

ISSN 1857-10



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

ARTA

**SERIA ARTE VIZUALE
ARTE PLASTICE
ARHITECTURĂ**

CHIȘINĂU ♦ 2012

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Tudor STAVILĂ, dr. hab. – redactor-șef
Tamara NESTEROV, dr. – responsabil de ediție
Constantin CIOBANU, dr. hab.
(București)
Mariana ȘLAPAC, dr. hab.
Constantin PRUT, dr., prof. (București)
Ioan OPRIȘ, dr., prof. (București)
Gheorghe BOBÂNĂ, dr. hab. prof.
Liliana CONDRATICOVA, dr.
Tatiana BUIMISTRU, dr.

Recenzenți:

Dr. **Dumitru OLĂRESCU**
Dr. **Ana SIMAC**

Toate articolele din acest volum au fost recenzate, discutate în cadrul Secției „Arte Vizuale” a Centrului Studiului Artelor 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

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Arta / Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor;
col. red.: Tudor Stavilă (red. șef), ... – Chișinău: Editura Garomont, 2012 – ISSN 1857– 1042
2012: Arte Vizuale. –2012. 174 P. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. 175 ex.

ISSN 1857 – 1042

Date despre autori:

Arbuz Olimpiada – dr., lector superior la Catedra Arte decorative, Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă”
Brihuneț Manole – prot-mitrofor, cercetător științific, Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău
Braga Tudor – critic în artă
Ceastina Alla – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural
Ciobanu Constantin – dr. hab. în studiul artelor, Institutul de Istoria Artelor „G. Oprescu”, București, România
Cravenco Vladimir – doctorand, Institutul Patrimoniului Cultural
Ciobanu Iraida – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural
Marian Ana – dr. în studiul artelor, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural
Musteață Elena – șef al Catedrei „Design vestimentar”, Facultatea Industrie Ușoară, Universitatea Tehnică din Moldova
Nesterov Tamara – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural
Olaru Ioana-Iulia - lector universitar, doctorand, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași
Oleinic Svetlana – doctorandă IPC, lector superior, Universitatea Tehnică a Moldovei
Podlesnaia Natalia – doctorandă, Universitatea Tehnică a Moldovei
Procop Natalia – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural
Prodan Alexandru - cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural
Rășchitor Tatiana – doctorandă, Institutul Patrimoniului Cultural
Savițcaia Iarina – doctorandă, Institutul Patrimoniului Cultural
Stavilă Tudor – dr. hab. în studiul artelor, prof. cercetător, director al Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM
Titu Alexandra – dr., prof. universitar, București
Toma Ludmila – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural
Trifan Aurelia – doctorandă IPC, lector, Universitatea Slavonă din Moldova
Tronciu Sergiu – doctorand, lector Universitatea Tehnică a Moldovei

SUMAR

ARTĂ PREISTORICĂ ȘI ANTICĂ

Tudor Stăvilă. Arta preistorică – între arheologie și istorie.....	5
Ioana-Ilie Olaru. Particularitățile statuarei romane laice din ultimele secole ale antichității târzii	13

ARTĂ MEDIEVALĂ

Constantin Ciobanu. Date noi referitoare la programul iconografic al bisericii <i>Tuturor sfinților</i> din Părhăuți.....	17
Tamara Nesterov. De la cupola bizantină la bolta moldovenească. Împrumut sau evoluție arhitectural-constructivă ?	28

ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

Alexandra Titu. Graffiti. The enthusiasm of illegality, the protection of anonymity and the challenge of celebrity.....	38
Alla Ceastina. Construcția spitalului public orașenesc din Chișinău în contextul dezvoltării arhitecturii din prima jumătate a secolului al XIX-lea.....	41
Iraida Ciobanu. Tendințe moderniste în creația marilor maeștri: Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Andrei Sârbu.....	48
Vladimir Cravenco. Opera lui Ion Creangă ilustrată de artiști plastici din Moldova.....	58
Olimpiada Arbuz-Spatari. Creativitatea artistică în viziunea esteticii.....	65
Manole Brihuneț. Tipul de biserică din satele Pohoarna și Cobâlnea, Șoldănești	74
Ana Marian. Privire retrospectivă asupra creației sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău	84
Elena Musteață. Contribuții la studiul procedeelelor artistice în gravura din anii '50 – '70 din RSSM.....	92
Svetlana Oleinic. Aspectele compozitionale ale arhitecturii clădirilor pentru afaceri din Chișinău, construite în ultimul deceniu.....	97
Natalia Podlesnaia. Pictura monumentală din Basarabia (1812-1940).....	103
Natalia Procop. Tendința nonfigurativului în batik-ul autorilor contemporani din Republica Moldova.....	114
Tatiana Rașchitor. Portretul în arta graficii de șevalet din RSSM. Anii 1950-1990	121
Iarina Savițchi. Gravura basarabeană: de la Șilingovschi la Ceglocoff.....	127
Alexandru Prodan. Repere istorico-geografice ale patrimoniului urbanistic din Republica Moldova.....	137
Aurelia Trifan. Cu privire la structura complexelor vitivinicole din Republica Moldova.....	145
Sergiu Tronciu. Biserica comemorativă „Sf. Andrei” din cetatea Tiraspol.....	151

JUBILEE

Tudor Stăvilă	157
Tamara Nesterov	159

IN MEMORIAM

Liudmila Toma. Calea de creație a lui Iacov Averbuh	161
Ana Marian. Portretele, măștile și alte opere în teatrul vieții al maestrului Glebus Sainciuc	164

RECENZII ȘI PREZENTĂRI DE CARTE

Tudor Braga. <i>Secolul premodern al artei din Basarabia. Icoana basarabeană din secolul XIX.</i> Chișinău: Arc, 2011.....	167
Tudor Stăvilă. <i>Pictorul și graficianul Viorel Huși</i> de Aura Popescu. Monitorul Oficial, București, 2012.....	169
Ana Marian. Apariție editorială așteptată pe ambele maluri ale Prutului – monografia <i>Dimitrie Sevastianov</i> de Ludmila Toma.....	171

Arta preistorică – între arheologie și istorie

Rezumat

Arta preistorică – între arheologie și istorie

Articolul reprezintă o primă încercare de abordare a rolului operelor de artă descoperite de arheologi ce au aparținut unor diverse culturi preistorice, care s-au perindat în regiunea Pruto-Nistreană în ultimele șase milenii. O atenție deosebită i se acordă culturii Cucuteni-Tripolie (mil. VI-III î.e.n), răspândită pe un vast teritoriu al României, Ucrainei și Republicii Moldova, propunându-ne o gamă variată de ceramică pictată și figurine din lut ars, care constituie astăzi una dintre cele mai performante realizări ale artelor europene.

Cuvinte-cheie: culturi arheologice, ceramică pictată, figurine, ornament, operă de artă, simbol.

Summary

Prehistoric art - between archaeology and history

The study of Fine Arts of the Cucuteni-Trypillian culture has provided important insights into the early history of Europe. The Cucuteni-Trypillian culture, which existed in the present-day southeastern European nations of Moldova, Romania, and Ukraine during from approximately 5500 BC to 2750 B.C., left behind thousands of settlement ruins containing a wealth of archaeological artifacts attesting to their cultural and technological characteristics. Many of these artifacts are clay figurines or statues. Archaeologists have identified many of these as fetishes or totems, which are believed to be imbued with powers that can help and protect the people who look after them. These Cucuteni-Trypillian figurines have become known popularly as Goddesses, however, this is actually a misnomer from a scientific point of view.

Key-words: archaeological culture, ceramic painted, ornament, sculptur, symbol, Art paper.

Резюме

Первобытное искусство- между археологией и историей

В статье предпринимается попытка идентифицировать роль художественных произведе-

ний, обнаруженных в результате археологических раскопок и представляющие различные доисторические культуры, которые сменялись в Прудо-Днестровском регионе в последние шесть тысячелетий. Особое внимание уделено культуре Кукутень-Триполье (VI-III тыс.д.н.э), которая распространилась на территории сегодняшних стран- Румынии, Украины и Молдавии и представляет разнообразную керамику, украшенной орнаментом и миниатюрную скульптуру, отражающей одну из самых ярких достижений европейского искусства.

Ключевые слова: археологические культуры, декорированная керамика, скульптура, орнамент, произведение искусства, символ.

Patrimoniul cultural și artistic de pe teritoriul Republicii Moldova reprezintă o panoramă diversă și bogată de opere de artă și arhitectură. Din timpuri străvechi, pe aceste locuri au existat numeroase comunități și localități, descoperite de arheologi în ultimii o sută de ani. Teritoriul actual dintre interfluviile Nistru și Prut a fost populat din timpuri imemorabile. Cele mai timpurii atestări ale prezenței omului în acest spațiu datează din epoca paleoliticului – cca 500 mii ani î.e.n. – 10 mii ani î.e.n., dovadă fiind grotele de lângă Ofatinți, Brânzeni, Costești, Bobulești și stațiunile de la Cosăuți și Ciutulești, numeroase obiecte confecționate din os și piatră.

Operele de artă descoperite pe acest teritoriu, de o vechime milenară, sunt reprezentate prin remarcabilele obiecte de ceramică pictată și mostre de sculptură ale culturii Cucuteni-Tripolie (mil. VI – III î.e.n.), de operele de giuvaiergerie ale tracilor, geților, sciților (sec. VII-III î.e.n), ale dacilor și sarmaților (sec. II e.n.), ale reprezentanților culturii Sântana de Mureș-Cerniașov (sec. III-IV e.n.). Numeroase mărturii, ce confirmă legăturile populației autohtone cu coloniile grecești și cu cultura romană, au fost depistate în săpăturile arheologice de la Pohrebea, Manta, Lărguța, Butor, Olănești (sec. IV î.e.n. – II e.n.).

Prezența unor prime forme de activități artistice se atribuie, însă, perioadei paleoliticului superior – 40 mii – 10 mii ani î.e.n., și se referă la obiectele ce

Artă preistorică și antică

au avut drept destinație credințele magico-religioase: diverse amulete și figurine, confecționate din os și lut. Printre acestea figurează amuleta din os de mamut de la Brânzeni (cca 35 mii ani î.e.n.) și colecția de obiecte descoperită în stațiunea de la Cosăuți, Soroca (cca 22 mii ani î.e.n.), printre care se evidențiază o statueta feminină și o figurină zoomorfă, sculptate în roci calcaroase. Tot în acest depozit au mai fost descoperite numeroase obiecte din os, decorate cu decor incizat liniar sau ondulat. În această perioadă interdependența dintre artă și magie a configurat plinar dezvoltarea sculpturii și ceramicii, prin simbolismul ornamentelor, care decorau uneltele de munca și armele, figurinele, podoabele feminine și amuletele decorative.

Ca material de bază se folosea argila, ce servea nu numai pentru confecționarea ceramicii, ci și pentru construcția locuințelor, a sobelor și a anexelor gospodărești. O asemenea explorare și întrebuintare a lutului în viața cotidiană a constituit și suportul principal pentru o dezvoltare de amploare a olăritului în această regiune. Aproape toate tipurile de modele și forme ale ceramicii de uz casnic utilizate astăzi, cum ar fi ulciorul, burluiul, străchinile, farfuriile, gavanoasele ș. a., s-au confecționat în trecutul îndepărtat al istoriei.

După destinație, ceramica se împarte în două tipuri diferite: vesela de bucătărie și vesela pentru masă, prima având pereții cu o grosime considerabilă, lipsiți de decor, a doua fiind destul de fină și elegantă, cu ornament incizat sau pictat (astfel de vase aveau funcții ceremoniale și rituale). Piese de ceramică erau decorate cu *ornament geometric — spirale, valuri, cercuri* etc., mai rar fiind folosit cel *zoomorf sau antropomorf*. Suprafața obiectelor era pictată în două sau trei culori, cel mai des întâlnite fiind culorile alb, roșu și negru.

Ornamentul și culoarea ce se bazează pe ritmurile repetate ale motivului, în afară de calitățile sale estetice, are semantica și funcția sa, care pune în valoare sau accentuează arhitectonica obiectului. Într-un mod sau altul, motivele ornamentale sunt semne, înrădăcinate în imaginația umană, servind drept mijloc de comunicare și purtând un caracter universal, atemporal. Semnificația simbolurilor diferă și se schimbă în coraport cu evoluția civilizațiilor.

Din timpuri străvechi ornamentul a avut o semnificație aparte, fiecare element sau formă, inclusiv culoarea, reprezentând anumite calități simbolice, fiindu-le atribuite puteri magice. Cercul (simbolul cerului, al soarelui), romb (simbolul feminității, matricea vieții, poarta lumii subterane), spirala, ova-

lul (simbolul lunii, al mișcării, al dezvoltării), triunghiul, pătratul (simbolul pământului) își aveau sensul și mesajul propriu, definite de funcțiile și atribuțiile lor magice. În decorul ceramicii aceste forme se întâlnesc în combinații prin alternare sau interpenetrare, reflectând astfel calități pluridimensionale. Culoarea, ca și ornamentul, este un element atemporal, universal, interpretările ei fiind diverse: de la cosmologie la mistică, fiind suportul gândirii simbolice. Roșul se asociază cu focul, albul sau galbenul – cu culoarea aerului, aurului, al celor nemuritori; verdele și albastrul simbolizează apa, cerul, culoarea vieții, iar negrul, cafeeniul este pământul și simbolul morții.

Începuturile spectaculoase ale prezenței artei pe teritoriul actual al Republicii Moldova sunt atestate în epoca eneoliticului, reprezentanții căreia, crescători de animale și agricultori, construiesc primele așezări sedentare și practică olăritul și țesutul.

Cele mai importante reprezentante ale artei din această perioadă sunt comunitățile culturii Cucuteni-Tripolie, una dintre cele mai înfloritoare civilizații eneolitice de pe continentul european. Grație ceramicii pictate și a figurinelor sculpturale, care reprezintă o cultură sincretică, fenomenul artei cucuteniene se înscrie printre realizările de valoare ale patrimoniului mondial.

O deosebită valoare reprezintă renumita ceramică Cucuteni-Tripolie, cultură arheologică din epoca eneolitică, care a evoluat între milenii V-III î.e.n. fiind anterioară civilizației antice a culturii cretminoice. Ceramica, de rând cu sculptura din epoca respective, a constituit una dintre cele mai valoroase realizări din arealul european.

Răspândită pe un vast areal al teritoriilor actuale din România, Ucraina și Moldova civilizația culturii Cucuteni-Tripolie a constituit obiectul de studiu al cercetătorilor din mai multe țări, fiind denumită astfel după localitățile, unde a fost atestată pentru prima dată.

Descoperită în 1884 de către folcloristul Theodor Burada și explorată în 1885-1888 de către N. Beldiceanu ș.a.¹, în comuna Cucuteni din județul Iași și ulterior în 1897, în apropierea s. Tripolie din Ucraina de arheologul Vikentii Hvoica², aceasta cultura este prezentă și pe teritoriul Moldovei, cele mai cunoscute locații fiind atestate în localitățile Ruseștii Vechi, Cărbuna, Cuconestii Vechi, Brânzeni, Vărativ, Varvareuca, Duruitoarea ș.a., ceramica și sculptura fiind cele mai importante domenii ale artei cucuteniene.

Studiată pe parcursul a 125 de ani, periodizarea culturii Cucuteni-Tripolie a suferit mai multe modificări. Astfel, după ultimele cercetări, se propune un model unic, care include particularitățile comune ale

acestei culturi și specificul ei în variantele ucrainene și românești.

Apărută într-o ambianță locală, în cadrul culturii Precucuteni, influențată de mediile culturale limitrofe (Petrești-Gumelnița sau Precucuteni – Tripolie A), civilizația Cucuteni-Tripolie a cunoscut trei perioade ale evoluției sale³, cu subperioade stabilite de arheologi în baza analizei stratigrafice și a fazelor evolutive ale decorului ceramicii pictate. Astfel, arheologii divizează evoluția culturii Cucuteni-Tripolie în următoarele trei perioade: perioada timpurie – Cucuteni A – Tripolie BI care cuprinde intervalul de timp între ce-a de-a doua jum. a mil. VI și înc. mil. V î.e.n. și este prezentată, în special, de obiecte din bronz și ceramică, decorată cu caneluri, creștături și ornamente incizate (s. Carbuca). Remarcabile exemple de ceramică, ca proporții și ornament incizat din aceasta perioadă o demonstrează „Fructiera” din Rogojeni, Șoldănești, „Cupa” din Holercani I, Dubăsari, „Vasul askos” din Coșernița, Dubăsari, ce marchează începuturile evoluției ceramicii cucuteniene. Specificul ceramicii din această epocă este confirmat de ornamentele incizate și excizate, organizate într-unul sau mai multe registre cu un decor liniar, realizat cu ajutorul canelurilor - spirale-volute, uneori îmbinate cu triunghiuri și dreptunghiuri geometrizate. În unele cazuri, această epocă este acceptată și ca Precucuteni I-III sau, referindu-ne la spațiul ucrainean, drept Tripolie A.

Ceramica din perioada respectivă, cu funcții utilitare (castroane, străchini, polonice, amfore), dar și vasele folosite în ritualurile magice (vase-suport, fructiere, vase binoclu, vase antropomorfe și zoomorfe) conțin un decor laconic, cu ornament geometric incizat, având ca model triunghiul, romb, canelurile, cercurile concentrice, spiralele și alveolele. Specific pentru epocă este utilizarea picturii tricrome (alb, roșu și negru). Motivele decorului sunt organizate în două sau mai multe registre, desfășurate pe orizontală sau verticală, cu dominația spiralei, „compusă sau descompusă în spirale înălțuite, secționată, reduse doar la bucle”⁴, în combinație cu cercuri, elipse, linii și benzi. Exemple remarcabile ale acestei perioade sunt reprezentate de *Fructiera* din Bulboci, Soroca, de *Vasul cu gât înalt* și *Vasul antropomorf* (s. Duruitoarea, Râșcani), *Strachină-căpac*, *Vasul binoclu*, *Vasul bitronconic*, *Amfora* (toate – din s. Cuconești Vechi, Edineț), *Vasele piriforme* din Duruitoarea Veche, Râșcani, Rădoaia, Sângerei și un *Vas trinoclu* din Florești etc.

Ce-a de-a doua perioadă – Cucuteni A-B – Tripolie B II, corespunde intervalului de timp din a doua

jumătate a mileniului V până în anii 3200/3150 î.e.n. și marchează apogeul evoluției ceramicii pictate, datorită acestui fapt devenind celebră în lume. Comparativ cu vasele și decorul din epoca precedentă, un rol aparte în decorul pictural îi aparține culorii negre, de nuanță cafenie. În același timp, ornamentul pictat este conturat cu linii, ce accentuează registrele și desenul decorului, meandru și apariția imaginilor stilizate zoomorfe fiind caracteristicile stilistice de bază ale epocii. De exemplu, *Amfora antropomorfă cu căpac*, *Amfora*, *Strachină* și *Cupa* (s. Rădulenii Vechi, Florești), *Vasul antropomorf de tip amfora*, *Vasul bitronconic cu simboluri astrale* (Vărvăreuca, Florești), *Craterul* din Bădragii Vechi, Edineț, numeroase opere de ceramică din Glăvan, Drochia, forma și volumul ceramicii, divizate în unul sau în trei registre, este pictată cu ornament de meandru, elipse și cercuri, uneori spațiul dintre ele fiind completat cu linii hașurate. Aceleași motive diversificate se atestă în *Vasul piriform* din s. Rădoaia, Sângerei, în ceramică de formă sferică de la Iablona, Glodeni. O adevărată capodoperă este considerată *Amfora cu motiv animalier* din s. Țarigrad, Drochia, unde registrul de bază e decorat cu spirală-contur, completată de cercuri concentrice de culoare roșie și de elipse în formă de picături, iar registrul îngust de la gura vasului e înfrumusețat cu imaginile grațioase ale unor viețuitoare sălbatice.

În ultima fază de dezvoltare a civilizației Cucuteni B – Tripolie CI-yI (cca 3150 – 2650 î.e.n.) se amplifică utilizarea uneltelor de bronz și își fac apariția primele obiecte de giuvaiergerie. Ceramica oferă forme și modele mai variate, iar decorul pictural a devenit mai bogat și mai divers, specific pentru epoca respectivă, făcându-și apariția vasele antropomorfe, biconice și triconice. Se renunță la decorul integral al vasului, motivele fiind dominate de elementele cercului concentric, al elipsei zimțate, cu intercalarea imaginilor animaliere și ale figurilor umane stilizate. Culoarea cu nuanțe de roșietic-cafeniu, uneori cu fundal albui, devine mai sobră și laconică. Modele caracteristice acestei epoci au fost descoperite în săpăturile arheologice din Bădragii Vechi, Edineț (*Crater*, *Vas bitronconic*, *Vas de tip amforă*), din s. Glăvan, Drochia (*Vas piriform*, *Vas bitronconic* cu reprezentări zoomorfe), urmate de ceramică din Vărvăreuca, Florești, unde au fost depistate numeroase vase bitronconice cu imagini zoomorfe și cu o finețe deosebită a simetriei proporțiilor, vasele globulare din s. Brânzeni, Edineț, Purcari, Ștefan Voda și din Sărăteni, Leova. O adevărată capodoperă de artă din ultima fază de dezvoltare a culturii Cucuteni – Tripolie poate fi considerată *Amfora cu imaginile Marii Zei-*

Artă preistorică și antică _____

țe (Potnia theron) din s. Sofia, raionul Drochia, care integrează în sine forma laconică a discului solar cu intercalarea reprezentărilor zoomorfe, în centru fiind amplasată figura abstractizată a zeiței.

Prin utilizarea unei tehnologii specifice, care îmbină tehnica „...răsucirii lutului cu un procedeu de rotație (disc, turnetă sau roată)...”⁵ ceramica acestei culturi eneolitice demonstrează o artă inegalabilă pentru acele timpuri.

Civilizația Cucuteni-Tripolie, după arealul de răspândire și perioada de timp în care a fost înregistrată, ca valoare artistică, prin realizările sale în domeniul ceramicii pictate și al sculpturii de forme mici, poate fi comparată cu cultura vechii civilizații creto - minoice (mil. IV-III î.e.n.), dar fiind mult mai timpurie ca ultima.

Ceramica culturii Cucuteni-Tripolie a avut diverse funcții ce i-au marcat atât forma, volumul, cât și decorul. Reiesind din aceste considerente, operele pot fi clasificate în două mari compartimente: cel uzual (străchini, cupe, fructiere, amfore, capace bombate, vase pentru provizii, pahare) și cel ritualic-religios (vase binoclu, vase antropomorfe și zoomorfe), pentru fiecare fiind elaborat un anumit sistem de decor. Foarte frecvent, în săpăturile arheologice sunt descoperite vase de dimensiuni mari, bitronconice, utilizate la păstrarea proviziilor. Unele obiecte de ceramică pentru ritualurile magice se deosebesc prin forma lor neobișnuită, cum ar fi vasul din Bădragii Vechi, cu un volum sferic, rotunjit din care concresec mai multe „ulciorașe”.

Studierea ceramicii și a particularităților tehnologice ale formelor și ale ornamentelor a permis stabilirea unor caracteristici comune și distinctive, fiecărei perioade aparte, a evoluției lor în arealul de răspândire, cât și a tangențelor cu civilizațiile vecine din estul, sud-estul și centrul Europei.

După particularitățile tehnologice, ceramica cucuteniană a fost modelată prin îmbinarea tehnicii răsucirii lutului și procedeu de rotație (pe disc, turneta sau roata), care a fost utilizat, începând cu faza Cucuteni A-B - Tripolie B II, iar mai apoi dezvoltat în faza Cucuteni B - Tripolie CI-yI.

Ca forma și model, ceramica Cucuteni-Tripolie reprezintă o simetrie echilibrată a volumului, cu un decor armonios, amplasat pe vas în anumite registre, îmbinând ornamentele incizate cu cele pictate. Fiecare operă posedă o compoziție irepetabilă și originală, fiind apreciate ca obiecte de o rară valoare artistică.

Printre cele mai des întâlnite modalități de decor, ce țin de tradiția precucuteniana, spirala predominantă în forma și volumul vaselor. Incizat sau pictat,

motivul spiralei este transformat în canelure, alveole, cercuri, fiecare vas având particularități specifice și inconfundabile. Ornamentul, ca decor, poate conține atât elemente geometrice, cât și zoomorfe sau antropomorfe, fiecare detaliu având o semantică simbolistică aparte, sensul cărora poate fi doar presupus.

Un rol major în decorul ceramicii Cucuteni-Tripolie l-a jucat coloritul, utilizându-se pictura tricromă - albul, negrul și roșul, prin combinarea cărora se obțineau diverse nuanțe. În faza majoră, albul și roșul erau utilizate în calitate de culori dominante, iar negrul - pentru accentuarea conturului sau pentru sublinierea motivelor decorative.

Dață în prima etapă a dezvoltării ceramicii Cucuteni-Tripolie rolul decorului geometric a fost determinant, atunci evoluția ulterioară este prefigurată de varietatea motivelor vegetale, geometrice, zoomorfe și antropomorfe combinate, fiind realizate stilizat și la un înalt nivel de abstractizare a formelor. Arta ceramicii din epoca respectivă a rămas, până în prezent, una dintre marile realizări de certă valoare artistică, constituind o moștenire culturală impresionantă a patrimoniului mondial.

După ascensiunea sa milenară, cultura Cucuteni-Tripolie a fost succedată, către mijlocul mileniului III î.e.n., de populațiile migratoare, nomade, care au marcat dispariția epocii eneolitice și descinderă unei noi epoci, cea a bronzului (sf. mil. III - mil. I î.e.n.), iar olăritul nu mai înregistrează evoluția anterioară. A dispărut atât ceramica de diverse forme, cât și decorul pictural bogat, caracteristic comunităților sedentare de agricultori. Obiectele de ceramică, fără decor pictural, într-un număr limitat de modele, înregistrează, ca realizare, doar vasele, cu suprafața exterioară sau ornamentul lustruite. Particularitățile distincte ale vieții acestor comunități din epoca bronzului s-au reflectat nu doar în schimbarea ritualurilor, a credințelor sau a ritului funerar, dar s-au răsfrânt și asupra activităților artistice. Reprezentanții culturilor „Mormintelor în ocru” (sec. XXIII - sec. XX î.e.n.), a „Catacombelor” (sec. XIX-XVIII î.e.n.) sau ai culturii Edineț (sec. XVIII-XVII î.e.n.), au practicat o economie bazată pe creșterea animalelor ceea ce nu a stimulat constituirea unor așezări stabile. În consecință, unicele indicii rămase, caracteristice acestor culturi au fost necropolele tumulare.

Artei din epoca bronzului îi sunt specifice obiectele de ceramică, de giuvaiergerie, dar și apariția stelilor antropomorfe din piatră, amplasate în vârful tumulilor. Predomină ceramica de culoare neagră sau cenușie, fiind ornamentată cu elemente de decor geometric incizat, constituind diverse compoziții alcătuite

Artă preistorică și antică

ite din zigzaguri, unghiuri, triunghiuri sau romburi, amplasate pe suprafața vaselor în registre orizontale ori verticale. Drept exemplu pot servi obiectele de ceramică descoperite în tumulii de lângă satele Bocșani, Taraclia, Olănești, Cuconeștii Vechi etc.

În perioada târzie a epocii bronzului, teritoriul dintre Prut și Nistru a fost populat de triburile culturilor Noua și Sabatinovca (sec. XIV-XII î.e.n.), majoritatea obiectelor descoperite de arheologi, specifice acestor comunități, sunt uneltele de muncă, armele și giuvaiereria, confecționate din bronz.

La granițele mileniilor II-I î.e.n., cultura traciilor (sec. XII – înc. sec. XI î.e.n.) se extinde pe întregul teritoriu al Europei de Sud-Est, de la care, începând cu secolul VI î.e.n. se desprinde ramura lor nordică – geto-dacii. Obiectelor prelucrate din aur și argint, podobele descoperite la Mateuți și Lărguța, statuetele antropomorfe și zoomorfe, li se alătură ceramica geto-dacilor, care continuă tradițiile olăritului practicat de populațiile anterioare. Obiectele sunt decorate cu ornamente geometrice incizate prin brăie simple sau alveolare, cu proeminențe punctiforme. Se păstrează, de asemenea, și forma volumelor și diversitatea veselei de bucătărie sau pentru păstrarea proviziilor.

Succedându-i pe reprezentanții păstoritului și ai comunităților de agricultori din epoca bronzului, aceste comunități au preluat din arsenalul tehnologic precedent elementul lustruirii ceramicii. Comparativ cu perioada anterioară, se urmărește o mai mare diversitate a formelor de ceramică, ce includeau categoriile de vase pentru bucătărie și deservirea mesei, decorul cărora era constituit din ornamente în relief, cu canelură, amplasate simetric în registre orizontale, verticale sau oblice, având volume rotunde sau unghiulare. Ca particularitate distinctă, coloritul ceramicii geților a fost unul destul de uniform, predominând culorile neagră și gri-întunecate. Un element nou, apărut în olăritul secolelor VII-IV î.e.n. se referă la dispariția ornamentului incizat, iar ceramica lustruită nu se mai decorează, la exterior aplicându-se doar tiparul ornamental, întâlnindu-se și opere, unde ornamentul geometric era acoperit cu pastă de culoare albă.

În secolele IV-I î.e.n., comunitățile geto-dacilor, chiar dacă au păstrat în ceramică particularitățile tradiționale locale, au modificat și au extins rolul decorului în piesele olăritului. Astfel, dispare ornamentul incizat, incrustat cu culoare albă, iar, spre sfârșitul secolelor II – I î.e.n., forma lustruită a vasului nu se mai decorează. Concomitent, în această perioadă de timp, în producerea ceramicii se utilizează roata olarului, ce a urgentat și extins produsele olăritului. Identificat

și în localitățile minore, acest fenomen este explicat de specialiști drept o consecință a influențelor artei romane periferice.

Olăritul acestor timpuri este cunoscut prin existența a trei modele de vase din lut – prin lipirea manuală a fâșiilor, vesela pentru pregătirea bucatelor și vesela pentru masă. Primul tip este reprezentat de oalele de diferite dimensiuni, laconic ornamentate, urmărindu-se anumite particularități, atât ale formei, cât și a decorului, caracteristice pentru olăritul traciilor.

Din categoria veselei pentru pregătirea bucatelor fac parte oalele de diverse dimensiuni, cele mai mari fiind destinate păstrării produselor, decorate sumar cu ornament incizat în formă de linii drepte sau ondulate, ce înconjurau vasul. Vesela pentru masă este puțin mai diversificată ca formă și dimensiuni, incluzând diferite oale, străchini, ulcioare cu gâtul îngust și larg, cupe și căni. Majoritatea veselei din această perioadă este netedă sau lustruită, luciul creând impresia unor vase metalice. Uneori, vesela se decora cu ornament geometric, alcătuiindu-se compoziții sofisticate. Cronologic, cultura geto-dacică corespunde perioadelor La Tene, Basarabi și Sântana-Cerniașov (sec. VII î.e.n. – sec. II e.n.), fiind atestate cele mai extinse legături cu lumea elenistică și cea romană, demonstrată de fluxul obiectelor de lux provenite din aceste regiuni (amfore, ceramică de lux, monede). Ceramica locală, din punct de vedere al formelor, nu dispune de un repertoriu variat, limitându-se la vase mari, bitronconice, uneori cu pereții drepți, căni, cești, fructiere. Decorul ornamental este destul de laconic și se rezumă la brăul alveolat incizat, amplificat în secolele III-II î.e.n., când este utilizată roata olarului, preluată de la greci. În ultima sa fază (sec. I î.e.n. – sec. I e.n.), ce se soldează cu cele mai importante realizări în ceramică, se mărește și se diversifică numărul de forme cu influențe elenistice, celtice și romane. Vasele mari bitronconice au căpătat o formă ovoidală elegantă, fructierele, ulcioarele, cămile și străchinile, de culoare brună sau cenușie, lustruită, conțin ornamente din brăie alveolate, incizate, cu elemente geometrice lustruite. De o eleganță aparte este ceramica pictată a dacilor, acoperită cu angobă de culoare alb-gălbui, peste care se aplică un decor geometric, după care se folosesc motivele vegetale (frunze sau flori) și cele zoomorfe, folosindu-se în special, culorile roșie, brune, de diverse tonalități, neagră și galbenă.

Astfel, civilizația Cucuteni-Tripolie, a creat cel mai impunător și valoros patrimoniu în domeniul ceramicii, constituind principalele forme și tipuri de vase ce au supraviețuit până în prezent. Odată cu

Artă preistorică și antică _____

trecerea timpului, însă, în perioada tracilor și a geto-dacilor, ceramica pierde din fascinația decorului și din diversitatea anterioară, cedând locul unei vesele funcționale, fără decor policrom, cu ornament lăconic și destul de simplu.

Prin secolele IV – III î.e.n. teritoriul Moldovei a fost populat de triburile sciților, cunoscute datorită obiectelor de giuvaiergeriei: cercei (s. Butor și Bala-bani), salbe (s. Pohrebea, Dubăsari), toate fiind realizate în așa numitul „stil animalier”. Printre obiectele de ceramică adeseori se întâlnesc piese importate, cum ar fi cazul unei Pelike grecești (sec. IV-III î.e.n.), ce face parte din categoria ceramicii acoperite cu vernis negru, decorate cu o scenă din mitologia antică, pictată într-o nuanță portocalie.

Aflându-se la intersecția migrațiilor pentru populațiile care se îndreptau din Asia spre teritoriile Europei de Vest, teritoriul pruto-nistean a fost în permanență un spațiu intermediar. În secolele I-III d.Hr., aceste pământuri fiind invadate de triburile sarmatice, punându-se, astfel, începutul marilor migrații ale popoarelor, drept mărturie servind numeroasele monumente funerare. Printre obiectele descoperite în tumulul de lângă s. Mocra (Râbnița) sunt cercei, aplice și inele de aur cu reprezentări specifice „stilului animalier”. Într-unul din morminte s-a depistat o cupă cu picior coniform, cu torțe, încununată cu reprezentările șașilor de munte, realizate într-o manieră realistă. Suprafața exterioară a vasului este decorată cu dungi orizontale, obținute prin tehnica turnării în bronz. Un model elocvent de ceramică sarmatică poate fi considerat *Vasul în formă de berbec*, acoperit cu glazură, descoperit în s. Tudorova din Ștefan Vodă.

În prima jumătate a secolului III d. Hr. în regiunea carpato-nisteană își fac apariția populațiile de goți, triburi de origine germanică. Arheologii au denumit perioada dată Cultura Sântana de Mureș – Cerniașov (sec. III-IV d.Hr.). Obiecte de ceramică ale acestei civilizații au fost descoperite în necropolele din s. Dănceni, Ialoveni, din s. Mălăiești, Râșcani și din Ecaterinovca, Cimișlia etc. Acestei perioade îi sunt specifice obiectele ce reprezintă o cultură provincial-romană. În domeniul ceramicii, această epocă este marcată de vase create cu ajutorul roții olarului, perfecționându-se astfel, formele lor. Indiferent de tipurile și dimensiunile vaselor, de la cele miniaturale până la cele de volum considerabil, ceramica culturii Cerniașov fascinează prin eleganța formei, prin decorul incizat sau imprimat, realizat cu o deosebită măiestrie, prin utilizarea angobelor și a firnisului negru. Remarcabile sunt amforele și ulcioarele cu gâtul

lung și îngust, amforetele și castroanele, având suprafața neagră lustruită și decorul fin. O semnificație specifică o au așa numitele „vase-calendar”, unul fiind depistat în necropola de la Dănceni, Ialoveni. De culoare cenușie, ca de altfel și majoritatea obiectelor de ceramică ale acestei culturi arheologice, vasul este înfrumusețat cu semne stelare și selenare, aplicate prin incizare.

Culturile arheologice medievale timpurii din Moldova reflectă diverse influențe, provenite din spațiile limitrofe și sud-estul european, determinate, cu certitudine, de schimbul de bunuri materiale. Cele mai importante mărturii le constituie obiectele importate din Bizanț, din spațiile balcanice și din occident, ce au influențat vădit forma și tipul de ceramică autohton. Acest moment este demonstrat de culturile Costișa-Botoșani-Hansca din secolele VI-IX, urmată de cultura Balcano-Dunăreană (sec. XI-XIII) care indică un proces complex, în care elementele dacice locale și romane au asimilat elementele eterogene printr-o sinteză inedită și originală. Majoritatea obiectelor de ceramică, prelucrate manual, repetă forma și tehnologia preluate de la culturile anterioare. Există mult mai puține modele (oale, castroane, străchini), situația ameliorându-se după secolul al X-lea, când în producerea ceramicii a început să se utilizeze masiv roata olarului.

Formele și decorul ceramicii din perioada Evului mediu timpuriu și mijlociu reflectă, în egală măsură, interferențele romano-bizantine și răsăritene. Caracteristic, pentru perioada dată, este numărul impunător al produselor de import, ceea ce ilustrează elocvent circulația intensă a pieselor originale din atelierele sud-dunărene și central-europene, răspândite în așezările din epoca respectivă.

Un important monument din această perioadă a fost descoperit de arheologi la mijlocul secolului XX, în regiunea localităților dintre satele Butuceni și Trebujeni. Cunoscut drept unul dintre primele orașe medievale, Orheiul Vechi (Şehr-al Jadid), apărut în anii 1340-1360, în calitate de centru tătăresc al Hoardei de Aur, a avut o influență directă asupra produselor meșteșugărești, create în mediul autohton. Ceramica acestei perioade se distinge prin utilizarea glazurii colorate și a decorului incizat de tip oriental, mult mai sofisticat decât cel utilizat în mediul autohton. Sunt frecvente asemenea motive, ca „floarea de lotus”, „ochi de păun”, dar și alte tipuri de ornament geometric, care își au originile în cultura islamică orientală. În același timp, se îmbogățește considerabil numărul și diversitatea formelor de ceramică: amfore, străchini, pifose, ceramică pentru apeducte, etc. Cunos-

cutul arheolog V. Marchevici consemnează că, după dispariția Șehr-al-Jedid-ului, olarii autohtoni au preluat tehnologia realizării ceramicii la roata olarului și tehnica arderii.

Începând cu mijlocul secolului al XIV-lea, în ceramica moldovenească se folosesc pe larg angobele și glazura (Costești, Râșcani), similară celei de la Orheiul Vechi, producându-se obiecte de ceramică, de la cele mai mici dimensiuni (de câțiva centimetri) până la vase enorme, pentru păstrarea rezervelor de alimente. Meșterii locali, însă, se reîntorc la confecționarea ceramicii cu forme tradiționale: ulcioare, cupe, căni, oale, gavanoase de culoare roșie, neagră sau cenușie, decorate cu ornament linear incizat.

În secolele XV-XVI meșterii olari, pe lângă vasele tradiționale de uz casnic din argilă, confecționează plăci de teracotă smălțuită de diverse forme și dimensiuni, elemente arhitecturale, țigle, tuburi de canalizare, hogeaguri, dintre care multe erau decorate cu ornamente geometrice și zoomorfe, acoperite cu o glazură colorată.

La granița secolelor XVI-XVII, pe teritoriul Moldovei, olăritul cunoaște o nouă fază în dezvoltarea sa. Apar și se constituie primele bresle de olari, evoluează noi forme ale veselei de uz casnic, pentru confecționarea căreia este folosită argila albă, glazura fiind realizată într-o diversă gamă cromatică. Pe parcursul secolelor XVIII-XIX, ceramica autohtonă se caracterizează printr-o atenție deosebită acordată eleganței și echilibrului formelor și proporțiilor. Aceste tradiții sunt continuate pe întreaga durată a Evului mediu, îmbogățindu-se prin aplicarea unor noi coloranți și noi forme de decor, demonstrate de centrele meșteșugărești, care și astăzi își continuă activitatea.

În această perioadă, se constituie principalele centre de olărit din Basarabia. Situate, în majoritate, în centrul țării la *Hoginești (Călărași)*, *Iurceni (Nisporeni)*, *Țigănești (Strășeni)* și *Cineșeuți (Rezina)*, aceste centre ale olăritului contemporan utilizează forme și tehnici de executare cunoscute de secole pe teritoriul Moldovei. Fiecare centru de ceramică are preferințe-

le sale coloristice. La Hoginești și Cineșeuți meșterii olari confecționează piese de ceramică neagră și roșie; la Țigănești și Iurceni predomină cea roșie, gama cromatică cuprinzând și verdele, galbenul, cafeniul și albastrul. De o frumusețe rară sunt obiectele de ceramică neagră, decorate cu ornamente lustruite, dispuse într-o perfectă armonie pe suprafața vasului.

Obiectele create de meșterii populari corespundea funcțiilor utilitare pentru care au fost destinate și erau, de obicei, bine proporționate, prezentând acel model de frumusețe ce se transmitea tradițional din generație în generație.

Referințe bibliografice

1. Dumitrescu, Vladimir. *Arta culturii Cucuteni*. București, 1979
2. Відеико, М.Ю. *Трипільська цивілізація*. Київ, 2008.
3. Пассек Т.С. *Раннеземледельческие (трипольские) племена Поднепровья*. În: *Материалы и исследования по археологии СССР*, Москва, № 84, 1961
4. Lăcrămioara, Stratulat, Senica, Țurcanu. *Cucuteni. Magia ceramicii*. Catalog, Iași, 2009, p. 29
5. Lăcrămioara, Stratulat, ..., *Op. cit.*, p. 27.

Bibliografie

1. Bârnea, Pavel. *Orheiul Vechi*. Chișinău, 1986.
1. Berciu, Dumitru. *Arta traco-getică*. București, 1969.
2. Borziac, Ilie. *Începuturile istoriei Moldovei*. Chișinău, 1996.
3. Dergaciov Valentin. *Culturile din epoca bronzului în Moldova*. Chișinău, 1994.
4. Dumitrescu, Vladimir. *Arta neolitică în România*. București, 1996.
4. Levițchi, Oleg. *Culturile Hallstattului timpuriu și mijlociu în Moldova*. Chișinău, 1994.
5. Marchevici, Vsevolod. *Далекое-близкое*. Кишинев, 1985.
6. Postică, Gheorghe. *Civilizația veche românească din Moldova*. Chișinău, 1995.
7. Рикман, Эммануил. *Художественные сокровища древней Молдавии*. Chișinău, 1969.
8. Хынку, Ион. *Молдавская народная керамика*. Chișinău, 1969.

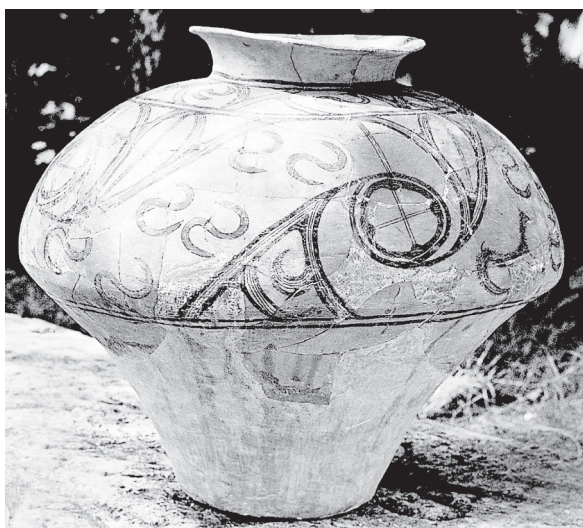
Artă preistorică și antică _____



Pelike antică. Sec. IV-III î.Hr., s. Manta, Cahul



Cap de zeiță. Cultura Cucuteni-Tripolie. Mileniul IV î.Hr., s. Caracușenii Vechi, Briceni



Amforă. Cultura Cucuteni-Tripolie. Mileniul IV î.Hr., s. Bădragii Vechi, Edineț



Vas - calendar. Cultura Cerneahov - Sântana de Mureș, sec. III-IV d. Hr., s. Dănceni, Ialoveni



Vas zoomorf. Perioada romană. Sec. I-II d.Hr. III-IV d. Hr., s. Dănceni, Ialoveni



Opaț antic. Sec. IV-III î.Hr., s. Olănești, Ștefan Vodă

Particularitățile statuarei romane laice din ultimele secole ale antichității

Rezumat

Particularitățile statuarei romane laice din ultimele secole ale antichității

Lucrarea prezintă o analiză a parcursului portretisticii romane în ultimele secole ale Antichității Târzii, fără atingerea problemei amprentei pe care și-o pune creștinismul asupra statuarei, deși, atunci, o caracteristică a fost împletirea politicului cu religiosul. Accentul însă cade, în acest studiu, pe evoluția artistică a sculpturii ronde bosse profane, imperiale, precum și pe propaganda oficială care a funcționat în cazul acestui domeniu artistic, în mod nemijlocit și la nivelul maxim.

Cuvinte-cheie: portretistică, ronde bosse, propagandă, trepan, idealizare, nuditate eroică, stilizare, tetrarhie, clasicism.

Summary

Specifics of Roman sculpture in the last centuries of the antiquity

This paper presents an analysis of the progress in Roman portrait in the last centuries of Late Antiquity, without reaching the issue of a footprint that puts Christianity on statuary, though now a feature was the interweaving of politics with the religious. But in this study interest is focused on the artistic development of secular imperial ronde bosse sculpture, on the official propaganda, which operated at a maximum level and very directly for this artistic area.

Keywords: portraiture, ronde bosse, propaganda, trepan, idealization, heroic nudity, styling, Tetrarchy, classicism.

Резюме

Особенности римской светской скульптуры в последние века античности

Статья представляет анализ римского портрета в последние века поздней античности, избегая затрагивать проблемы влияния христианства в скульптуре, хотя тогда характерным было переплетение идеологии и религии. Акцентом, в данном случае, ставится на художественной эволюции круглой парадной скульптуры и ее обоснование в официальной пропаганде, которая непосредственно повлияло максимально на данную художественную область.

Ключевые слова: портрет, круглая скульптура, пропаганда, трепан, идеализация, обнаженность, героичность, стилизация, тетрархизм, классицизм.

Atâta originalitate, cât a fost în sculptura ronde bosse romană s-a adunat parcă în întregime în genul portretului¹, de neegalat de arta nici unui alt popor antic. Este explicabil, astfel, motivul pentru care statui de zei nu prea găsim în arta acestor oameni (care, totuși, iubeau foarte mult clasicismul grecesc, ale cărui exemplare sculpturale le colecționau și le reproduceau). Romanii nu aveau cum să fie interesați de chipurile convenționale ale zeilor greci, idealizate, dar prea generalizate. În statuara romană, față de cea grecească, pe lângă interesul față de portret în ansamblu, găsim și noutatea redării portretului feminin: matroana romană era o prezență suficient de importantă în viața socială pentru a-și găsi un loc aparte și în artă. Dragostea pentru faptul istoric, pentru consemnarea realității și a personajelor acestei realități sta la baza exersării permanente a simțului de observație al sculptorilor și a nevoii ca acele fizionomii să fie cât mai apropiate de model. Din fericire pentru artă, portretizatul era flatat, în mod foarte ciudat, tocmai de această asemănare, pe care o cerea el însuși, nu de lingușirea care era aplicată doar în cazurile unora dintre împărați, prin coroana cu care era reprezentat, ori prin adăugarea unui corp al unui zeu grec. ...Atât de departe ajungea dezinteresul romanului pentru corpul statuii²: acesta putea fi chiar interschimbabil. Dar capul, chipul mai ales, rămânea cel al comanditarului, mândru de asemănarea redată fără menajamente, chiar dacă acest lucru era uneori în defavoarea lui. Astfel, însă, el era unic³, incomparabil și identificabil, ceea ce era suficient pentru orgoliul fiicăruia.

Proporțiile monumentale în statuara oficială din epoca Constantin, provin din adularea tot mai mare a împăratului – deoarece cultul împăratului nu a intrat deloc în declin o dată cu victoria creștinismului –, contribuind reînvierea vârstei atemporale a majestății augustane. Trăsăturile individuale sunt păstrate, dar sunt reduse la câteva notații dominante. Noul stil, „constantinian”⁴, redescoperă idealul elenistic al frumuseții adolescentului grec, cu o față rotundă, imberbă, cu o pieptănătură ce o evocă pe cea traianică, dar cu o privire melancolică, distinsă și distantă, parcă într-o relație directă cu divinitatea al cărui regent era, într-un dialog în

Artă preistorică și antică _____

care ceilalți muritori și noi, privitorii, nu avem acces. Geometrizarea epocii anterioare continuă, dar fețele acestor portrete vor reflecta treptat, până la sfârșitul secolului al IV-lea d. Hr., un parcurs artistic în direcția unei stilizări alungite, iar masivitatea capului și a întregii siluete va dispărea treptat. Cele mai remarcabile sunt statuile împăratului Constantin cel Mare, în diverse materiale, de la care s-au păstrat doar busturi sau capete, dar și figuri întregi. Un exemplu este capul colosal de la Metropolitan Museum, aparținând unei statui șezânde, azi dispărute, care reînvie portretistica din epoca lui Augustus sau a lui Traian. Această statuie, cât și cele din piața Capitoliului și de la San Giovanni in Laterano, în cea din urmă, împăratul fiind înfățișat cu platoșă și *corona civica*, cu frunze de stejar⁵. S-au păstrat și busturi în bronz ale lui Constantin, ca cel de la Muzeul Capitolin (alături de fragmente ale statuii sale colosale), cu un oval prelung al feței, un nas acvilin și privirea ce se îndreaptă spre cer, dar și spre interior, redând trăirile lăuntrice; de asemenea, capul din bronz aurit, cu diademă elenistică cu pietre prețioase, descoperit în orașul Niš (Naissus), actuala Serbie, aflat azi la Muzeul Național din Belgrad. Probabil, bustul aparținuse unei statui din vreun mare edificiu public, în acest chip fiind evidentă tendința de idealizare și de spiritualizare, precum și cea de invocare a personalității lui Alexandru cel Mare. Atitudinea supraomenească, desprinsă de pământesc și aspirând spre divinitatea unde își avea originea propria putere (împăratul considerându-se ales nu de oameni, ci de zei), este evidentă la capul colosal aflat (împreună cu fragmente reprezentând picioarele și o mână a sa, cu degetul îndreptat spre înalt) la Palazzo dei Conservatori. Capul măsoară 2,6m înălțime⁶ și aparține unei statui distruse, gigantice, probabil de cca 10 m, ce se afla în absida dinspre vest a Basilicii Nova⁷ (basilica lui Constantin și a lui Maxentius). Torsul era din lemn, acoperit cu bronz, iar capul și membrele din marmură, doar capul cântărind 8 tone⁸. Față de portretul modelat ușor, de la Niš, aici, redarea trăsăturilor imobile este plină de forță, cu eliminarea detaliilor, preaslăvind grandezza eternă a monarhului absolut, sau a împăratului-zeu după model oriental. Acesta este reprezentat în poziție frontală, cu ochi enormi, chiar proeminenți, însuflețiți de o „licărire” din piatră în pupilă, care intensifică tensiunea spirituală a privirii hipnotice, dar și pline de emfază, însă nu emfaza eroului clasic, ci de superioritatea frământată a suveranului, religios și pământesc în același timp. Perioadei constantiniene aparțin și alte portrete ale

împăratului, de exemplu, un bust din cuarț. Unele nu au ajuns până la noi, fiind doar menționate în izvoare, ca sculptura din vârful coloanei de porfir din forumul de la Constantinopol⁹.

Din timpul lui Constantin au rămas și statui ale apropiaților acestuia: mama sa, Elena, apare portretizată în sculptura de la Muzeul Capitolin, dar și în vârful unei coloane de porfir din Piața Augusteion. Au existat și alte statui pe coloane ale fiilor împăratului, ori ale lui Licinius sau Iulianus Apostata, ori statuia lui Theodosius, a Eudoxiei, a lui Leon¹⁰. S-a păstrat capul lui Maxentius de la Dresda, cu aceeași concentrare a privirii orientate în sus și al Flaviei Maxima Fausta, sora lui Maxentius, soția lui Constantin cel Mare și mama a trei dintre fiii împăratului (Constantin II, Constans și Constantius II). Pe chipurile acestea cu priviri contemplative, se face simțită expresia unui calm interior. Sfârșitul perioadei, se merge mai departe în sensul fragilității și al figurilor umane prelungi, ca în cazul capului lui Constantius II. De altfel, portretul imperial devine tot mai mult un simbol al statului, nu un portret al unui împărat în carne și oase. Or capul din bronz al aceluiași Constantius II de pe Capitolin evocă ceremonialurile în care împăratul, imobil ca o statuie, privea doar în față. Apoi, stilul devine mai hieratic – ca în cazul chipului lui Arcadius –, dar în sensul artistic al termenului (adică mai lipsit de flexibilitate), nu în sensul religios (pentru că Arcadius nu era un împărat foarte implicat în problemele religioase)¹¹. Aici regăsim aceeași figură îngustă, modelată suplu și aceeași privire liniștită, dar și o coafură deosebită, ca o diademă în jurul capului. Fenomenul acesta, al abstractizării portretului, va duce la sfârșitul portretisticii în sculptură (bi- sau tridimensională) încă în timpul Antichității Târzii¹², când deja în Apus arta romană începe să intre în declin, iar cea din Răsărit – să se orienteze spre viitoarea artă bizantină.

Dar și în această perioadă, statuara, aflată sub patronajul statului, nu și al Bisericii, a rămas, încă, un mijloc de propagandă oficială, împărații și înalții oficiali continuând să se servească de portretele lor, răspândite în marile palate, în clădirile publice, în piețele din toate orașele Imperiului, pentru a-și face, și prin sculptura *ronde bosse*, cunoscute chipurile. Totuși, pentru că, deși cultul imperial a existat încă, el nu mai era însoțit de sacrificii în fața statuiilor imperiale. Acest mijloc propagandistic, de aducere la cunoștința tuturor a existenței și înfățișării împăratului, a durat până la sfârșitul secolului al VI-lea d.Hr.¹³ Mai târziu, producerea sculpturilor oficiale s-a dimi-

nuat, în plus, multe au fost distruse ulterior.

În ceea ce privește recunoașterea figurilor, caracteristicile individuale nu mai aveau aceeași forță deja, iar „portretul” se transforma într-un simplu simbol abstract: întruchiparea generală și stilizată a autorității împăratului. Un exemplu al problemei de identificare este colosul – de 5m! – descoperit în portul Barletta, sudul Italiei¹⁴. Constituind o reprezentare imperială, fără îndoială, datorită diademei. Nici astăzi nu avem certitudinea cui anume aparține, probabil lui Marcianus, cum se crede acum¹⁵, dar în lipsa amănunțelor particulare, admirăm doar talentul artistului de a materializa forța fizică și dominatoare. Colosul se caracterizează prin geometrizare, frontalitate, stilizarea corpului, ale scutului și ale veșmintelor – cu pliuri paralele –, dar și prin rigiditate: chiar și a brațului întins înainte sau a piciorului ce pășește fără a se desprinde de sol. Figura, puțin individualizată, în ciuda privirii pătrunzătoare, aproape agresivă, fixată undeva departe sau, mai curând, în propriul univers interior, o privire spiritualizată, dar aparținând unui stăpân absolut al lumii pe care o ține în mână (în mâna întinsă are o cruce). Un puternic contrast între trupul de ostaș și sufletul ce aspiră spre transcenderea lumii materiale.

Până în perioada bizantină (Phokas, începutul sec. al VII-lea d.Hr.), au existat reprezentări oficiale, bust ori statuia întregă, ca, de exemplu, capetele cu priviri meditative, intens spiritualizate, al Ariadnei sau al Theodoriei; ori statuia lui Valentinianus II, descoperită la Aphrodisias, cu un modelaj fin al obrajilor rotunzi, în contrast cu drapajul clasic, dar foarte puternic tăiat, al veșmintelor; statuile unor personalități, guvernatori, magistrați, sculpturi remarcabile, ce exprimă impresionante trăiri lăuntrice. Au ajuns până la noi capete din Megara, Tortosa, Constantinopol, Aphrodisias¹⁶, un exemplu fiind statuia unui oficial, mijlocul sec. al V-lea d.Hr., aflată la Muzeul Arheologic din Istanbul, toate cu riduri de expresie adânci. Ciudatul cap „gotic”¹⁷ (din atelierul din Ephesus) al lui Eutropius, cca 450 d.Hr., se deosebește prin deformarea proporțiilor, atingând apogeul „expresionistic”, iar aerul de trăire spirituală maximă, de desprindere de realitate, parcă ar fi al unui ascet¹⁸, făcând ca această sculptură să ajungă până acolo, unde nici un alt chip sculptat de până atunci nu îndrăznise. De altfel, și în statuia ultimului împărat păgân, Iulianus Apostata, se constată tendința de abandonare, în prima jumătate a secolului al V-lea d.Hr., a stilului viguros anterior și opțiunea pentru un clasicism molatic al modelajului¹⁹. Așadar, începând cu jumătatea secolului

al V-lea d.Hr., prototipurile eterne vor caracteriza portretistica în statuare.

În concluzie, epoca Antichității Târzii instaurează o nouă idealizare în sculptura ronde bosse, din necesitatea nemaîntâlnită până atunci, a redării trăirilor sufletești, lucru realizabil și datorită inovațiilor din lumea sculpturii. Perioada constantiniană păstrează supradimensionarea ochilor (unica soluție a expresivității figurii în timpul Tetrarhiei), dar geometrizează prin eterizarea feței și a siluetei, instaurând o alungire opusă siluetei bondoace tetrarhice, un stil hieratic ce va avea ca rezultat o abstractizare care înseamnă sfârșitul portretisticii ca gen, înlocuită fiind de imaginea-simbol.

Bibliografie

Barnea, Ion, Iliescu, Octavian. *Constantin cel Mare*. București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982.

Bruneau, Philippe, Torelli, Mario, Barral i Altet, Xavier. *Sculpture. The Great Art of Antiquity from the Eighth Century BC to the Fifth Century AD*. Köln: Taschen, vol. I, 1996.

Châtelet, Albert Bernard, Groslier, Philippe (coord.). *Istoria artei*. București: Ed. Univers enciclopedic, 2006 (trad. M. Cazacu, R. Chiriacescu, A. Monteoru, D. Purnichescu, Ș. Velescu).

Croix, Horst de la, Tansey, R.G.. *Art Through the Ages*. Harcourt Brace Jovanovich. Publishers, Orlando, Florida, 1996.

Dașkov, S.B.. *Dicționar de împărați bizantini*. București: Ed. Enciclopedică, 1999 (trad. Viorica Onofrei, Dorin Onofrei).

Delvoye, Charles. *Arta bizantină*. București: Ed. Meridiane, vol. I, 1976 (trad. Florica-Eugenia Condurachi, pref. Vasile Drăguț).

Gowing, Lawrence (ed.). *A History of Art*. Oxfordshire. Grange Books, 1995.

Hannestad, Niels. *Monumentele publice ale artei romane*. București: Ed. Meridiane, vol. II, 1989, (trad. și postfață Mihai Gramatopol).

Janson, Anthony F. *History of Art*. New York: Harry Abrams, 1986.

Referințe bibliografice și note

1. Desigur, romanii au excelat și în portretistica din pictură, dar, din păcate, ne-au rămas doar câteva asemenea exemple în frescele de la Pompei.

2. Și chiar când era adevărată producție romană sau poate cu atât mai mult atunci, era vizibilă lipsa măiestriei sculptorului roman și dificultatea înțelegerii geniului grec – exemple fiind imobilitatea de manechin a corpurilor togate, impunătoare dar seci, precum și straniețea corpurilor nude, redată în acea atitudine eroică ce însă nu-și mai găsea un loc la fel de potrivit în arta romană ca în cea grecească (din cauza contrastului chiar ilar, pentru noi, contemplatorii de acum, dintre capul care redă realist cele mai mici defecte fizice – și corpul tânăr și exagerat de musculos).

3. Moda pieptănăturii, progresul tehnic înregistrat, predilecția pentru accente puternice – abia reușeau să im-

Artă preistorică și antică _____

prime un foarte slab caracter general acestor chipuri foarte particularizate.

4. Barnea, Ion, Iliescu Octavian. *Constantin cel Mare*. București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982, p. 84. Un stil ce arăta limpede schimbarea față de stilul portretistic al Împăraților soldați.

5. *Ibidem*.

6. Châtelet, Albert Bernard, Groslier, Philippe (coord.). *Istoria artei*. București: Ed. univers enciclopedic, 2006, p. 302.

7. Hannestad, Niels. *Monumentele publice ale artei romane*. București: Ed. Meridiane, vol. II, 1989, p. 312.

8. Horst de la Croix, Tansey R.G.. *Art Through the Ages*. Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, Orlando, Florida, 1996, p. 242.

9. Reprezentându-l pe împărat ca pe Helios-Apollo, statuia din bronz aurit ține în mâna dreaptă globul pământesc surmontat de o cruce, cu o relievă din crucea lui Hristos, iar în stânga – sceptrul sau lancea. După prăbușirea ei în timpul unei furtuni, sculptura a fost înlocuită cu o cruce. Cf. Barnea Ion, Iliescu Octavian, *op. cit.*, p. 85.

10. Barnea Ion, Iliescu Octavian, *Op. cit.*, p. 85; Delvoye Charles. *Arta bizantină*, vol. I, București: Ed. Meridiane, 1976, p. 181.

11. Dașkov, S.B.. *Dicționar de împărați bizantini*. București: Ed. Enciclopedică, 1999, p. 34, s.v. *Arcadius*.

12. Hannestad, Niels, *Op. cit.*, p. 313.

13. Charles Delvoye, *Op. cit.*, p. 180.

14. Gowing Lawrence (ed.). *A History of Art*. Oxfordshire, Grange Books, 1995, p. 371.

15. Delvoye, Charles, *Op. cit.*, p. 183.

16. *Ibidem*, p. 184.

17. Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe (coord.), *Op. cit.*, p.303.

18. Janson, Anthony F.. *History of Art*. New York, Harry Abrams, 1986, p. 208.

19. Bruneau Philippe, Torelli Mario, Xavier Barral i Altet. *Sculpture. The Great Art of Antiquity from the Eight Century BC to the Fifth Century AD*, vol. I, Köln, Taschen, 1996, p. 229.

Date noi referitoare la programul iconografic al bisericii Tuturor Sfinților din Părhăuți

Rezumat

Date noi referitoare la programul iconografic al bisericii Tuturor sfinților din Părhăuți

Articolul *Date noi referitoare la programul iconografic al bisericii Tuturor sfinților din Părhăuți* are drept scop familiarizarea cititorului cu rezultatele ultimelor cercetări consacrate picturii murale și textelor explicative de la ctitoria din satul Părhăuți a logofătului Gavriil Totrușan. Succinta prezentare a programului iconografic al bisericii este urmată de identificarea surselor inscripțiilor de pe filacterele sfinților, pictați pe intradosurile arcelor mici ale bolții naosului, de stabilirea subiectelor picturilor din registrul superior al peretelui absidei altarului (unde sunt reprezentate imaginile celor 5 *Duminici de după Învierea Domnului* și imaginea *Vindecării miraculoase a celui cu mâna uscată*) și de descrierea scenelor din ciclul hagiografic al *Vieții și minunilor Sfântului Nicolae* (ciclul, pictat pe bolta transversală a exonartexului bisericii).

Cuvinte-cheie: iconografie, pictură românească, Moldova, Părhăuți, Totrușan, Luca Arbore, Solca.

Résumé

Nouvelles données concernant le programme iconographique de l'église de la Toussaint de Părhăuți

L'article *Nouvelles données concernant le programme iconographique de l'église de la Toussaint de Părhăuți* a comme but de faire connaître au lecteur les résultats des dernières recherches au sujet des peintures et des écritures de la fondation du logothète Gavriil Totrouchan du village de Părhăuți. La brève présentation du programme iconographique de l'église est suivie par la description des textes écrits sur les phylactères des saints peints dans les intrados des petites arches de la voûte du naos, des sujets du registre supérieur du mur de l'abside de l'autel (où sont représentés les 5 Dimanches d'après la Résurrection du Christ et la Guérison de l'homme à la main

sèche) et des scènes du cycle hagiographique de la vie et des miracles de Saint-Nicolas (peint sur la voûte de l'exonarthex de l'église).

Mots-clés: Iconographie, Romanian peinture, Moldova, Părhăuți, Totrușan, Luca Arbure, Solca.

Резюме

Новые данные касающиеся иконографической программы церкви Всех Святых села Пэрхэуць

Статья *Новые данные касающиеся иконографической программы церкви Всех Святых села Пэрхэуць* имеет цель ознакомить читателя с результатами последних исследований посвященных росписям и надписям пэрхэуцкой ктитории логофета Гавриила Тотрушана. После краткого описания иконографической программы церкви, следует определение литературных источников надписей на свитках святых изображенных на внутренних сторонах малых арок свода нефа, установление тематики росписей верхнего яруса алтарной стены (где расположены изображения 5-и Недель следующих за Воскресеньем Господа и изображение Исцеления сухорукого) и описание сцен из житийного цикла Святого Николая (цикла, расположенного на поперечном полуциркульном своде внешнего, открытого притвора храма).

Ключевые слова: иконография, румынская живопись, Молдова, Пэрхэуць, Тротушан, Лука Арборе, Солка.

Zidită – după cum ne indică pisania slavonă săpată în piatră pe fațada exterioară vestică a locașului – de marele logofăt Gavril Totrușan (Totrușan în grafia epocii) pe timpul domniei lui Ștefan al IV-lea cel Tânăr (1517 – 1527), biserica a fost înălțată în anul 1522, lucrările de construcție fiind terminate la 15 iunie. Aflat, actualmente, la mijlocul unui cimitir sătesc, locașul se găsea inițial în apropierea curții boierești a marelui logofăt, ulterior ruinate. Sobru, fără turlă la exterior, construit din piatră nefinisată, cu adao-

suri de cărămidă la bolți și arcade, edificiul de cult se remarcă prin pridvorul deschis, cu două caturi. O boltă în leagăn, dispusă transversal, acoperă parterul acestui pridvor, la etaj aflându-se încăperea clopotelor, deschisă spre exterior prin patru arcade tăiate în grosimea zidului (două la vest și câte una la nord și la sud). Accesul în încăperea clopotelor se făcea pe o scară în spirală, amplasată în grosimea zidului din colțul de sud al pridvorului. Această soluție de realizare constructivă a pridvorului nu pare a fi unică în arhitectura epocii: o regăsim și la biserica *Adormirea Maicii Domnului* din Baia.

Dreptunghiulară în plan, cu absidă semicirculară decroșată, ctitoria lui Totrușan este compusă (în interior) din trei spații mari: un pridvor (cu ieșiri spre exterior prin două arcade), un pronaos și un naos (ultimul cu deschidere la est spre spațiul altarului, boltit în semicalotă). Pronaosul și naosul sunt acoperite de *bolți moldovenești*. Pastoforiile (proscomidia și diaconiconul) au forma unor nișe puțin adânci, tăiate în grosimea zidurilor nordic și sudic ale altarului. Cinci ferestre înguste, evazate spre interior, luminează interiorul edificiului. Cea din altar este situată în axul longitudinal al bisericii, iar perechile de ferestre din naos și pronaos sunt amplasate, respectiv, pe pereții de nord și de sud ai celor două încăperi. Profiluri decorative, compuse din trei toruri îngemănate, înconjoară ferestrele și continuă în formă de brăie orizontale sau de „nervuri” verticale ce compartimentează suprafața pereților în sectoare dreptunghiulare.

Istoricul, arhitectura și pictura bisericii din Părhăuți au constituit pe parcursul a mai mult de un secol, obiectul de studiu al multor cercetători români și străini (Franz Adolf Wickenhauser¹, Simion Florea-Marian², Eugen A. Kozak³, Nicolae Iorga⁴, Wladyslaw Podlacha⁵, Gheorghe Balș⁶, I. D. Ștefănescu⁷, Paul Henry⁸, N. Gramadă⁹, Virgil Vătășianu¹⁰, Petru Comarnescu¹¹, Sorin Ulea¹², Grigore Ionescu¹³, Pr. Ilie Gheorghită¹⁴, N. Grigoraș¹⁵, Vasile Drăguț¹⁶, Anca Vasiliu¹⁷, Răzvan Theodorescu¹⁸, Constanța Costea¹⁹, Tereza Sinigalia²⁰, Vlad Bedros²¹ ș. a.).

Programul iconografic de la Părhăuți urmează tradiției deja constituite în pictura murală ortodoxă moldovenească. În calota naosului era amplasată imaginea-bust a *Pantocratorului*, imagine, astăzi, puternic deteriorată. Pe pandantivii mici figurează figurile celor *patru Evangheliști*, iar pe intradosurile arcelor se află, respectiv, imaginile în medalioane ale *Celui Vechi de Zile*, ale lui *Hristos-Emanuel* și ale lui *Iisus-Pantocrator*. Imaginea din medalionul celui

de-al patrulea intrados este totalmente distrusă. Fiecare din aceste medalioane este flancată de imaginile a doi *Profeți cu filactere*, situați (câte unul) pe fiecare versant al intradosului. Pe suprafața arcului triumfal putem vedea câteva medalioane cu profeți, reprezentați bust. Semicalota bolții altarului este puternic deteriorată. Dar se mai observă picioarele *tronului* (Maicii Domnului cu pruncul Iisus) și ale *Îngerilor* (*Arhanghelilor*). Un rând orizontal de medalioane cu *episcopi*, prezentați bust, desparte semicalota altarului de peretele vertical al absidei. Compozițiile pictate pe acest perete cuprind așa-numitele *Duminici ale Penticostarului*: *Duminica Tomii* (*Necredința lui Toma*), *Duminica Mironosițelor* (*Arătarea Mântuitorului mironosițelor*), *Duminica Paralicului* (*Vindecarea slăbănogului*), *Duminica Samaritencii* (*Iisus și samariteanca*), *Duminica Orbului* (*Vindecarea orbului*) și *Vindecarea celui cu mâna uscată* – toate în registrul superior; *Euharistia* (cele două *Împărțășanii*: cu pâine și vin), flancată de compozițiile *Miroforele la mormânt* și *Cina cea de Taină* – toate în registrul mediu și *procesiunea Marilor Ierarhi și Diaconi ai bisericii* – din cadrul temei *Melismos* – în registrul inferior. În glaful ferestrei estice a altarului este zugrăvit *Amnosul*: pruncul Iisus, în potir, vegheat, de doi îngeri cu cădelnițe și de doi serafimi. În proscomidie este pictată o excelentă imagine a lui *Iisus în mormânt*, prezentat bust și îmbrățișat de Maica Domnului (în limba slavonă acest tip iconografic se numește *Ne râdai mene mati* – tr. rom. *Nu te tângui după mine, mamă*).

Frescele de pe pandantivii mari din naos sunt distruse cu excepția celei de pe pandantivul sud-estic, unde este reprezentată *Intrarea în Ierusalim* (*Duminica Floriilor*). Pe suprafețele timpanelor zidurilor naosului avem imaginile *Pogorârea Sf. Duh* (nord), *Adormirea Maicii Domnului* (vest) și *Iisus Hristos la doisprezece ani, șezând în mijlocul învățaților* (sud). Sub timpanele zidurilor naosului, urmează un brâu de medalioane cu imagini de sfinți (martiri și monahi), prezentați bust. Mai jos, continuă ciclul *Minunilor* (și *Parabolelor*) lui Iisus, început în altar. Ciclul *Cristologic* ce cuprinde *Patimile* și *Învierea* lui Hristos este situat într-o vecinătate imediată, sub ciclul *Minunilor*. Imaginile din *Cristologic* trebuie „citite” în ordinea lor consacrată de tradiție și scriptură: în cazul nostru (în direcția de la stânga spre dreapta), inițial pe perețele de sud, urmându-i perețele de vest, după care – cel de nord. Registrul inferior al pereților nordic și sudic ai naosului este rezervat sfinților militari. Pe peretele vestic, în jumătatea stângă (la dreapta

intrării în naos), putem examina tabloul votiv. Pandantul imaginii votive din jumătatea dreaptă (a aceleiași perete) este constituit de fresca cu imaginile Sf. monah Paisie Athonitul și ale Sfinților Împărați Constantin și Elena. În glaful ușii de intrare în naos, sub imaginea Mandylionului avem pictate chipurile sfinților monahi Teodor și Ghelasie (la sud) și ale Sf. Zosima cu Maria Egipteanca (la nord).

Asemeni programelor din naos și altar, programul iconografic din pronaos urmează o amplasare similară a ciclurilor de imagini pe suprafețele pereților, dominant fiind aici ciclul *Imnului Acatist*. Spre deosebire de chipul aproape totalmente distrus al *Pantocratorului* din calota naosului, în calota pronaosului imaginea *Maicii Domnului Blacherniotissa cu Iisus copil* (prezentat bust) s-a păstrat, relativ bine. Pe pandantivii mici, avem chipurile unor îngeri cu ripide, iar pe doi din pandantivii mari (cel de sud-est și sud-vest), se mai observă siluetele sfinților-melozii. Din cauza degradării picturii, numele acestor melozii nu mai pot fi citite. Pe suprafața timpanelor celor patru pereți ai pronaosului, sunt reprezentate Sinoadele ecumenice. Următoarele două registre, situate mai jos și amplasate pe pereții sudic, vestic și nordic ai pronaosului (inclusiv în glafurile celor două ferestre ale încăperii), sunt consacrate, în exclusivitate, ciclului *Imnului Acatist*. Pe peretele de est, este prezentată doar ilustrația la ultima (a 24-a) strofă a Imnului. În dreapta ei, în același registru, mai sunt prezentate compoziția *Duminica tuturor sfinților* (hramul locașului!) și *Rugul lui Moise*. Ciclul *Acatistului*, pictat la Părhăuți, conține ilustrațiile la toate cele 24 de strofe ale imnului. Dar aici redactarea iconografică se deosebește radical de variantele rareșiene atestate la Probota, la Sf. Gheorghe-Suceava și la Humor. *Acatistul* de la Părhăuți împreună cu cel de la Arbore aparțin variantei ilustrate a imnului atestate pentru prima dată în icoana bizantină de secol XIV *Lauda Maicii Domnului cu scene din Acatist* de la catedrala *Adormirea Maicii Domnului* a Kremlinului din Moscova. Or, de această variantă a *Acatistului* țin atât celebrele fresce ale lui Dionisi de la Mănăstirea Therapont, cât și marea majoritate a icoanelor rusești din secolele XVI-XVII. O particularitate a *Acatistului* de la Părhăuți o prezintă ilustrarea strofei a 16-a (*Toată firea îngerească...*) nu în forma ei tradițională – în care este reprezentat Hristos, înconjurat de îngeri –, ci în formă de *Tron al Hetimasiei*, înconjurat de aceeași îngeri. O abatere de la ordinea consacrată a strofelor o prezintă și inversarea locului rezervat ilustrării strofelor a 22-a (*Vrând sa dea har datoriiilor celor de de*

mult...) și a 23-a (*Cântând nașterea ta, te lăudăm toți, ca pe o Biserică...*).

Registrul inferior al pronaosului este destinat imaginilor mucenițelor și cuvioaselor. Doar pe perețele estic, ce străjuiește intrarea în naos, sunt reprezentați Sfinții Paisie și Evnosie, ambii susținând rotuluri lipsite de texte. În stânga lui Paisie și în dreapta lui Evnosie sunt reprezentați – pandant – Sf. Petru însoțit de Arhanghelul Mihail, și Sf. Pavel, însoțit de Arhanghelul Gavriil.

Bolta semicilindrică și dispusă transversal a pridvorului cuprinde 19 scene din viața și minunile sfântului Nicolae. Pe perețele de est, deasupra intrării în pronaos, ciclul hagiografic al sfântului este întrerupt de o desfășurată imagine, *Deisis*. Registrul inferior al pridvorului este destinat imaginilor unor sfinți monahi și asceți. Pe intradosurile celor două arcade ale pridvorului pot fi identificate perechile de martiri Trifon și Procopie, Nichita și Vlasie, Lup și Platon, Nestor și Teodor. Stâlful arcadei pridvorului este decorat la est, în registrul inferior, cu imaginile Arhanghelului Gavriil, flancat de sfinții Avramie și Pahomie. Pe suprafețele nordică și sudică ale aceleiași stâlp, se mai pot desluși imaginile ecvestre ale Sf. Gheorghe, luptând cu balaurul, și ale Sf. Dimitrie, ucigând un necredincios.

Programul iconografic al ctitoriei lui Gavriil Totrușan a fost examinat de I. D. Ștefănescu²² în anii '20 – '30 ai secolului trecut și de N. Grigoraș în anul 1976²³. Același program a fost cercetat detaliat și de către Bogdana Irimia – autoarea studiului *Semnificația picturilor murale de la Părhăuți*²⁴. Pe parcursul celor treizeci și cinci de ani s-au scurs de la apariția acestui studiu s-au acumulat noi date referitoare la specificul iconografic al bisericii, au fost corectate o serie de erori de atribuire sau de datare, au fost stabilite sursele literare ale mării majorități a inscripțiilor conservate în interiorul bisericii. Astfel, tânărul nostru coleg Vlad Bedros – în teza sa de doctorat *Iconografia absidei altarului în bisericile moldovenești de la sfârșitul secolului al XV-lea și din prima jumătate a secolului al XVI-lea* (2011) – a transliterat, a tradus și a identificat toate sursele liturgice ale textelor slavone din hemiciclul absidei altarului de la Părhăuți. De fapt, el a finalizat descrierea inscripțiilor de pe filacterele ierarhilor – descriere, începută, dar lăsată neterminată de I. D. Ștefănescu în lucrarea *L'art byzantine et l'art lombard en Transylvanie*²⁵. Același cercetător a identificat corect scenele reprezentate în registrul superior al picturii absidei altarului (sub rândul de medalioane), corectând, astfel, unele erori prezente în publicațiile lui I. D. Ștefănescu²⁶, ale Bogdanei Iri-

mia²⁷ și ale lui N. Grigoraș²⁸. Aceste scene s-au dovedit a fi *Duminicile de după Înviere* (așa-numitele *Duminici ale Penticostarului: Duminica Tomii, Duminica Mironosițelor, Duminica Paraliticului, Duminica Samaritencii, Duminica Orbului*) și *Vindecarea omului cu mâna uscată*.

Constanța Costea a reușit să stabilească sursele literare ale unor scene anterior neidentificate sau identificate greșit din *Viața și minunile Sfântului Nicolae* (pictate pe bolta semicirculară transversală a pridvorului deschis)²⁹. Astfel, subiectul *plecării Sfântului Nicolae la Roma, la Sfântul Petru* și subiectul unde sfântul este prezentat *botezând și învățând mulțimea să creadă în Dumnezeu cel viu* sunt ilustrații – extrem de rar întâlnite – la *Povestirea prescurtată despre viața, minunile, moartea și îngroparea Sfântului părinte Nicola, mare Arhiereu și făcător de minuni din Mira Lichiei*³⁰. Un text al acestei povestiri – cu citate identice celor prezente în inscripțiile explicative la scenele respective de la Părhăuți – se păstrează în manuscrisul slavon nr. 297 (filele 7v – 14v) al Academiei Române, datat din secolul al XVI-lea³¹. Imaginea, situată în vecinătatea imediată a scenei *Nașterea Sfântului Nicolae*, – imagine, considerată mult timp a fi o scenă de botez, oficiată de către Sfânt, – după o cercetare mai atentă, realizată de subsemnatul, s-a dovedit a fi imaginea *Botezului Sfântului Nicolae*.

Pe parcursul cercetării bisericii, în anul 2011, au fost identificate sursele celor 5 inscripții (conservate până în prezent) de pe filacterele figurilor pictate pe intradosurile arcelor mici ale bolții naosului ctitoriei lui Totrușan. Acestea s-au dovedit a fi 3 citate din *Rânduiala Ceasurilor care se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos* și 2 citate evanghelice din lecturile zilei de 2 februarie (la sărbătoarea *Întâmpinării Domnului*):

1. *Nașterea lui Iisus Hristos a fost așa* (Matei, 1: 18) ... *Cuvântul cel mai înainte de veci* (Condacul, glasul al 3-lea) – citat din *Rânduiala Ceasurilor se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos* (Ceasul Întâi);

2. ...*și tu Betleeme*, din pământul lui Iuda, *nu ești nicidecum cel mai mic* (Matei, 2:6) – citat din *Rânduiala Ceasurilor se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos* (Ceasul al Șaselea);

3. *Pomeni-vor numele tău în tot neamul, - pentru aceasta popoarele* (Psalmul 44, 20 – 21) – citat din *Rânduiala Ceasurilor care se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos* (Ceasul Întâi);

4. *Precum este scris în Legea Domnului* (Luca, 2: prima jumătate a versetului 23) – citat din lecturile zilei de 2 februarie (la *Întâmpinarea Domnului*);

5. *Întâi născut de parte bărbătească* (Luca, 2: a doua jumătate a versetului 23) – citat din lecturile zilei de 2 februarie (la *Întâmpinarea Domnului*).

Bibliografie referitoare la biserica din Părhăuți:

Arta creștină în România, vol. 5, *Secolul XVI*, București, 1989, p. 170 – 171, planșa 52.

Balș, Gheorghe. *Bisericile lui Ștefan cel Mare*. În *BCMI*, nr. 43 – 46, 1925, p. 178 – 180.

Monumentele istorice din nordul Moldovei. În: Comisia Națională a României pentru UNESCO, Suceava, 1995, p. 28.

Drăguț, Vasile. *Arta românească*. Vol. 1, *Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Baroc*, București, 1982, p. 230 – 232, 278, 283.

Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, București, 1976, p. 225 – 226.

Drăguț, Vasile; Florea, Vasile; Grigorescu, Dan; Marin Mihalache. *Pictura românească în imagini*. ed. a 2-a, București, 1976, p. 58 – 61.

Henry, Paul. *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Contribuții la studiul civilizației moldave*. București, 1984, p. 129, 138, 171.

Ionescu, Grigore. *Istoria arhitecturii în România*. Vol. I, București, 1963, p. 355.

Iorga, Nicolae. *Neamul românesc în Bucovina*. București, 1905, p. 63 – 64.

Irimia, Bogdana. *Datarea picturilor murale de la Părhăuți*. În *RMM*, seria MIA, 1974, nr. 2, p. 66 – 72.

Irimia, Bogdana. *Semnificația picturilor murale de la Părhăuți*. În *RMM*, seria MIA, 1976, nr. 1, p. 57 – 66.

Istoria artelor plastice în România. Vol. I, București, 1968, p. 336, 365.

Kozak, Eugen. *Die Inschriften aus der Bukovina, in Epigraphische Beiträge zur Quellenkunde des Landes und Kirchengeschichte*, I, Viena, 1903, p. 51 – 58.

Monumente istorice bisericesti din Mitropolia Moldovei și Sucevei. Iași, 1974, p. 163 – 167.

Podlacha, Wladyslaw. *Pictura murală din Bucovina*. În: *Umanismul picturii murale postbizantine*. Vol. I, București, 1985.

Probota Monastery, The Restoration of the 1996 – 2000. Paris: Ed. UNESCO, 2001. 410 p.+ 843 il. + 19 pl.

Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare. București, 1958, p. 260.

Sinigalia, Tereza; Boldura, Oliviu. *Monumente medievale din Bucovina*. București, 2010, p. 82 – 87.

Stoicescu, Nicolae. *Bibliografie privind monumentele feudale din Moldova*. În: *Mitropolia Olteniei*, an XXI, nr. 9 – 10, Craiova, 1969.

Ștefănescu, I. D. *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*. București, 1973.

Ștefănescu, I. D. *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*. Paris, 1938, p. 113 – 121.

Ștefănescu, I. D. *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*. Paris, 1928, Texte, p. 101 – 103.

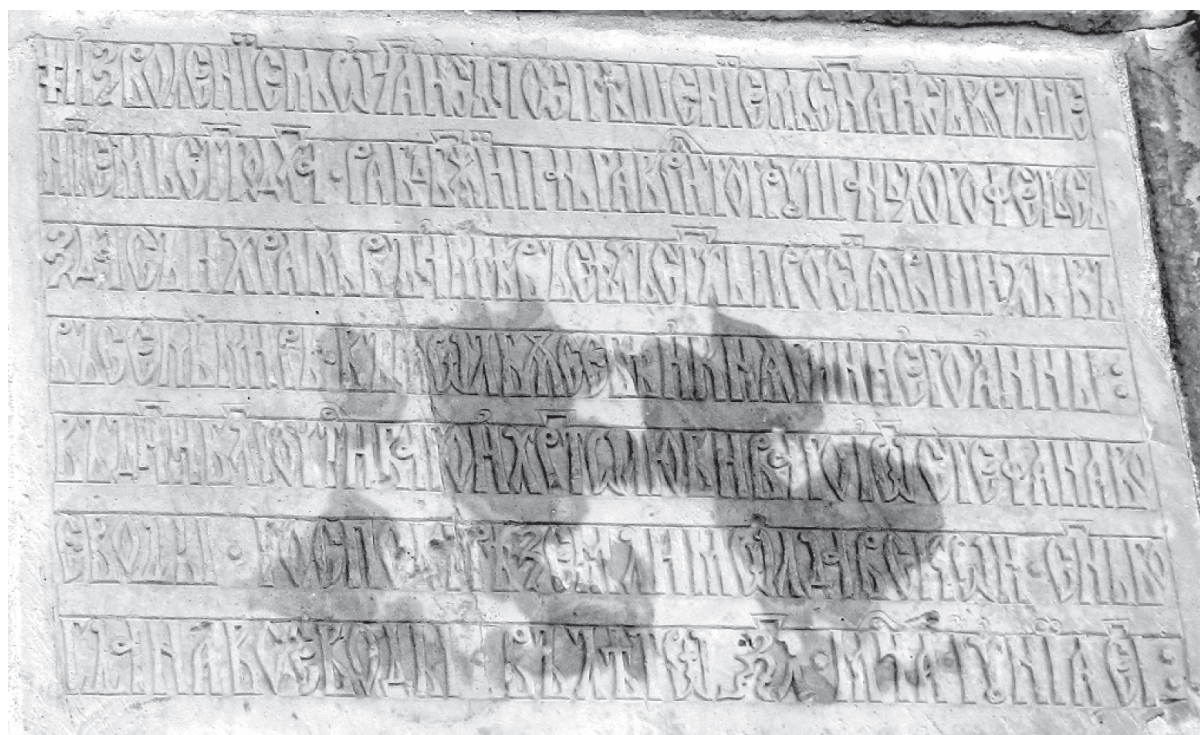
Ștefănescu, I. D. *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*. Bruxelles, 1936.

Theodorescu, Răzvan. *Bucovine. La peinture murale moldave aux XVe - XVIe siècles*. Bucarest, 1994.

Ulea, Sorin. *Datarea ansamblului de pictură de la biserica Sf. Nicolae-Dorohoi*. În: SCIA, seria AP, an XI, nr. 1, 1964, p. 79, nota 33.

Vasiliu, Anca. *Monastères de Moldavie, XIVe – XVIe siècles. Les Architectures de l'image*. Paris – Milano, 1978, p. 24, 165, 208, 230 – 233, 238, 242, 244, 246, 248, 252, 309.

Vătășianu, Virgil. *Istoria artei feudale în țările române*, I. București, 1959, p. 838 – 839.



Pisania bisericii din Părhăuți:

„Cu vrerea Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvârșirea Sf. Duh, robul lui Dumnezeu, pan Gavril Troșan logofăt a zidit acest hram în numele tuturor

sfinților care au strălucit în toată lumea, pentru rugăciunea sa și a cneaghinei sale Anna în zilele piosului și de Hristos iubitorului Io Ștefan Voievod, în anul 7030 (= 1522), luna iunie, 15”.

Bolțile

Naos:

Profeți;

Iisus Pantocratorul;

Evangheliști;

Iisus în diferite tipuri iconografice, flancat de proroci (pe versanții intradosurilor);

Intrarea în Ierusalim;

Motive florale ornamentale;

Sfinți martiri.

Pronaos:

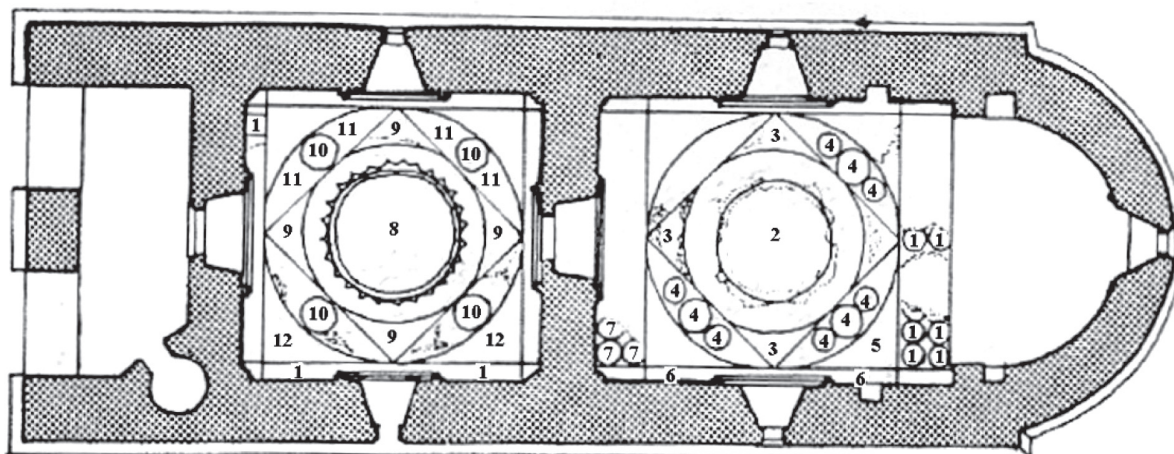
Maica Domnului Blacherniotissa;

Îngeri cu ripide;

Îngeri și serafimi;

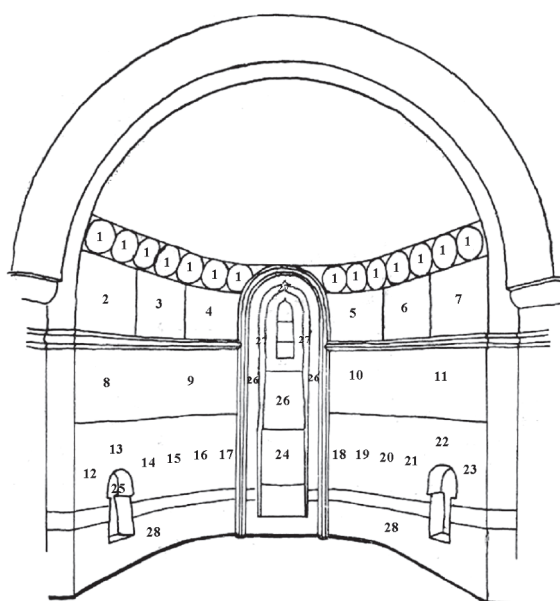
Îngeri și serafimi;

Sfinți melozi.



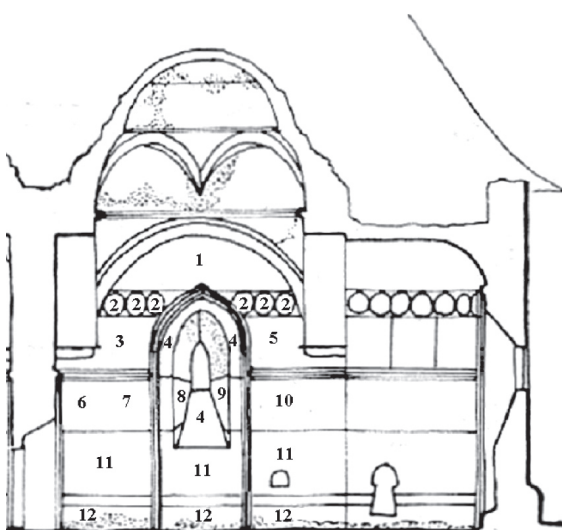
Altar:

1. Sfinți episcopi în medalioane; 2. Duminica Tomii (Necredința lui Toma); 3. Duminica Mironosițelor (Arătarea Mântuitorului mironosițelor); 4. Duminica paralticului (Vindecarea slăbănogului); 5. Duminica samaritencii (Iisus și samariteanca); 6. Duminica orbului (Vindecarea orbului); 7. Vindecarea celui cu mâna uscată; 8. Miroforele la mormânt; 9. – 10. Cele două Împărtașanii; 11. Cina cea de taină; 12. – 23. Sfinții episcopi (Sf. arhi-diacon Ștefan, Sf. Nichifor, Sf. Athanasie al Alexandriei, Sf. Chiril, Sf. Grigorie, Sf. Ioan Gură de Aur, Sf. Vasile cel Mare, Sf. Nicolae, Sf. Spiridon, Sf. Ierothei, Sf. Gherman și Sf. diacon Prohor) în scena Melismos; 24. Amnos; 25. Iisus în mormânt; 26. Motive ornamentale și geometrice; 27. Îngeri și serafimi cu ripide; 28. Draperii.



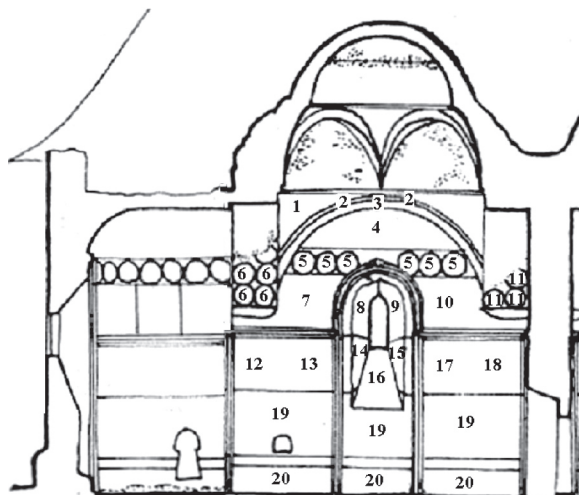
Naos (peretele nordic):

1. Coborârea Sf. Duh; 2. Sfinți monahi și martiri; 3. Hristos cu ucenicii pe Marea Tiberiadei sau Pescuitul miraculos (?); 4. Întâlnirea lui Ioachim și Ana la poarta de aur (?) + motive ornamentale florale; 5. Potolirea furtunii; 6. Răstignirea; 7. Coborârea de pe cruce; 8. Plângerea Domnului; 9. Ostașii la mormânt; 10. Coborârea la iad; 11. Procesiunea sfinților militari; 12. Draperii.



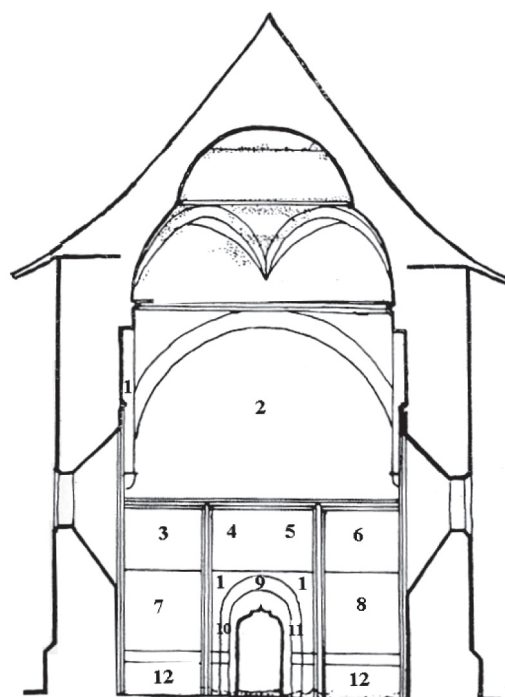
Naos (peretele sudic):

1. Intrarea în Ierusalim; 2. Medalioane cu martiri; 3. Motive ornamentale florale; 4. Iisus la templu; 5. Sfinți monahi și martiri; 6. Sfinți și profeti; 7. Vindecarea leprosului; 8. Vindecarea îndrăcitului; 9. Smochinul blestemat; 10. Vindecarea paralicului; 11. Sfinți martiri; 12. Spălarea picioarelor; 13. Rugăciunea pe Muntele Măslinilor; 14. Arestarea lui Hristos; 15. Sărutul lui Iuda; 16. Motive ornamentale geometrice; 17. Trădarea și căința lui Petru; 18. Iisus condus de ostași la Judecată; 19. Procesiunea sfinților militari; 20. Draperii.



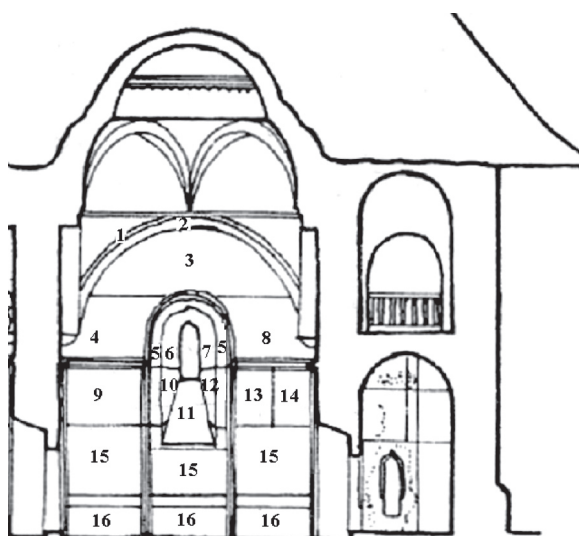
Naos (peretele vestic):

1. Motive ornamentale florale;
2. Adormirea Maicii Domnului;
3. Judecata lui Pilat (Spălarea mâinilor);
4. Batjocorirea lui Hristos;
5. Plata și sinuciderea lui Iuda;
6. Drumul crucii;
7. Tabloul votiv;
8. Sf. Paisie Athonitul; Sfinții împărați Constantin și Elena;
9. în boltă - Mandylionul; în ambrazura ușii - imaginea simplificată a Arborelui lui Iesei;
10. Sfinții călugări Theodor și Ghelasie;
11. Sfinții Zosima și Maria Egipteanca;
12. Draperii



(peretele sudic):

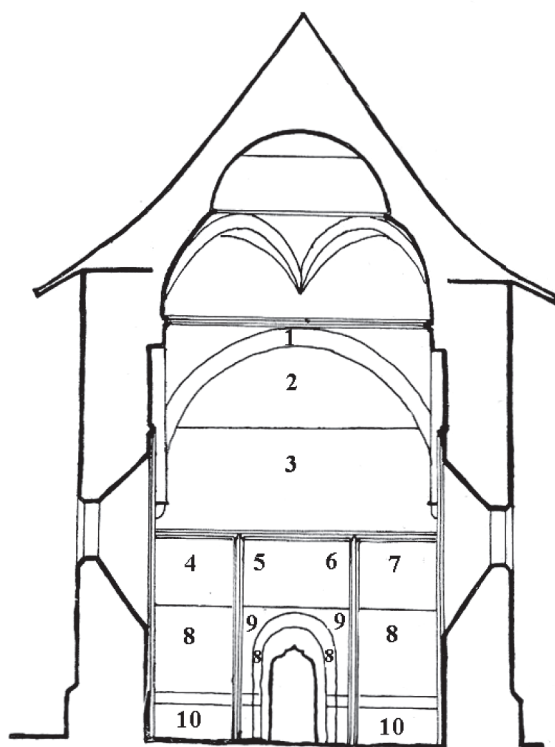
1. Medalioane cu sfinte mucenițe; 2. Prooroci; 3. Sinod ecumenic; 4. Imnul Acatist (strofa 1); 5. Prooroci; 6. - 8. Imnul Acatist (strofele 2 - 4); 9 - 10. Imnul Acatist (strofele 9 - 10); 11. Motive ornamentale florale; 12. - 14. Imnul Acatist (strofele 11 - 13); 15. Procesiunea sfintelor mucenițe; 16. Draperii.



Artă medievală

Pronaos (peretele vestic):

Prooroci;
Sinod ecumenic;
Sinod ecumenic;
Imnul Acatist (strofa 14);
Imnul Acatist (strofa 15);
Imnul Acatist (strofa 16);
Imnul Acatist (strofa 17);
Procesiunea sfințelor mucenițe;
Motive ornamentale florale;
Draperii

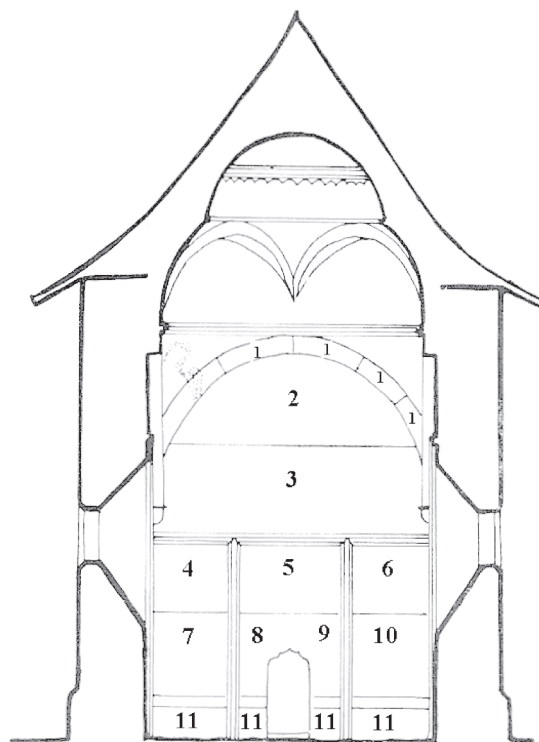


Pronaos (peretele nordic):

1. Sinod ecumenic; 2. Imnul Acatist (strofa 5);
3. Prooroci; 4. - 6. Imnul Acatist (strofele 6 - 8);
7. - 12. Imnul Acatist (strofele 18 - 23); 13. Procesiunea sfințelor mucenițe; 14. Motive ornamentale florale; 15. Draperii.

Pronaos (peretele estic):

Prooroci;
Sinod ecumenic;
Sinod ecumenic;
Imnul Acatist (strofa 24);
Deisis (Duminica tuturor sfinților);
Rugul în flăcări (Rugul lui Moise);
Sf. Petru și arhanghelul Mihail;
Sf. Paisie monahul;
Sf. Evnosie monahul;
Arhanghelul Gavriil și Sf. Pavel;
Draperii.



Dispoziția picturilor murale din pridvor

1. – 19. Viața și minunile Sf. Nicolae:

Nașterea Sf. Nicolae

Sf. Nicolae copil trimis la învățătură

Sf. Nicolae hirotonisit diacon

Sf. Nicolae hirotonisit preot

Sf. Nicolae hirotonisit episcop

Apariția Sf. Nicolae în vis împăratului Constantin (?)

Sfântul Nicolae omagiat de cei trei strategii eliberați din temniță

Sfântul Nicolae protectorul fecioarelor sărace

Sf. Nicolae vindecând fecioara posedată de demon

Botezul Sf. Nicolae (?)

Cei trei strategii în temniță, vegheați de Sf. Nicolae

Salvarea lui Vasile, fiul cuviosului Agric din Antiohia (?)

Sfântul Nicolae izgonește diavolul din copac (Doborârea copacului cu demoni)

Salvarea de la moarte a celor trei nevinovați din orașul Mira

Salvarea corăbierilor de către Sf. Nicolae

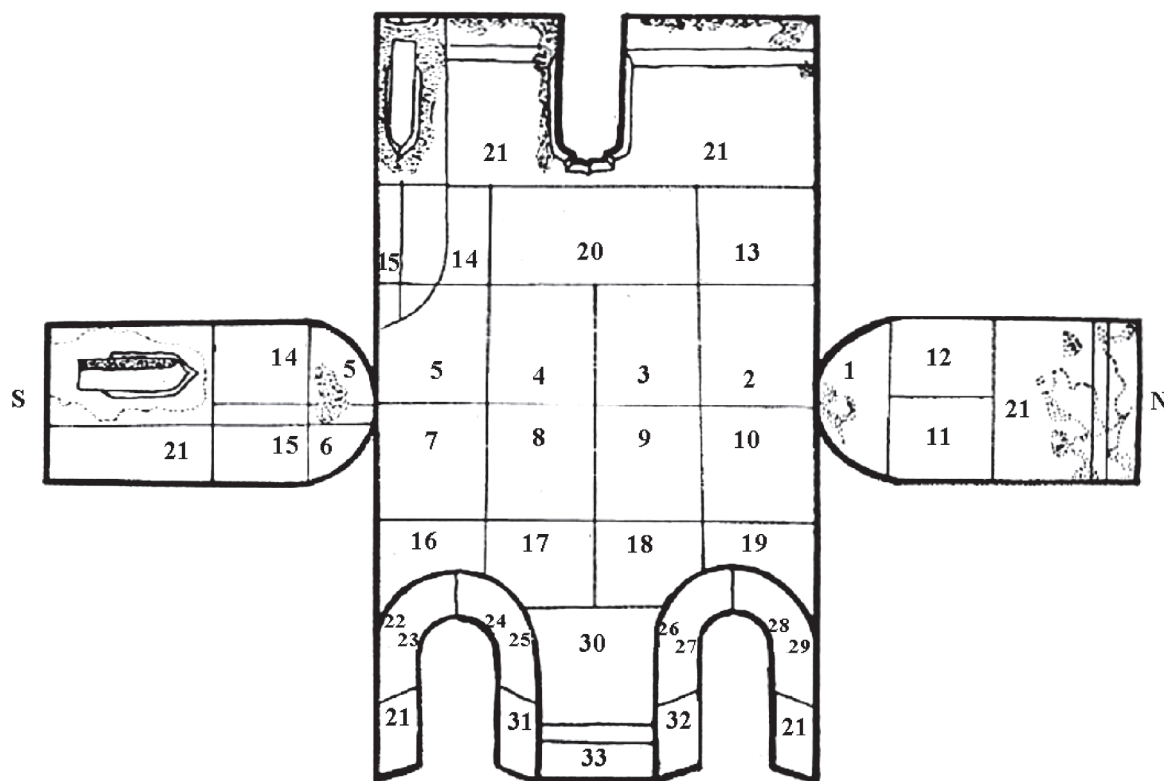
Sfântul Nicolae izbăvindu-l pe un tânăr de duhul necurat

Sf. Nicolae botezând și învățând mulțimea să creadă în Dumnezeu cel Viu

Sf. Nicolae pleacă la sfinții părinți și roagă să îndeplinească rugăciunea (de a – ?) merge la Roma, la Sfântul Petru

Moartea sfântului Nicolae

Deisis (Marea Rugăciune); 21. Procesiunea sfinților călugări și anahoreți; 22. – 29. Sfinți martiri; 30. Arhanghelul Gavriil cu sfinții Pahomie și Avramie; 31. Sf. Dimitrie omorând un necredincios; 2. Sf. Gheorghe luptând cu balaurul; 33. Draperii.



Note

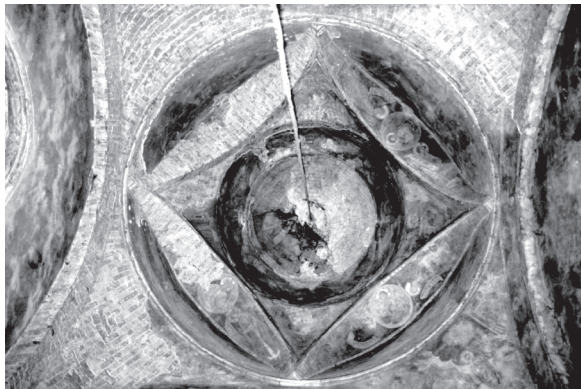
1. Wickenhauser, Franz Adolf. *Geschichte der Klöster Homor, Sct. Onufri, Horodnik und Petrauz*. În: *Molda oder Beiträge zur Geschichte der Moldau und Bukowina*, Band I. Cernowitz: Ed. Drud von Rudolf Eckhardt Gelbstverlag, 1881, p. 93-95; idem, *Geschichte der Klöster Woronetz und Putna*. În: *Molda oder Beiträge zur Geschichte der Moldau und Bukowina*, Band III, Cernowitz: Ed. Drud von Rudolf Eckhardt Gelbstverlag, 1886, p. 104-106 (despre Totrușan).
2. Florea-Marian, Simion. *Biserica din Părâuți în Bucovina*. În: *Analele Academiei Române*. s. II, t. IX, 1886-1887, extras.
3. Kozak, Eugen A. *Die Inschriften aus der Bukovina*. În: *Epigraphische Beiträge zur Quellenkunde des Landes und Kirchengeschichte*, I. Viena, 1903, p. 51-58.
4. Iorga, Nicolae. *Neamul românesc în Bucovina*. București, 1905, p. 63-64.
5. Podlacha, Wladyslaw. *Pictura murală din Bucovina*. În: *Umanismul picturii murale postbizantine*. Vol. I, București, 1985.
6. Balș, Gheorghe. *Bisericile lui Ștefan cel Mare*. În: *BCMI*, nr. 43-46, 1925, p. 178-180.
7. Ștefănescu, I. D. *L'évolution de la peinture religieuse en Bukovine et en Moldavie*. Paris, 1928, Texte, p. 101-103; idem, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie*. Paris, 1938, p. 5, 110, 113-121, 137; idem, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles, 1936; idem, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*. București, 1973.
8. Henry, Paul. *Monumentele din Moldova de Nord. De la origini până la sfârșitul secolului al XVI-lea. Contribuții la studiul civilizației moldave*. București, 1984, p. 129, 138, 171.
9. Gramadă, N. *Biserica din Părâuți*. În: *MMS*, XXXV, 1959, nr. 9-12, p. 623-626.
10. Vătășianu, Virgil. *Istoria artei feudale în țările române*, I. București, 1959, p. 838-839.
11. Comarnescu, Petru. *Îndreptar artistic al monumentelor din nordul Moldovei (Arhitectura și fresca în sec. XV-XVI)*. Suceava, 1961, p. 115, 119-120, 255.
12. Ulea, Sorin. *Datarea ansamblului de pictură de la biserică Sf. Nicolae-Dorohoi*. În: *SCIA*, seria AP, an XI, nr. 1, 1964, p. 79, nota 33; *Istoria artelor plastice în România*, Vol. I, București, 1968, p. 336, 365;
13. Ionescu, Grigore. *Istoria arhitecturii în România*. Vol. I, București, 1963, p. 355.
14. Pr. Gheorghită, Ilie. *Biserica din Părâuți*. În volumul: *Monumente istorice bisericesti din Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Iași, 1974, p. 163 - 167.
15. Grigoraș, N. *Biserica Părâuți, ctitoria marelui logofăt Gavriil Troțușan*. În: *MMS*, LII, 1976, nr. 5-6, p. 400-410.
16. Drăguț, Vasile. *Arta românească*. Vol. 1, *Antichitate, Ev Mediu, Renaștere, Baroc*. București, 1982, p. 230-232, 278, 283; idem, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*. București, 1976, p. 225-226; idem, Florea, Vasile; Grigorescu, Dan; Mihalache, Marin. *Pictura românească în imagini*. ed. a 2-a, București, 1976, p. 58-61.
17. Vasiliu, Anca. *Monastères de Moldavie, XIVe - XVIIe siècles. Les Architectures de l'image*. Paris-Milano, 1978, p. 24, 165, 208, 230-233, 238, 242, 244, 246, 248, 252, 309.
18. Theodorescu, Răzvan. *Bucovine. La peinture murale moldave aux XVe - XVIe siècles*. Bucarest, 1994.
19. Costea, Constanța. *The life of Saint Nicholas in Moldavian murals. From Stephen the Great (1457-1504) to Jeremiah Movilă (1596-1606)*. În: *RRHA, Série BA, T. XXXIX-XL*, Bucarest, 2002-2003, p. 25-32; idem, *Sub semnul miresei nenuntite: despre reprezentarea Imnului Acatist în Moldova secolului al XVI-lea*. În: *Ars Transilvaniae* XIX, 2009, p. 99-108, il. 6, 8, 15.
20. Sinigalia, Tereza; Boldura, Oliviu. *Monumente medievale din Bucovina*. București, 2010, p. 82-87.
21. Bedros, Vlad. *Iconografia absidei altarului în bisericile din Moldova la sfârșitul secolului al XV-lea și în prima jumătate a secolului al XVI-lea*. În: teză de doctorat susținută în ianuarie 2011 la Universitatea Națională de Arte din București, p. 157-160.
22. Ștefănescu, I. D. *L'évolution...* 1928, p. 101-103; idem, *L'art byzantin et l'art lombard...* 1938, p. 113-121;
23. Grigoraș, N. *Op. cit.*, p. 405-408.
24. Irimia, Bogdana. *Semnificația picturilor murale de la Părâuți*. În: *RMM, seria MIA*, 1976, nr. 1, p. 57-66.
25. Ștefănescu, I. D. *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie...* p. 114-115.
26. Ștefănescu I. D. nu a identificat a treia scenă din cadrul registrului și a confundat imaginea *Vindecării celui cu mâna uscată* cu imaginea *Învierii lui Lazăr*. De asemenea el nu a observat că celelalte patru scene *Apariția lui Iisus apostolilor*, *Apariția lui Iisus în fața sfințelor femei (mironosițe)*, *Iisus și Samariteanca*, *Vindecarea orbului* sunt de fapt ilustrații la *Duminicile Pentecostarului (Duminica Tomii, Duminica Mironosițelor, Duminica Samaritencii, Duminica Orbului)*. Vezi: I. D. Ștefănescu, *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie...* p. 114.
27. Bogdana Irimia identifică, în acest registru, următoarele scene: *Vindecarea păcătoasei(?)*, *Învieria fiului văduvei (?)*, *Învieria lui Lazăr*, *Iisus și samariteanca*, *Vindecarea invalidului și Vindecarea orbului*. Vezi: Bogdana Irimia, *Semnificația picturilor murale de la Părâuți...* textul explicativ la fig. 10 de la p. 62.
28. Grigoraș N. a repetat, de fapt, identificarea scenelor propusă anterior de Ștefănescu I. D.: *Apariția Mântuitorului în fața apostolilor și a femeilor mironosițe*, *Iisus și samariteanca*, *Vindecarea Orbului și Învieria lui Lazăr*. Vezi: N. Grigoraș, *Op. cit.*, p. 405.
29. Costea, Constanța. *The life of Saint Nicholas...* p. 27.
30. Această povestire a fost publicată pentru prima dată de istoricul rus V. O. Kliucevski. Cf.: V. O. Ключевский, *Древнерусские жития как исторический источник*. Москва, 1871, p. 453-459.
31. Panaitescu, P. P. *Manuscrise slave din Biblioteca Academiei R. P. R.* București, 1959, p. 396, ms. nr. 297. Rezintă o primă încercare de abordare a rolului operelor de artă descoperite de arheologi ce au aparținut unor diverse culturi preistorice, care s-au perindat în regiunea Pruto -Nistreană în ultimele șase milenii. O atenție deosebită i se acordă culturii Cucuteni-Tripolie (mil. VI-III î.e.n), răspândită pe un vast teritoriu al României, Ucrainei și Republicii Moldova, propunându-ne o gamă variată de ceramică pictată și figurine din lut ars, care constituie astăzi una dintre cele mai performante realizări ale artelor europene.



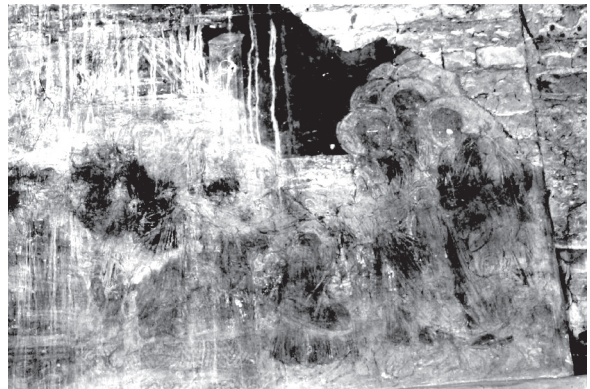
Biserica *Tuturor Sfinților* din Părăuți. Vedere generală



Tabloul votiv din naos



Bolta naosului



Duminica Tomii



Text din *Rânduiala ceasurilor* care se cântă în ajunul Nașterii Domnului nostru Iisus Hristos: *Nașterea lui Iisus Hristos a fost așa* (Matei, 1: 18) ... *Cuvântul cel mai înainte de veci* (Condac, glasul al 3-lea)



Sf. Iacov Persul. Pictură din naosul bisericii din Părăuți



Peretele de vest al naosului bisericii din Părăuți



Închinarea magilor. Ilustrație la icosul al 5-lea al Imnului Acatist, „Văzut-au pruncii haldeilor...”

De la bolta bizantină la bolta moldovenească. Împrumut sau evoluție arhitectural-constructivă?

Rezumat

De la bolta bizantină la bolta moldovenească. Împrumut sau evoluție arhitectural-constructivă ?

În articol sunt analizate ipotezele cu privire la geneza și sursele boltei moldovenești, soluție unică în arhitectura ecleziastică sud est-europeană. Este combătută versiunea sursei armenești, optându-se pentru sursa arabo-iraniană, de unde elementele constructive asemănătoare s-au răspândit, inclusiv la mauri, armeni, și la moldoveni. Modificarea treptată a bolții bizantine a început prin lichidarea pilonilor și introducerea consolelor de piatră pentru careul de susținere a boltei, proces care a avut loc până la domnia lui Ștefan cel Mare. Influența arhitecturii gotice a jucat rolul de catalizator în transformarea bolții bizantine într-o structură mai ușoară, cu diametrul tamburului micșorat prin registrul din arce piezișe sau arce intercalate, instalat deasupra arcelor mari. Implimentarea bolții moldovenești s-a făcut în urma unei perioade de experimentări, supraviețuind clădirile în varianta optimă. Bolta moldovenească a obținut o interpretare arhitectural-artistică în interiorul și exteriorul bisericilor, devenind pentru următoarele secole cea mai răspândită soluție de boltire în Moldova.

Cuvinte-cheie: arce înlănțuite, arce mari, arce piezișe, arhitectură arabă, arhitectură armenescă, arhitectură iraniană, arhitectură maură, bolta moldovenească, bolta stelată, console, cupolă, pandantivi, piloni, proporții, reducere, siluetă.

Summary

From Byzantine vault to Moldavian one. Borrowing or architectural-constructive evolution?

The hypotheses referring to genesis of constructive system with negation of Armenian version and accent on Arabian Iranian influence where they penetrated into Mauritanian, Armenian and Moldavian architecture were processed by the analysis

in this article. Gradual transformation of Byzantine vault in Moldavian one has begun from the substitution of support as fixed pillars by stone consoles for maintaining of a quadrate under cupola that has been during the times of Ștefan cel Mare. The influence of gothic architecture was a catalyst of in transition of Byzantine vault into easy constructive settlement with reduction diameter of cupola via skewed and interknitted arches and thus, preservation of usual proportions of Byzantine church between exterior width of cupola and the building. Implementation of Moldavian vault has taken place for some period of time when only some buildings with optimal constructive decisions could survive then. In the beginning Moldavian vault appeared as constructive system has got architectural and artistic interpretation in inner and exterior of churches. Then it became the most widespread vault.

Key-words: interknitted arches, large arches, interknitted arches, Arabian architecture, Armenian architecture, Iranian architecture, Mauritanian architecture, Moldavian vault, Byzantine vault, cupola, stellate vault, consoles, pandativs, columns, proportion, reduction, silhouette.

Резюме

От византийского свода к молдавскому своду. Заимствование или архитектурно-строительная революция?

В статье подвергнуты анализу гипотезы относительно генезиса конструктивной системы с опровержением армянской версии, выделяя арabo-иранское влияние, откуда проникли и в мавританскую и армянскую и в молдавскую архитектуру. Постепенная трансформация византийского свода в молдавский свод, началось замещением опор виде пристроенных столбов каменными консолями для поддержания подкупольного квадрата, процесс, начатый до Стефана Великого. Влияние готической архитектуры, сыграло роль катализатора в превращение византийского свода в легкое конструктивное ре-

шение, путем сокращения диаметра главки посредством яруса косых или переплетенных арок и сохранения, таким образом, привычного соотношения для византийской церкви, между наружной шириной главки и шириной самого здания. Введение молдавского свода происходило на протяжении некоторого периода, от которого сохранились лишь здания с оптимальными конструктивными решениями. Молдавский свод, появившийся вначале как конструктивная система, получил архитектурно-художественную трактовку внутри и снаружи церкви, впоследствии став самым распространенным сводчатым перекрытием.

Ключевые слова: переплетенные арки, большие арки, косые арки, арабская архитектура, армянская архитектура, иранская архитектура, мавританская архитектура, молдавский свод, византийский свод, купол, звездчатый свод, консоли, пандантивы, пилоны, пропорции, сокращение, силуэт.

Bolta moldovenească este una din realizările originale ale arhitecturii ecleziastice medievale moldovenești, geneza căreia este disputată până în prezent. Aproape un secol în urmă, a fost emisă prima ipoteză că acest sistem ar fi constituit sub influența soluțiilor arhitecturale specifice unor arii culturale streine, gradul de implicare a acestora fiind considerat de la „întrăuriri” până la „împrumut” și „import”. Esența constructivă a bolții moldovenești, la început, a fost dedusă din arhitectura armenească. Apoi, ca replică, au urmat indicarea unor alte surse – arhitectura populară indigenă în lemn, arhitectura gotică, iar în ultimul timp – o soluție a arhitecturii în piatră est-europeană. Istoricii arhitecturii universale – A.Choisy, J. Strzygowski și naționale Gh. Balș, V. Vătășianu, Gr. Ionescu, M.V. Dordea, Gh. Curinschi-Vorona, Cr. Moisescu, au remarcat similitudini constructive, apărute grație interferențelor culturale din diferite arii geografice, opinii care, de altfel, au lăsat problema deschisă. Incertitudinea genezei acestei forme de boltire moldovenești constă, în viziunea noastră, în lipsa răspunsurilor la întrebările, ce apar la o atentă analiză a acestui sistem de boltire:

care este rolul constructiv al componentelor boltei moldovenești? Bolta moldovenească este descrisă prescurtat și incomplet, cu repetarea aceluiași surse arhitecturale de posibilă influență, fără a se căuta cauzele care au condus la apariția ei;

când a apărut acest sistem constructiv în Țara Moldovei? Prin aserțiunea că invenția le aparține meșterilor lui Ștefan cel Mare, fiindcă cea mai timpurie¹ boltă moldovenească cunoscută se află în biserica Sf. Procopie din s. Pătrăuți (a. 1487),¹ s-au negat în arhitectura anterioară acesteia posibilele soluții constructive, ce ar fi condus la constituirea boltei moldovenești;

de ce această soluție constructivă a apărut anume în Moldova? Este mult mai complexă decât bolta bizantină, cea genială prin claritatea arhitectonicii sale, utilizată până în prezent în toate țările cu spiritualitate creștin ortodoxă și chiar în unele țări catolice. Afirmția că sistemul de boltire moldovenesc ar fi fost inventat pentru a conferi suplețe și eleganță turlei se lovește de întrebarea de ce această problemă nu a fost sesizată în alte arii, aflate sub influența arhitecturii bizantine;

cum s-au format opiniile cu privire la geneza boltei moldovenești?

Răspunsurile la aceste întrebări le vom căuta prin cercetarea modelului structural numeric al sistemului de boltire, răspândit în arealul bizantino-balcanic, pasibil de găsirea mecanismului constituirii boltei moldovenești, și contrar tradiției științifice, revenind la sfârșitul studiului cu analiza critică a raționamentelor cu privire la aportul străin la geneza ei.

1. Rolul constructiv al componentelor boltei moldovenești. Bolta moldovenească este o intervenție creativă în structura boltei bizantine, realizată de meșterii constructori din Țara Moldovei într-o perioadă incertă. Bolta bizantină este o *cupola*, care acoperă un spațiu pătrat în plan, de regulă, delimitat la colțuri de piloni, legați între ei prin arce cilindrice (*arce mari*), între care se află *pandantivi* pentru acoperirea spațiului de la colțuri, rămas în afara bazei circulare a cupolei. Această structură spațială, ce constă din *piloni*, *arce mari*, *pandantivi* și *cupolă*, constituie nucleul central al bisericilor bizantine, cunoscut sub denumirea *mesomphalos*². Prin secolul al VIII-lea, această structură evoluiază în tipul *cruce greacă înscrisă*, cupola căreia este ridicată pe un tambur, intercalat între arcele mari și cupolă, făcându-și astfel apariția *turla*, ridicată pe un pedestal, ce reprezintă careul de sprijin al cupolei.

Din bolta bizantină au trecut în bolta moldovenească arcele mari cu pandantivii, mai sus și mai jos de care se încep componentele specifice moldovenești. Mai sus se află sistemul din arcuri, cunoscută în două variante: *arce piezișe* și *arce intercalate*. În

Artă medievală

bolta pe arce piezișe, într-un *tambur* scund, sunt înscrise patru *arce* cilindrice, orientate sub 45° în raport cu axa clădirii, numite și *arce oblice* sau *diagonale*, care se sprijină pe console, axate pe cheile de boltă ale arcelor mari. Între *arcurile piezișe* se formează un pătrat, în care este înscrisă baza circulară a turlei cu pandantive mici la colțuri. Astfel, are loc reducerea diametrului turlei bisericilor moldovenești, în proporția formată între latura și diagonala pătratului ($\sqrt{2}/2 \times 1$ sau 0,7071 din diametrul boltei bizantine). Soluția de reducere a diametrului turlei a fost folosită și la acoperirea compartimentelor cu așa numitele “bolți oarbe” (fără deschidere verticală prin turlă). Prima boltă moldovenească “oarbă” pe arce piezișe, a fost utilizată la biserica din Cotnari (1491)³, unde scopul inițial pretins – de a spori eleganța turlei – își pierduse sensul, cupola fiind ascunsă sub acoperișul în pantă al bisericii.

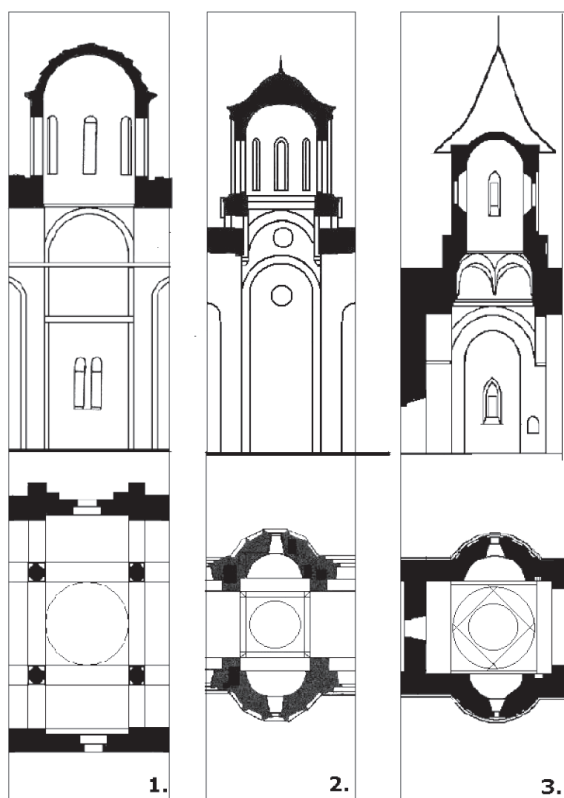


Fig. 1. 1. Biserica Xesariani, sec. XI.
2. Biserica Lazorița din Crușevăț, cca. 1375.
3. Biserica Sf. Cuce, s. Pătrăuți, 1487.

A doua variantă a boltei moldovenești este *bolta pe arce intercalate* sau *bolta stelată*. Particularitatea constructivă a acesteia constă în plasarea pe introdusul cupolei, diametrul căreia corespunde boltei bizantine, a opt arcuri intercalate. Arcurile sunt asemănătoare nervurilor gotice, dar în plin cintru, amplasate vertical, care susțin pe zenitul lor baza circulară a boltei, cu același coeficient de 0,707 ($\sqrt{2}/2$) al reducerii di-

ametrului. În această variantă aspectul artistic domină partea constructivă, deoarece dublarea numărului arcelor era inutilă din punct de vedere constructiv și dimensional. Cea mai timpurie realizare cunoscută a *boltei pe arce intercalate* este în pronaosul bisericii Sf. Gheorghe din Hârlău (1492), reprezentând, de fapt, singurul caz cunoscut de utilizare a acestei variante de boltă în timpul lui Ștefan cel Mare. Nu este exclus ca această variantă de boltire, din cauza cunoașterii lacunare a șirului bisericilor din această perioadă, să fi fost utilizată anterior la bisericile care au dispărut. A fost folosită mai des în timpul lui Petru Rareș și Alexandru Lăpușneanu la baza boltelor “oarbe” din pronaos și în scop constructiv doar la baza turlei naosului bisericii mănăstirii Dragomirna (1609).

A doua modificare a boltei bizantine, după cum s-a menționat, s-a produs mai jos de arcele mari, care nu se sprijină pe piloni, ci pe console de piatră. Suportul sub forma de console era utilizat mai mult în arhitectura occidentală, făcându-și apariția, posibil, în arhitectura de apărare, la consolidarea mașiculelor turnurilor.

Turla bisericilor moldovenești, ca și a celor bizantine, este ridicată pe un pedestal, care cu timpul se modifică, trecând de la volumul prismatic pătrat în plan – prezent la bisericile din satele Pătrăuți, Milisăuți, Sf. Ilie – la unul poligonal în plan, ajustat formei tamburului turlei și divizat în trepte, numite *baze*. Piedestalele bisericilor devin din ce în ce mai diverse, combinate din poligoane stelate cu opt colțuri, reprezentarea în plan a cărora este complementară proiecției în plan a boltei *pe arce intercalate*. Aranjamentul laturilor poligoanelor stelate cu opt colțuri ne sugerează bârnele așezate în două carouri ce se intersectează, unul întors sub 45° în raport cu axa longitudinală. Cea mai timpurie *bază stelată* a fost realizată la biserica domnească din Bacău (1491), deci, este anterioară boltei *pe arce intercalate* de la biserica din Hârlău, construită după cum s-a indicat, în 1492. Această discrepanță în timp poate fi explicat, doar admitând că bolta *pe arce înlănțuite* a fost implementată mai înainte la o altă clădire care nu s-a păstrat, deoarece bolta “oarbă” nu putea să influențeze forma stelată a bazei turlei, diametrul căreia a fost redus prin *arce piezișe*.

Exigeza în secțiune diacronică a obiectivelor arhitecturii moldovenești este incompletă, dat fiind faptul că mai multe biserici au fost refăcute și li s-au modificat soluțiile constructive, concluziile noastre fiind relative. Necătând la pierderea unor importante repere, este evidentă perseverența în optimizarea soluțiilor constructive și a efectului artistic produs, datorită cărora arhitectura moldovenească a rămas

în matricea aceleiași paradigme autohtone, situație fixată în monumentele păstrate, începând cu ultima sepțime a secolului al XV-lea.

2. Când a apărut bolta moldovenească? Bolta moldovenească nu se rezumă doar la introducerea registrului cu *arce piezișe*, după cum se relevă în majoritatea studiilor, ci include și alte modificări constructive, care, trebuie de presupus, nu s-au produs momentan, ci s-au derulat în timp pe parcursul unor etape. În prima etapă a arhitecturii de piatră, care coincide cu debutul secolului al XV-lea, a avut loc implementarea tipului de biserică trilobat bizantino-balcanic, compartimentele căruia sunt acoperite cu bolte. Toate clădirile din această perioadă sunt cunoscute sub formă de vestigii: biserica Mănăstirii Vatra Moldoviței⁴, biserica Sf. Nicolae din Bacău⁵, biserica din satul Nemirceni⁶, cu excepția bisericii Sf. Nicolae din Suceava, refăcută în secolul XVII⁷. Naosul, acestor biserici, și pronaosul primelor biserici a mănăstirilor Humor⁸ și Bistrița⁹, sunt pătrate în plan, cu piloni la colțurile interioare. Luând în considerație structura lor spațială bizantină, putem conchide că pilonii erau construiți pentru a sprijini arcele mari cu pandantivi de sub cupolă. Dacă, însă, ne orientăm după aspectul acestui tip de biserici din arealul limitrof Moldovei, unde cupola demult timp era ridicată pe tambur, iar deasupra pronaosului era ridicată clopotnița, nu este exclus ca bisericile moldovenești să fi avut turlle pe naos și clopotniță pe pronaos.

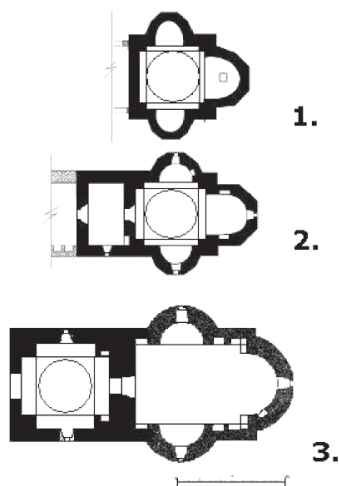


Fig. 2. Planuri ale bisericilor cu piloni de colț, încep. sec. XV: 1. Biserica veche din s. Nemirceni. 2. Prima biserică a Mănăstirii Moldovița. 3. Prima biserică a Mănăstirii Humor.

Începând cu sfârșitul secolului al XIV-lea, naosul bisericilor din Moldova se alungește, cupola ridicată pe pilonii careului de sprijin rămânând pe axa absidelor laterale, acoperind partea centrală a com-

partmentului, așa cum reese din vestigiile primei biserici a Mănăstirii Humorului¹⁰ și a primei biserici a satului Volovăț¹¹, situație întipărită și în planul din prima etapă de edificare a bisericii Sf. Treime din Siret¹².

Primele biserici ale Mănăstirii Căpriană¹³ și a satelor Tulova¹⁴ și Fântâna Mare, n-au avut piloni, nici în naos, și nici în pronaos, iar biserica Mănăstirii Bistrița –nu a avut piloni în naos. Ruinarea acestor biserici a avut loc la scurt timp după edificare, interval de timp incomparabil mai scurt decât durata de rezistență a bisericilor din ultima perioadă a domniei lui Ștefan cel Mare. Perioada de la începutul secolului XV și până la șirul capodoperelor arhitecturale de la sfârșitul secolului al XV-lea poate fi interpretată drept una a căutării soluțiilor constructive optime, din această perioadă rezistând doar câteva biserici¹⁵, și acelea cu compartimentele boltite cilindric (cu excepția bisericii Sf. Treime din Siret).

Planul bisericilor din această perioadă sunt fără piloni interiori, dar au similitudini până la identitate, planimetrice și dimensionale, cu bisericile de mai târziu, unde elansarea verticală a naosului a fost soluționată prin bolta moldovenească pe console. Astfel, purtem conchide că deja avuseseră loc experiențe de perfecționare constructivă, pilonii fiind înlocuiți prin consolele ce au preluat greutatea de la turla devenită mai ușoară, grație diametrului redus.

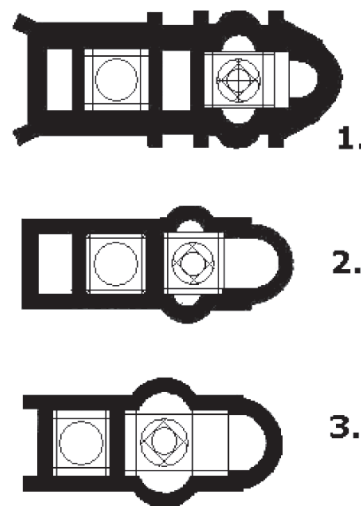


Fig. 3. Planuri ale bisericilor fără piloni, începutul secolului XV: 1. Biserica Mănăstirii Căpriană, 2. Biserica satului Fântâna Mare. 3. Biserica satului Tulova.

Optimizarea soluțiilor tehnice a avut loc, probabil, în prima jumătate a secolului XV. La vechea biserică a mănăstirii Moldovița au fost utilizate ambele sisteme de sprijin a cupolei: arcele mari reveneau pe piloni prin

intermediul consolelor, cu reducerea diametrului lor. Această soluție a fost considerată de Cr. Moiescu, că ar anticipa „boltirea specific moldovenească”¹⁶, deși, după părerea sa, biserica nu avea turlă, deoarece „lipsesc contraforturile”¹⁷. Este greu de acceptat explicația, dat fiind faptul că bisericile bizantine nu au contraforturi, iar cupolele lor, începând cu secolul X – sunt toate surmontate pe tambure.

Nu se știe când, la ce etapă a transformării boltei bizantine în boltă moldovenească a avut loc suprimarea pilonilor din interior și înlocuirea lor cu console, ce a avut drept consecință lărgirea spațiului interior, și nu invers, după cum se susține, precum că suprimarea pilonilor s-ar datora dorinței de a lărgi spațiul interior.

3. Reducerea diametrului turlei – cu ce scop?

Geneza bisericii trilobate poate fi dedusă din tipul *cruce greacă înscrisă*, de la care, prin suprimarea colateralelor, a rămas nava centrală. Trilobul bizantino-balcanic este cunoscut în trei variante: cu păstrarea pilonilor careului de susținere a turlei, cu piloni adosați pereților longitudinali și cu pilonii suprimați. De aceste transformări structurale a fost afectată silueta inconfundabilă a bisericii bizantine care, percepută vizual era proporționată în exterior prin raportul anumit dintre diametrul turlei și lățimea bisericii, ce are o expresie matematică precisă. În bisericile de tip *cruce greacă înscrisă*, caroul interior al pilonilor de susținere a turlei, circumscris bazei ei circulare, formează $1/3$ sau $0,333...$ din lățimea exterioară a bisericii¹⁸, iar diametrul exterior al turlei în raport cu lățimea exterioară este de $0,47$ ¹⁹. În cazul suprimării navelor laterale, cu boltirea construită după principiul tradițional bizantin, turla pare a fi așezată direct pe pereții exteriori, având un aspect deosebit de masiv. Reducerea diametrului turlei a fost experimentată pentru prima dată în arhitectura bisericilor trilobate din Serbia. Lățimea navei între pilonii, adosați pereților longitudinali, ce susțin turla, este egală cu jumătate din lățimea exterioară, dar diametrul turlei a mai fost redus prin arce adăugătoare, ce conturau proiecția caroului de sprijin al turlei, ridicate pe mici console în pereții săi interiori. În acest caz, raportul dintre diametrul exterior al turlei și lățimea exterioară a bisericii se apropie de cca $0,47$ ²⁰. Cu alte cuvinte, în arhitectura ecleziastică sârbească este evidentă tendința de păstrare a siluetei devenită tradițională a bisericilor bizantine.

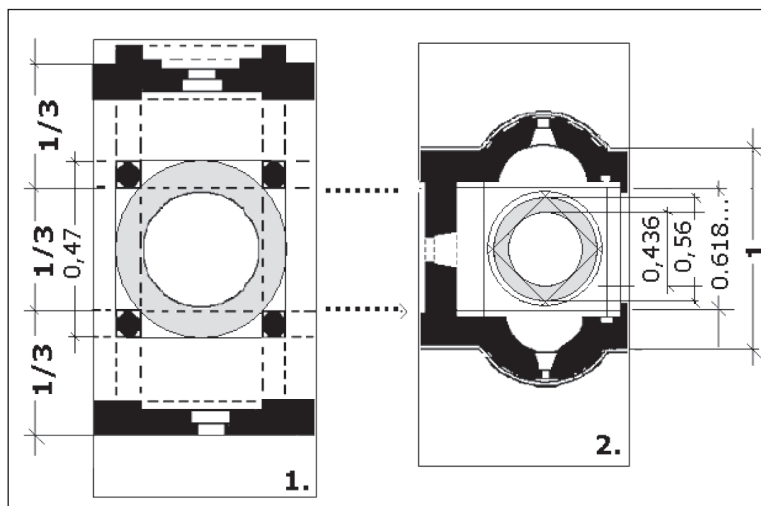


Fig. 4. Raportul dintre lățimea exterioară și diametrul turlei, interior și exterior. 1. Biserica Xesariani, 2. Biserica s. Pătrăuți.

În Țara Românească, reducerea diametrului turlei a fost implementată în varianta sârbească la biserica Mănăstirii Cozia. Mai târziu, la această metodă s-a renunțat, reducerea diametrului turlei având loc prin arce pe consolele, sprijinite pe piloni.

În Bulgaria problema masivității turlei în cazul bisericilor uninavate nu a fost sesizată, cum este, de exemplu, biserica din satul Gherman de tipul *cruce înscrisă*, în care cupola se sprijină de pilonii din colțurile navei²¹.

După cum s-a relevat, diametrul cupolei bisericilor moldovenești este calculat în raport cu lățimea exterioară după anumite formule. În perioada anterioară și în timpul domniei lui Ștefan cel Mare, în acest scop cel mai des se utiliza secțiunea de aur ($0,618...$). Astfel, luând în considerație și mărimea consolelor, diametrul redus al turlei, era de $0,436$ în interior²², iar în exterior, cu grosimea pereților turlei, se ridică la cca. $0,56$, toate în raport cu lățimea exterioară a bisericii. În cazul folosirii raportului de $\sqrt{2}/2$, diametrele vor prezenta, pentru interior - $0,499$ și $0,65$ în exterior.

Deci, prin calculele efectuate, putem afirma că diminuarea masivității turlei a avut drept scop apropierea de raportul caracteristic bisericilor de tip *cruce greacă înscrisă*, pentru a se păstra proporția siluetei bisericilor bizantine. De aici, se conturează concluzia, că bolta moldovenească, inițial, era proprie bisericilor încununat cu turlă.

4. Formarea opiniilor. După cum s-a relatat mai sus, primii cercetători s-au pronunțat pentru originea armenescă a boltei moldovenești, opinie împărtășită până astăzi. Explicația nu a fost, indubitabil, argumentată, ci mai degrabă tributară părerii formate

în istoria arhitecturii universale, în momentul când aportul armenilor la formarea arhitecturii Europene de est a fost puternic exagerat în studiile publicate de către A.Choisy²³ și J. Strzygowski²⁴. La începutul secolului XX, a avut loc o adevărată idolatrizare a „geniului” constructorului armean, admirația față de arta și arhitectura armeană crescând odată cu răspândirea rezultatelor cercetării recente ale vestigiilor armenesti din orașele Ani și Eçimiadzin. Influențat de arhitectura armenescă a fost considerat decorul sculptat în piatră al bisericilor din Rusia și bazinul Dunării de Jos (Serbia, Valahia, Moldova)²⁵ și acoperișurile piramidale ale bisericilor romanice din Germania etc., opinii ce demult au fost respinse de cercetările științifice. Evident că aceste păreri ce dominau în mediul istoricilor arhitecturii universale au influențat și opinia științifică românească. Prins în mrejele convingătoare ale acestor consacrați istorici a fost și Gh. Balș, inginer cu pregătire în Zürich, cercetător al arhitecturii religioase moldovenești, autorul monumentalelor volume cu descrierea și fixarea grafică detaliată a bisericilor din Moldova, pentru care a obținut, în 1925, gradul științific de academician al Academiei Române. Gh. Balș s-a pronunțat, inițial, prudent, considerând că „armenii au fost intermediari a unei soluții venite din Iran”²⁶. Peste un an, cercetătorul a aderat la opinia categorică a aportului adus de „emigranții armeni” printre care ar fi fost și constructori: „Acest neam de arhitecți, de constructori meșteri în artele pietrei, a emigrat în mai multe rânduri în urma pustiirilor țării lor. Se știe cum s-au stabilit în mare număr în Galiția și în Moldova și în alte regiuni vecine, încă în zorii istoriei noastre naționale. O înrăurire a lor asupra artei noastre constructive ar fi, deci, foarte firească. ... Și aici credem, în primul rând, că lor trebuie să li se atribuie introducerea acestor arce piezișe ale cupolei naosului, care au devenit o caracteristică a stilului moldovenesc”²⁷. Gh. Balș nu indică nici un monument concret din Europa unde ar fi fost folosite soluții asemănătoare bolții moldovenești, nici care ar fi, într-un fel sau altul, contribuția constructivă a armenilor. Dimpotrivă, acolo, unde au fost semnalate construcții armenesti în Europa, lipsește acest procedeu, și este nevoit să recunoască: „în lipsa de dovezi evidente – pare foarte plauzibil de a vedea în bolțile caracteristice ale bisericilor moldovenești o influență iraniană transmisă de către armeni”²⁸.

Replicile că arhitectura armenescă a suportat „influențe eline și siriene, fiind mai puțin originală”²⁹, și că „prin așezarea geografică Armenia întreține relații cu Siria, Persia, ... trăgea învățături folositoare de la aceste țări”³⁰ nu au avut nici un efect asupra

autorului ipotezei originii armenesti, la care a aderat și Nicolae Iorga, susținând că „de la armeni vine elegantul turnuleț de pe naosul bisericilor lui Ștefan cel Mare”³¹. Trebuie să remarcăm că principiul constructiv al boltei moldovenești de reducere a diametrului, nu era folosit în același scop la turla bisericilor armenesti, aspectul elegant al turlor acestora datorându-se structurii bazilicale a bisericilor, dar nu micșorării diametrului turlei, ca în cazul bisericilor moldovenești³².

Preluarea opiniei cu privire la originea armenescă a boltei moldovenești de către istoricul artei Alexandru Busuiceanu, cu indicarea unor monumente din Armenia istorică în care era utilizat procedeu de micșorare a acoperirii unor spații, cu reducerea perimetrului³³. Din descrierea adusă, aceasta se aseamănă cu metoda folosită la acoperirea casei armenesti prin bârne suprapuse prin micșorarea progresivă a lungimilor, însă, se desprinde procedeu similar după scop, dar nu realizarea identică cu soluția constructivă moldovenească. Acest procedeu străvechi era utilizat în Urartu, Persia, păstrându-se până astăzi în arhitectura populară din Caucaz, dar cu denumiri locale: în Armenia (*galhatun*), Georgia (*darbazi*), Azerbaidjan (*caradam*), în Asia Centrală (*khun*)³⁴ etc. Deci, nu putem considera acoperirea prin reducerea consecutivă a bârnelor sau prin arce a golului un procedeu tipic și propriu doar arhitecturii populare armenesti.

Ca o reacție la teoria influențelor străine apare opinia lui Virgil Vătășianu, care a pus accentul pe unicitatea sistemului de boltire moldovenesc, considerând că geneza sa este locală, proprie arhitecturii populare în lemn. El a urmat principiul formulat de J. Strzygowski, care remarcase sistemul de boltire moldovenesc, susținând că procedeu constructiv de reducere a diametrului evocă o soluție veche în lemn, ce s-a păstrat în arhitectura bisericilor ucrainesti³⁵. Susținând primordialitatea arhitecturii lemnului în raport cu cea a pietrei, V. Vătășianu a observat că „arcele piezișe cu pandantivi sunt o soluție de boltire caracteristică locală și provenind din arhitectura de lemn: principiul restrângerii treptate a spațiului prin bârne paralele sau prin bârne intercalate și suprapuse”³⁶, devenind celebră fraza „arcu a preluat funcția grinzii”³⁷. Respingerea insistentă a ipotezei influențelor străine și promovarea perseverentă a *derivării boltei moldovenești din arhitectura de lemn locală*³⁸, V. Vătășianu a considerat-o drept unul din meritele sale științifice³⁹.

Reacția la ipoteza influenței arhitecturii lemnului asupra formării boltei moldovenești nu s-a lăsat

mult așteptată, Gheorghe Balș venind cu argumente de ordin tehnico-constructiv, invocând deosebirile dintre o „construcție gândită în lemn sau o construcție gândită în piatră, [dacă] formele constructive nu se potrivesc cu însușirile materialului [...], ci ale altora, vom bănui că ne găsim în fața unei imitații”⁴⁰. Explicația, privită din punctul de vedere al genezei formelor arhitectonice, astăzi nu mai este convingătoare, fiind cunoscută imitarea în materialul dur, cum este piatra, a unor forme, geneza cărora trebuie căutată în materialul mai ușor de prelucrat, cum sunt fibrele vegetale și lemnul. Acest lucru l-a remarcat mai târziu Gh. Curinschi Vorona⁴¹, dar atunci replica lui Gheorghe Balș a oprit pentru mult timp dezbaterile la această temă.

Influența armenescă a boltei moldovenești a fost susținută, la început cu unele rezerve și de Grigore Ionescu: „Influențele armenesti sunt venite în Moldova direct prin intermediul emigranților armeni și cărora li se datoresc, la început, probabil, acel sistem de arce piezișe care strâmtează spațiul ce urmează a se acoperi cu o cupolă”⁴². Gr. Ionescu aduce drept argumente soluțiile de acoperire prin două perechi de arce, intersectate perpendicular, astfel că în partea superioară se formează un orificiu pătrat, în care se înscrie baza cupolei, cu diametrul puternic redus, în comparație cu mărimea încăperii acoperite. Soluțiile erau utilizate doar la o categorie de clădiri civile armenesti – *gavit* (sau *jamatun*), construite ca pridvoare la bisericile ridicate anterior, foarte mici din considerente antiseismice. Trebuie să remarcăm că aceste clădiri, menționate des de adepții aportului armenesc, își fac apariția în arhitectura Armeniei în secolul al XII-lea, odată cu ele apărând și o nouă soluție de reducere a acoperirii spațiului interior. Această soluție, însă era deja cunoscută în Orient încă din secolul X.

De răspândirea sistemului de boltire pe arce piezișe s-a ocupat Gheorghe Curinschi-Vorona. Autorul ajunge la concluzia că transpunerea formelor din lemn în piatră este un procedeu obișnuit și firesc în procesul de evoluție a culturii constructive, dar totuși sunt rare cazurile când se ajunge la aceeași soluție, fără a fi influențe reciproce și fără a se utiliza „împrumuturile”⁴³. Gh. Curinschi Vorona indică ca sursă de influență și cea maură, unde pot fi găsite soluții similare de reducere a diametrului, cum sunt cupolele maksurei moscheii mari din Cordoba, elementele de susținere fiind opt arce înălțuite, asemănătoare nervurilor, datând din anii 961-976⁴⁴. Bolțile armenesti, considerate modele pentru bolta stelată din Moldova, reprezintă o simplificare a

acelor din Cordoba: executate din trei arce înălțuite, realizate în gavitul Mănăstirilor Khoranashat (1251), Makaravank (ante 1207), Arzakan (sec. XIII) și în turla bisericii Mănăstirii Khorakert (sec. XIII)⁴⁵. Deci, soluția armenescă este ulterioară celei maure. Repetarea, peste două secole în Armenia și peste cinci secole la biserica Sf. Gheorghe din Hârlău, a cupolelor pe arce înălțuite ale moscheii din Cordoba a fost considerată de către Gh. Curinschi Vorona drept un paralelism anistoric “ce sugerează existența unui strămoș comun al sursei”⁴⁶, și acesta ar fi, indică autorul, contrar afirmații anterioare, arhitectura armenescă⁴⁷.

Apariția la intervale mari de timp și la mari depărțări a aceleiași soluții cere o explicație. Istoricii arhitecturii armenesti deduc apariția arcelor intercalate pe pământul Armeniei din arhitectura casei *galhatun*, casă cu acoperișul format prin micșorarea succesivă a bănelor⁴⁸, dar descrierea arhitecturii din perioada secolelor VIII-X, când Armenia a fost cucerită de arabi, apoi în secolul X - de turcii selgiucizi, aflându-se pentru două secole în orbita culturii arabo-musulmane, lipsește. Într-un asemenea colaps informațional rămâne fără explicație apariția caravan-seraiurilor rutiere și urbane, a băilor hammam, a decorului geometric nonfigurativ și a arabescurilor, a portalurilor rectangulare, ce caracterizează arhitectura din perioada de înflorire a Armeniei în secolele XII-XIII, după emanciparea de dependența străină. Câteva secole de conexiune la cultura lumii musulmane au lăsat amprente semnificative asupra arhitecturii și a modului de viață armenesc, deși acest fapt este recunoscut cu greu⁴⁹. Inclusă în circuitul ideilor civilizatoare ale lumii arabe, mult mai evoluată decât civilizația europeană de atunci, este de așteptat ca realizările din Cordoba – centru cultural, religios al lumii arabo-musulmane – să fie cunoscute de meșterii constructori armeni, care au împrumutat această formulă la acoperirea clădirilor.

Istoricii arhitecturii armenesti la descrierea acestui sistem de boltire, similar în gândirea constructivă celui de la Cordoba, se limitează doar la constatarea acestei soluții de boltire ca fiind unică în lume. Una din cele mai autoritare ercetătoare a arhitecturii orientale, Veronica Voronina, susține că “cupole pe nervuri erau un fenomen obișnuit în arhitectura arabă din vest”⁵⁰, iar, ulterior, referindu-se tranșant la originea cupolelor, a celor mai complexe arce și forme speciale de construcții pe nervuri, susține că originea lor s-ar afla la mauri, pe peninsula Pirineică⁵¹.

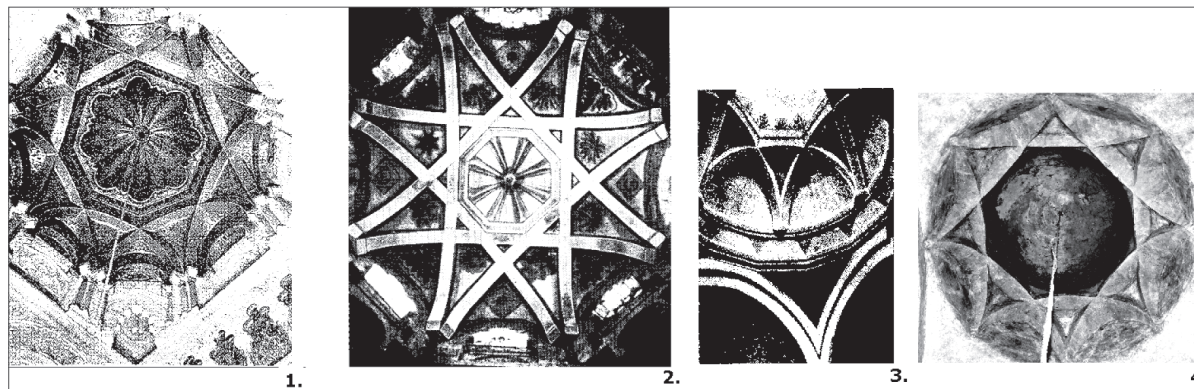


Fig. 5. Bolte stelate. 1-2. Bolte ale maxurei din fața mihrabului Moscheii din Cordoba (961). 3. Bolta gavitudului bisericii Mănăstirii Horanașat, Armenia (1251). 4. Bolta din pronaosul bisericii Sf. Nicolae din Rădăuți (1564).

Influența armenescă asupra arcelor înlănțuite de la baza unor acoperiri în formă de boltă, trebuie exclusă, mai ales din cauza că a fost atribuită exagerat în detrimentul altor arhitecturi naționale. Arhitectura armenescă a fost mai mult mediatizată decât altele din aceleași arii culturale, cum ar fi cea georgiană, selgiucă, iraniană. Este suficient să amintim de decorul sculptat a celor două capodopere – biserica Trei Ierarhi din Iași și biserica Mănăstirii Curtea de Argeș – atribuit arhitecturii armenesti, deși el este în spiritul Asiei Anterioare.

Influența armenescă își găsește noi adepți și în zilele noastre⁵², care ce se sprijină totalmente pe afirmațiile lui Gheorghe Balș, opiniile căruia au fost mai sus expuse analizei critice.

Nu putem trece peste o versiune nouă, emisă de Cristian Moisescu, care găsește încercări incipiente ale soluției de reducere a diametrului cupolei, ce ar fi dus la apariția boltei moldovenești, în arhitectura în piatră a bisericilor de tipul *cruce greacă înscrisă* din Galiția. În localitatea Vasilău, amplasată pe Nistru, afirmă autorul, deja în secolul al XIII-lea „... *întâlnim aici, o sugestie utilă pentru conceperea ineditei boltiri moldovenești de mai târziu [...]. În Moldova, adaptarea în timpul domniei lui Ștefan cel Mare a acestor arce la planuri de formă triconcă, unde cei patru stâlpi centrali ai bisericii de la Vasilău au fost suprimați, l-a determinat pe constructor să caute o altă soluție practică de rezolvare prin plasarea oblică, pe console, a arcelor respective, adosate la o suprafață curbă, rezultând astfel secțiunea lor variabilă. Inovația tehnică descrisă a reprezentat o soluție de certă originalitate, care a permis micșorarea diametrului turlei și, prin aceasta, reducerea masei sale de zidărie și obținerea unei siluete svelte, elegante, conferind în final întregii biserici un aspect plastic remarcabil*”⁵³. Acea particularitate este prezentă și la biserica Sf. Pantelimon din Galici, elementele similare fiind și în partea opusă a traveei

centrale. La ambele edificii, aflate în stare de vestigii, elementele indicate în planul clădirilor ne amintesc de nervurile bisericilor gotice, și nu este de mirare, căci Galiția era un culuar al influențelor occidentale spre Russia.

A fost expusă și ipoteza influenței arhitecturii gotice, de istoricii vienezi Josef Hlavka⁵⁴ și Joseph Lehner⁵⁵, care considerau că bolta moldovenească reprezintă o soluție gotică de ușurare a maselor, aplicată în mod original tradiției de construcție bizantină. Opinia cercetătorilor vienezi a trecut neobservată la timpul emiterii, fiind împărtășită mai târziu de către Vasile Drăguț⁵⁶ și Mira Voitec Dordea⁵⁷. Arcele piezișe, mai ales acele înlănțuite, sunt interpretate de M.V. Dordea drept nervuri, care în structura bizantină a boltei moldovenești, aduc *spiritul gotic*, exprimat prin „*elansarea edificiului, ușurarea maselor constructive și la întrebuințarea rațională în economia construcției a elementului de factură bizantină, după soluții vizibil inspirate de o familiarizare cu arhitectura gotică*”⁵⁸.

Recunoașterea influenței gotice ne permite să răspundem la întrebarea *de ce* această soluție de boltă a apărut în Moldova. Răspunsul se află în amplasarea geografică a Moldovei, între lumea bizantină și cea occidentală, în arhitectura moldovenească, după cum corect a menționat Mira V. Dordea: “*elementul gotic nu este neapărat importat, ci în multe cazuri adaptat, integrat stilului local cu sentimentul unei tradiții proprii*”. Meșterii pietrari și constructorii bisericilor moldovenești erau de pe șantierele gotice, elementele constructive și motivele de origine gotică făcându-și apariția încă de la începutul secolului al XV-lea. Elansarea verticală a clădirii a luat amploare în timpul lui Ștefan cel Mare și, odată cu apariția soluțiilor tehnico-constructive optime, apare șirul de capodopere arhitecturale. Nu este exclus că după Reconchista din 1236, când maurii au fost izgoniți, în moscheea din

Cordoba fiind construită biserica gotică, soluția artistică a cupolei centrale a maksurei să atragă atenția meșterilor constructori. Prezența meșterilor străini în Moldova, de altfel intineranți, cu practică la șantierul din orașele europene, însemna și răspândirea cunoștințelor despre arhitectura catedralelor gotice, dovada experienței lor anterioare. Probabil că atunci, când a devenit necesară reducerea diametrului turlei bisericilor moldovenești, a apărut soluția boltei stelate. O fi oare aceasta ulterioară variantei cu arcele piezișe? Sau cea cu arce piezișe reprezintă simplificarea boltei pe arce înlănțuite din Cordoba? Cert este că venirea acestui sistem arhitectonic a fost implimentat atunci când a fost necesar. În istoria arhitecturii se cunosc situații de circulare a ideilor. Este evoluția firească a formelor arhitecturale, ca și a cupolei, care, în forma tehnică ideală, a fost elaborată în Bizanț, fiind folosită larg în arhitectura europeană.

În concluzie, se poate afirma:

- turla, registrul cu arce piezișe sau stelate și arcele mari pe console sunt elemente indisolubil legate între ele, formând bolta moldovenească după o soluție arhitectural-constructivă unică;

- reducerea diametrului turlei a fost indusă de optimizarea percepției vizuale a siluetei clădirii bisericilor moldovenești, apropiind-o de proporția obișnuită a arhitecturii bizantine;

- o consecință a apariției boltei moldovenești a fost eliberarea spațiului interior de piloni, care în soluția bizantină susțineau turla;

- bolta moldovenească a fost implimentată pe etape, debutând la începutul secolului al XV-lea, perioadă care a coincis cu avântul social, economic și cultural al Țării Moldovei;

- bolta moldovenească a însușit performanțele tehnice și constructive care circulau în mediul constructorilor medievali europeni, atunci când a fost seizată necesitatea reducerii diametrului turlei;

- trebuie de renunțat la caracteristicile de „împrumut” sau „paralelism anistoric”, bolta moldovenească fiind o realizare creativă arhitectural-constructivă a meșterilor din Moldova.

Referințe bibliografice și note:

1. Nu o considerăm prima construcție a boltei moldovenești, deoarece ar fi posibilă apariția ei mai timpurie la alte biserici, care n-au rezistat timpului.

2. Зубов, В.П. *Труды по истории и теории архитектуры*. М.: Искусствознание, 2000, p. 42.

3. Stoicescu, N. *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*. București: Direcția Patrimoniului Național, 1974, p. 240, nota 125.

4. Teodoru, H. *Contribuții la studiul originii și evoluției planului triconc în Moldova*. In: *Buletinul Monumentelor Istorice*, 1970, nr. 1, p. 31-36.

5. Artimon, Al. *Biserici din zona de sud-vest a Moldovei (sec. XIV-XVII)*. In: *Carpica*, XXVI, 1997, nr. 2, p. 16.

6. Hău, F, Dejan, Ș. *Biserica satului dispărut Nemirceni, comuna Bosanci, județul Suceava*. In: *Cronica cercetărilor arheologice din România*, 2005, pl. 27.

7. Mareș, I. *Biserica Sf. Nicolae din Suceava*. Suceava: Editura Karl A. Romstorfer, 2011, p. 48.

8. Busuioc, E., Cantacuzino, Gh. I. *Date arheologice asupra vechii Mănăstiri a Humorului*. In: *Studii și Cercetări de Istorie Veche*, 1969, T. 20, nr. 1, p. 67-83.

9. Material inedit, cunoscut prin bunăvoința autorilor săpăturilor Lia și Adrian Bătrâna, cărora le mulțumim și pe această cale.

10. Busuioc, E., Cantacuzino, Gh. I., *op. cit.*, p. 67-83.

11. Artimon, Al. *Câteva considerații istorico-arheologice asupra bisericii din secolul al XIV-lea descoperită la Volovăț (jud. Suceava)*. In: *Studii și Cercetări de Istorie Veche și Arheologie*, 1981, T. 32, nr. 3, p. 383-405.

12. Teodoru, H. *Op. cit.*

13. Constantinescu, N., Postică, Gh. *Căpriană*. Chișinău: Editura Știința, 1996.

14. Matei M. D., Emandi, Emil I. *O ctitorie din secolul al XIV-lea a vornicului Oană de pe Tulova*. În: *Studii și Cercetări de Istorie și Arheologie*, 1985, T. 32, p. 3-13.

15. Aceste biserici sunt: Sf. Nicolae din Rădăuți (sf. sec. XIV), Sf. Treime din Siret (încep. sec. XV), bisericile parohiale din s. Lujeni (sec. XIV, atestată 1453), Sf. Nicolae din Suceava (sec. XV, cu boltirea refăcută, sec. XVII), și două biserici, cu datarea propusă pentru prima jumătate a sec. XV – Sf. Nicolae din Chilia Nouă și „armenească” din Cetatea Albă (Nesterov, T. *Arhitectura ecleziastică din Chilia și Cetatea Albă. Reevaluări de datare și interpretare*. In: *Arta. Seria Arte vizuale*, 2010, p. 22-33).

16. Moisescu, Cr. *Arhitectura veche rămânească*. București: Meridiane, 2001, p.160, fig.191.

17. Ibidem.

18. Nesterov, T. *Cu privire la modulul structurii spațiale a clădirilor ecleziastice bizantine, ruse și din Țara Moldovei (Cu studiu de caz biserica Sf. Treime din orașul Siret)*. In: *Arta. Seria Arte vizuale*, 2007, p. 14-31.

19. Diametrul exterior al turlei este egal cu diagonala pătratului circumscris cupolei, sau, în expresie matematică: $\sqrt{2} \times 0,333... = 0,47$.

20. Studiile grafo-analitice inedite ale autoarei.

21. Bolta bisericii *Adormirea Maicii Domnului* de la Mănăstirea Căpriană (reconstruită în 1545), a fost refăcută după seismul din 1814 de către constructorii ruși, turla fiind reconstruită urmându-se principiile bizantine, trecute prin filiera rusă, silueta bisericii acuzând o masivitate improprie arhitecturii moldovenești.

22. Diametrul exterior al turlei este egal cu diagonala pătratului circumscris diametrului interior sau, în expresie matematică: $0,618 \times \sqrt{2} = 0,436$.

23. Choisy, Auguste. *Histoire de L'Architecture*. Paris, 1891; Шуази. О. *Всеобщая история архитектуры*. (Пер. Н.С. Курдюкова и Е.Г. Денисовой). М.: ЭКСМО, 2010.

24. Strzygowski, J. *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Vienne, 1918, apud Gr. Ionescu, 1937.

25. Шуази, О. *Op.cit.*, p. 3,15, 339.
26. Balș, Gh. *Sur une particularité des vouêtes moldaves*. În: *Academia Română. Bulletin de la Section historique*, T. XI [Congres de Byzantinologie, 1924]. Extras, p. 9.
27. Balș, Gh. *Bisericile lui Ștefan cel Mare*. În: *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1925, T. XVIII, fasc. 43-46, p. 14, 189, 299.
28. Idem. *Influence armeniennes et georgienne sur l'architecture roumaine*. Communication faite au III-e Congrès des Etudes Byzantines (Athenes, 1931). Extras, Vălenii de Munte: Datina Românească, 1931, p. 15.
29. Diehl, Ch. *Arhitectura armenescă*. În: *Siruni H.D. Note despre arta armeană*. București, 1930, p. 7-9.
30. Morgan, J. *Caracteristicile artei armene*. În: *Siruni H.D. Note despre arta armeană*. București, 1930, p. 13.
31. Iorga, N. *Despre arta armeană*. Prefață. În: *Siruni H.D. Note despre arta armeană*. București, 1930, p. 6.
32. Turlele bisericilor armenesti sunt percepute în raport cu lățimea exterioară a bisericilor, care în varianta indigenă, prezintă structuri derivate din bazilicile cu trei nave, unde colateralele au fost suprimate, păstrându-se doar pilele alungite asemănător unor capete de pereți, alipiți pereților exteriori, raportul dintre lățime și turlă, totuși, apropiindu-se de cel al bisericilor *cruce greacă înscrisă*, fără a fi redus diametrul turlei.
33. Busuioceanu, Al. *Influences arméniennes dans l'architecture religieuse du Bas Danube*. Communication faite au I-er congrès Français des sciences de l'histoire. Paris, 1927. Extras din *Logos*, nr.1, 1928, p. 9.
34. Воронина, В.Л. *Средняя Азия и Кавказ в архитектуре (опыт сопоставления)*. În: *Архитектурное наследство*. Т. 34, 1986, с. 75-86, рис. 1.
35. Strzygowski, J. *Die altslavische kunst*. Augsburg, 1929, apud Ionescu Gr., 1937. Utilizarea bănelor în poziție oblică la colțurile naosului pătrat sunt un simulacru de pandantivi plăți, care realizează trecerea de la pătratul încăperii la baza octogonală a turlei, dar acestea sunt o modificare în lemn a triunghiurilor sferice bizantine.
36. Vătășianu, V. *Pentru originea arhitecturii moldovenești*. În: *Junimea literară*, 1929, XVI, p.180-191; Idem. *Bolțile moldovenești, originea și evoluția lor*. În: *Anuarul Institutului de Istorie Națională*, nr. V, 1928-1930. Cluj, 1930, p. 415-431.
37. Vătășianu, V. *Istoria artei feudale în Țările Române*. Vol. I, București: Editura Academiei, 1959, p. 646.
38. Ibidem, p. 625.
39. *Artă și identitate națională în opera lui Virgil Vătășianu*. Cluj-Napoca: Nereamia Napocae, 2002, p. 144.
40. Balș, Gh. *Arcul și grinda*. În: *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1931, fasc. 68, p. 66.
41. Curinschi-Vorona, Gh. *Introducere în arhitectura comparată*. București: Editura Tehnica, 1991, p. 90.
42. Ionescu, Gr. *Istoria arhitecturii românești*. București: Ed. Cartea Românească, 1937, p. 233.
43. Curinschi-Vorona, Gh. *Op. cit.*, p. 90.
44. Stierlin, H. *Islam*. Volum I. *Les origines de Bagdad à Cordoue*. Kêln: Taschen, 1996, p. 100.
45. Халпахчян, О. Х. *Архитектурные ансамбли Армении*. М: 1980.С. 298, рис. 5; 417, рис. 19.
46. Curinschi Vorona G., *op. cit.*, 1991, p. 80.
47. Ibidem, p. 91.
48. Халпахчян, О. Х. *Архитектура Армении*. În: *Всесоюзная История Архитектуры*. Т. 3. М.: Стройиздат, 1966. С. 465-501.
49. Токарский, Н. М. *Архитектура Армении IV-XIV вв.* Ереван: Армгосиздат, 1961. С. 242-249.
50. Воронина В. Л., *Архитектура Пиринейского полуострова*. În: *Всесоюзная история архитектуры*. Т. 8. М.: Стройиздат, 1969. С. 103.
51. Воронина, В.Л. *Конструкции и художественный образ в архитектуре Востока*. М.: Стройиздат, 1977. С. 158.
52. Berdj, Așgian, *Arhitectura bisericească armeană și unele corelații cu cea românească*. București: Ararat, 2000, 94 p.
53. Moiescu, Cr. *Op.cit.*, p. 27.
54. Hlavka, J. *Kirchenbauten in der Bukowina*. În: *Österreichische Revue*, 1864, 4. Heft, p.106 și urm (Apud Dordea M.V.).
55. Lehner Joseph. *Der Byzantinische-gotische Wöjbungsbau in der Moldau vom 15. bis 17. Wien: Jahrhundert*, 1947 (Apud M. V. Dordea, p. 17).
56. Drăguț, V. *Arta gotică în România*. București: Meridiane, 1979, p. 159.
57. Dordea, M.V. *Refflexe gotice în arhitectura Moldovei*. București: Meridiane, 1976, p. 27.
58. Ibidem, p. 27, 31.

Graffiti. The enthusiasm of illegality, the protection of anonymity and the challenge of celebrity

Rezumat

Graffiti. Entuziasmul ilegalității, protecția anonimatului și provocarea celebrității

Festivalul „Graffiti – Timișoara 2011” și-a propus acest tip de mediere între autoritățile „cetății” tradițional pluriculturale, novatoare și osmozei dintre nivelele elitare și populare ale culturii sale de intersecții, adopții și tradiționalisme stilistice. Formulată la nivel universitar, ca proiect generat de cadre universitare și studenți ai Facultății de arte și design, în colaborare cu fundații culturale din oraș, la sugestia unor entuziaști ai acestui tip de artă, interesați de fenomenul românesc al manifestării intensificate și dezvoltate sub presiunea aculturației occidentale, proiectul a suspendat temporar conflictul dintre artiștii sau doar polemiiștii anonimi, edilii locali, poliție și spiritul burghez recurent, dincolo de orice posibilă solidaritate impusă de accidente și agresiunile istoriei, cu prezenturile lui politice.

Cuvinte-cheie: graffiti, artist, autorități publice, decor, proiect, conflict.

Summary

Graffiti. The enthusiasm of illegality, the protection of anonymity and the challenge of celebrity

The „Graffiti – Timișoara 2011” Festival aimed for a mediation between the authorities of this traditionally inter-cultural and innovative city and this form of street art which answers the need for image, for ornament, even if it is deconstructive and aggressive. The festival was, initially, a University project, elaborated by teachers and students from the Art and Design Faculty, together with several local cultural foundations. It has been initiated at the suggestion of few enthusiasts who were fascinated with the Romanian graffiti phenomenon, and with the way in which this type of art developed under the pressures of the western acculturation. It has temporarily suspended any conflict between artists, anonymous polemicists, town hall representatives, police and the recurrent bourgeois spirit.

Keywords: Graffiti, between artists, between the authorities, image, project, conflict.

Резюме

Граффитти. От энтузиазма запрещения, защиты анонимности и официальное признание

Фестиваль *Граффитти – Тимишоара 2011* в качестве своей цели, поставил задачу найти компромисс между городскими властями и художниками в украшении в использовании техники граффити для украшения серых стен зданий и площадей города. Появившись в университетских кругах, как проект созданным профессорами и студентами факультета изобразительного искусства, поддержанными культурными сообществами города, эта идея, на время, погасила конфликт между художниками и городскими властями, полицией и существующей буржуазной морали, за пределами возможной солидарности, навязанной агрессивностью истории и современной политикой.

Ключевые слова: граффити, художник, власть, декор, проект, конфликт.

Among all the typologies of the urban popular culture, graffiti stands out as the most aggressive one - the most polemical against both the elitist and the popular culture, and, at the same time, as the most permeable one to the models, themes, and visual solutions offered and promoted by these opposite poles of the official culture. This type of art - which can be the expression of the tensions and conflicts generated by territorial disputes in the marginal areas of the city, in the ghettos and ethnic enclaves, and of the conflicts between the forever invasive suburbs and the elitist urban nuclei - can not become fixed in stereotypical formulas, but is a critic and creative visual comment, a constantly changing production of the popular collective imagery - dense with the pressures of the mythologies generated by the modern, postmodern and contemporary societies. These myths recycle the specificity (and the conglomeration) of the ethnic traditions, the violence as a dominant trait of social conditions, the eroticism and the consumerism delivered by the advertising imagery. The graffiti, initially a form of local guerilla, of protest, and thusly repressed as a form of visual vandalism, gradually became an imagistic discourse and an expressive appropriation

Artă modernă și contemporană

of the city – the ground for fighting, for self-affirmation, or for the familiarization with the social environment and with the urban spaces which are, at the same time, a hostile universe to conquer and a territory to claim and defend. The argotic condition of graffiti generated hybrid group communication codes, which add further emphasis to the break with the conventions of common language. The hostile attitude of authorities and traditionalist citizens towards graffiti (even in the absence of any major social or political demands) has unavoidably caught the interest of art curators, gallery managers and art dealers – cultural institutions which were, at least initially, themselves perceived as opposed to this rhetorical form of freedom, and as targets of this polemic against the obsessions of celebrity, of commercial values, of success in all its aspects, of constraints and taboos. Under the pressure of the critic, polemic spirit, and under the protection of the assumed anonymity (the artists are defined solely by style and sign their works in code) street graffiti becomes increasingly interesting for the cultural institutions which validate the various artistic creations, including the museums – these traps for all avant-garde discourses which claim to be ephemeral and strictly actual. (Artists such as Banksy, the famous anonymous British artist, are present on both city walls and in the museums, in this ambiguous condition of the meeting point between fame and anonymity, and never giving up the mockery and critic or the polemical verve. The stencils of the “Bay sail” series are good examples of the defining constants of street art – the aggressive and at the same time playful spirit, exhibited in a museum.) This compromise between the manifest freedoms, which changes the face of the modern city, and this combination of historical and contemporary styles (from the severe modern functionalism and constructive ingeniousness to the formal and spatial imagistic of the postmodern neo-illusionism) express, organically, the popular spirit of the city. The option for the vivacity and promptness of the immediate street discourse, which belongs to the present (privileged time, connected with the past solely by the recycling of images from the vast patrimony of popular and elitist cultures, of the various styles and ideas – specific to any postproduction, and by the unpredictability of cultural or social references) meets with the avant-garde program of escaping from the museum (an avant-garde who has lost most of this deconstructive spirit).

The virtual space, initially a promised land of the freedom from any classifications, conservations and absorptions of a narrative duration (offered to the public through successive and recurrent aesthetical programs and unifying, leveling commercial strategies) has gradually gained itself the characteristics of the museum collection, a more accessible and interactive

one, true, but still beyond the extensive area of the developing actuality, of the direct creativity. For the traditional or avant-garde, elitist or populist forms of art, created and delivered in the concrete reality, the virtual space remains just a container, a medium for the euphemized versions of presence, dialogue and conflict, obviously with its own specificities.

As the real or virtual museums present and certify (or deny) the cultural value of this form of art, the tensions generated by the invasive graffiti, manifested, accepted and persecuted as imagistic vandalism and hooliganism, are converted in a manifestation against the city or at least against the traditional appearance of the city. It is an aesthetic phenomenon which nevertheless reacts to the actual urban context, which bans, in its modern functionalism, the exterior ornaments (ornament and crime, wrote Adolf Loos at the debut of the architectonic integration of the industrial revolution), and considers the functional stereotype an aesthetical program.

The “Graffiti – Timisoara 2011” Festival aimed for a mediation between the authorities of this traditionally inter-cultural and innovatory city and this form of street art which answers the need for image, for ornament, even if it is deconstructive and aggressive.

The festival was, initially, a University project, elaborated by teachers and students from the Art and Design Faculty, together with several local cultural foundations. It has been initiated at the suggestion of few enthusiasts who were fascinated with the Romanian graffiti phenomenon, and with the way in which this type of art developed under the pressures of the western acculturation. It has temporarily suspended any conflict between artists, anonymous polemicists, town hall representatives, police and the recurrent bourgeois spirit.

We must of course recall the adventure of this type of gesture: illegal, defined by the risk implied by the political quality of the protest to such a degree that it could not become formulated as an artistic discourse and has, for a long time, remained in the realm of the written text. In the context of the last decades of last century, the censorship hardened and the social exasperation reached such a high level that it started to generate protests, rhetorical, but unsophisticated and free of clichés. It is not often, today, that the street graffiti in the Romanian cities is so deeply committed to the risky political protest. It usually remains playful, aesthetical, with a content referring to local competitions, to juvenile erotic reveries, or to polemics or imagistic disputes with the current cultural models. Unavoidably, the current argotic styles of cities which host major universities are defined by the aesthetic and artistic education, by the study of composition, and by the visual culture, with its local or exotic sources of inspiration.

Artă modernă și contemporană

The fact that it was an international festival allowed for the open communication between graffitiers, in a real, concrete competition and dialogue, more fruitful than the usual virtual contacts, on the one hand, and on the other it offered to the citizens of Timisoara a more solid argument in the favor of the legitimization of this form of ephemeral art which belongs, unquestionably, to the cultural patrimony, beyond its assumed temporal precariousness and the fact that, like any other performance, installation, event, etc, its preservation is dependent on traditional or digital recording technologies.

This festival is only one event, one aspect of this constant evolution of the urban environment, with its heteroclitic tendencies which generate spectacularly

different exigencies and solutions, towards a public expression, out of the museum and beyond the vandalism, on the one hand, and on the other hand towards a type of communication which transcends the cultural affinities and an aesthetical condition. These attempts to overrule the radicalisms of the oppositions between the cultural and sub-cultural extremes (as defined by Clement Greenberg in "Avant-garde or Kitsch") demonstrate the tendencies to euphemize the dispersive tensions of the urban culture, triggered by the pressures for the leveling of all differences – ethnic, national, local, social, religious, aesthetical, etc, context in which the need for self-affirmation remains just one of the several morphological elements in the complex syntax of the actual universalism.



Festival

international graffiti & street art

<http://fig-timisoara.blogspot.com>

LOCATII:
 Uzoda - Parcul Central
 Zidul Electromotor
 Podul din Iosefin
 Podul Mihai Viteazul
 Filarmonica Banatul
 Hotelul Timisoara - parcare
 Bastion Theresia - panouri in curte
 Ciclop str. Stefan cel Mare

15 - 17 septembrie 2011

INVITATI SPECIALI:
MadC
OMSK
CAPARSO

PARTICIPANTI INVITATI: DAMIEN COTHEREAU • RENAUD BRANDNER • DAVID DURAN • DAVID REYMOND •
ROMANIA: RENO • MISER • RUSTO • EMZOL • SKER • RELAY • BOEN • NEKS • SMIK • TACK • MOON • PATROL • SEYR • SADDO • SINBOY • AITCH • THE FLY • NAB • ETIC • SEISM • ACHE 77 • OKSEN • MOKE • EMCEE • SALO • SONE • DEPH7 • WORE • KERSO • KRONE • BION • OMEK • BROM • PULSAR • DEADX • KARM • ANTIK • CORE • PIKE • DOTER • KESHER • ETAL • GUESTER • ONES • NOXER • ARTEN • WICE • HOPA • ZEPS • BRANDO • SOUL • SORE • EBOLA • PREN • CHILL • RSET • THE ORION • ERSTE • BIEX • CAGE • BOEN • HANNAH • RODXLI • ANCA • NONI

MOLOTOW Continental **Grolsch** RAVITEX **Porsche**
 bega Austrian od GREEN PRINTING small studio design **DWC** **REGERIA**

Construcția spitalului public orășenesc din Chișinău în contextul dezvoltării arhitecturii din prima jumătate a secolului al XIX-lea

Rezumat

Construcția spitalului public orășenesc din Chișinău în contextul dezvoltării arhitecturii din prima jumătate a secolului al XIX-lea

După anexarea din 1812 la Imperiul Rus, unul din obiectivele primordiale a devenit crearea în Basarabia a condițiilor optime pentru acordarea ajutorului medical populației. General-maiorul G. Harting, administratorul Basarabiei, recunoștea că, „*instituirea imediată a unui spital municipal în orașul gubernial Chișinău este, pe de o parte, o necesitate acută, iar pe de altă parte, ușor de realizat*”

La 14 mai 1814, a fost instituit un comitet special pentru construcția primului spital orășenesc din Chișinău. Autorul proiectului fusese arhitectul gubernial al Basarabiei și inginerul cadastral Mihail [Semionovici] Ozmidov (1782–1826). Concomitent, în Chișinău se desfășura construcția primei clădiri din piatră a închisorii sau penitenciarul fortificat.

La 15 iulie 1816 a fost finisată construcția primului spital din piatră pentru 70 de locuri. În conformitate cu fișa de inventariere a spitalului nou construit, plasat la capătul orașului, pe strada Alexandrovscăia, „el includea blocul principal și cinci blocuri secundare cu grilă de piatră în față și gard de nuiele, ce împrejmuea pe perimetru curtea interioară și grădina”. Actualmente, proiectele din anul 1816 referitoare la spitalul din Chișinău și la penitenciar, cu semnăturile inginerului, ale general-maiorului Harting, ale inginerului cadastral, și ale arhitectului basarabean, consilierul titular Mihail Ozmidov, se păstrează în fondurile Arhivei Istorice de Stat a Rusiei, în orașul Sankt Petersburg.

Astăzi, în locul primului spital orășenesc de altă dată se află Spitalul de Traumatologie și Ortopedie din Chișinău, în trecutul nu prea îndepărtat Spitalul

Clinic Republican, deschis în 1945, în baza Spitalului Orășenesc nr. 1 de pe strada centrală, Alexandrovscăia, actualmente bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 190. Practic, timp de 200 de ani, spitalul cu toată certitudinea păstrează dreptul de a fi numit cea mai veche instituție medicală din or. Chișinău. Și, în pofida faptului că, în comparație cu proiectul inițial al arhitectului M. Ozmidov, cu timpul multe detalii nu și-au păstrat forma originală, credem, totuși, că este necesară păstrarea ansamblului clădirilor spitalului contemporan, care poate fi considerat monument de arhitectură din prima jumătate a secolului al XIX-lea și parte componentă a tezaurului patrimoniului cultural al Moldovei.

Cuvinte-cheie: primul spital, plan, proiect, atenansă, construcție, arhitectură, Chișinău, Ozmidov, Basarabia, arșin, curte, îngrijire medicală.

Summary

About the building of urban public hospital in Kishinev in the context of architecture of the first half of XIX century

After the annexation to Russia in 1812, Bessarabian district became the base for future architectural development of Kishinev as a town of new type. That time for the first time earlier unknown buildings have constructed such as some quarantines, frontier posts, hospitals jails, guardhouses in Bessarabia.. And it was absolutely new progress when those buildings were erected according to Russian legislation in the field of architecture using typical model projects and making up exact the estimates on its construction.

One of the urgent tasks became creation of all conditions for organization of medical assistance for population. Major General Garting governing, of Bessarabian region recognized that “rapid setting up

of town hospital in Kishinev was very necessary and executive”.

On the 14 of May, 1814 the Special Committee was created for the building of the first town hospital. The author of this project became Bessarabian provincial architect and land surveyor Mihail Ozmidov (1782-1826). Simultaneously there was building of the first stone jail or prison castle in Kishinev.

On the 15 July, 1816 the building of stone hospital for about 70 men and women was finished there. According to the inventory of newly town hospital that built and situated at Alexandrovsky street, « it consisted on one main building and 5 wings with stone railing in the foreground and round lath fence with inner yard and garden. Projects of Kishinev hospital and prison for 1816 signed by the engineer and Major General Garting and Besarabian provincial land surveyor and architect, titular counsellor Mihail Ozmidov are preserved in Russian State Historical Archive of St. Petersburg.

Today on the place of former urban hospital there is Kishinev hospital of traumatology and orthopaedics, nearly named as Republic clinical hospital, which was opened in 1945 on the base of the first town hospital at the central Alexandrovsky street. Now it is Boulevard of Stefan Cel Mare, 190. Almost two hundred years this hospital deservedly remains very ancient medical institution of Kishinev. Although in comparison with the initial project of architect Ozmidov throughout many times that hospital hasn't had authentic form, nevertheless all modern buildings must not be lost. It is important to account this architectural complex as integral part of wealthy cultural heritage of Moldova like a monument of architecture of the first half of XIX century.

Keywords: the first hospital, plan, project, accessory building, construction, architecture, Kishinev, Ozmidov, Bessarabia, arshin, medicine assistance.

Резюме

О строительстве городской общественной больницы в г. Кишиневе в контексте развития архитектуры в первой половине XIX века

После присоединения к России в 1812, в Бессарабском крае создается основа для будущего архитектурно-планировочного развития Кишинева, как города нового типа. Тогда впервые начинали строиться ранее неизвестные в Бессарабии типы зданий, такие как карантин, таможенные заставы, госпитали, остроги, караульни. Причем абсолютно новым было то, что их возводили, согласно Российскому законодатель-

ству в области архитектуры, используя типовые образцовые проекты и составляя точные сметы строительства.

Одной из неотложных задач становится создание условий для организации медицинской помощи населению. Генерал-майор Гартинг, управляющий Бессарабской областью, признавал, что «беззамедлительное учреждение в губернском городе Кишиневе городской больницы, с одной стороны крайне необходимо, а с другой – удобно-исполнительно».

14 мая 1814 года был создан специальный комитет для строительства первой городской больницы в Кишиневе. Автором проекта стал Бессарабский губернский архитектор и землемер Михаил Семенович Озмидов (1782–1826). Одновременно в Кишиневе велось строительство первого каменного острога или тюремного замка.

15 июля 1816 г. строительство каменной больницы примерно на 70 человек было завершено. Согласно описи нововыстроенного городского госпиталя расположенного в конце города, по Александровской улице, «он состоял из одного главного корпуса и 5 флигелей с каменной решеткой с передней стороны и плетневой, ограживающей вокруг внутренний двор и сад. Проекты 1816 г. Кишиневских госпиталя и острога с подписями инженера, Генерал-майора Гартинга и бессарабского губернского землемера и архитектора, титулярного советника Михаила Озмидова хранятся в Российском Государственном Историческом Архиве г. Санкт-Петербурга.

Сегодня на месте бывшего первого городского госпиталя располагается Кишиневская больница травматологии и ортопедии, в недалеком прошлом Республиканская клиническая больница, которая была открыта в 1945 г. на базе 1-й городской больницы на центральной Александровской улице, ныне – Проспект Стефан чел Маре, 190. Почти двести лет больница заслуженно сохраняет за собой право называться самым древним лечебным учреждением г. Кишинева. И хотя, если сравнивать с первоначальным проектом архитектора Озмидова, с течением времени далеко не все сохранилось в аутентичной форме, тем не менее, комплекс зданий современной больницы необходимо сохранить и считать неотъемлемой частью богатого культурного наследия Молдовы как памятника архитектуры I половины XIX века.

Ключевые слова: первый госпиталь, план, проект, флигель, строительство, архитектура. Кишинев, Озмидов, Бессарабия, аршин, медицинская помощь.

Artă modernă și contemporană

Ca urmare a războiului ruso-turc din anii 1806–1812 și respectiv, a Tratatului de Pace de la București, conform căruia Moldova fusese eliberată de jugul otoman, care a durat mai bine de 300 de ani și a stagnat considerabil dezvoltarea economică și culturală a regiunii, Turcia ceda Rusiei teritoriul Țării Moldovei între Prut și Nistru, denumit ulterior Basarabia. După alipirea la Rusia, guvernul din Basarabia a trecut la soluționarea problemelor urgente, legate atât de restabilirea economiei devastate, cât și de amenajarea noii regiuni.

Una din sarcinile imediate devine crearea condițiilor pentru organizarea asistenței medicale populației basarabene. În Raportul nr. 161 din 19 decembrie 1813, înaintat administratorului Guberniei Basarabia, inginerului, general-maiorului și cavalerului Harting, medicul Volvingher, care exercita funcțiile inspectorului administrației medicale a Basarabiei, scria despre lipsa condițiilor și ignoranța oamenilor la acest compartiment. Or, atunci „nu numai în cocioabele sărace, dar și în casele aristocraților, bolnavii nu dispuneau de liniștea și supraveghere necesară la domiciliu”¹. De regulă, în această perioadă, bolnavii erau abandonati din frica celor din jur de a nu fi molipsiți. Se recurgea la ajutorul vrăjitorilor ecroci și minciunoși, care promiteau vindecarea prin vrăjitorii, de facto efectuând niște proceduri dubioase în condiții groaznice. Uneori, la persoana bolnavă, era chemat medicul, deși, de cele mai multe ori acordarea ajutorului medical necesar era deja inutil, bolnavul fiind deja găsit singur, într-un ungher, incapabil de a-și descrie starea. „Cât de îndelungată, dureroasă și grea este maladia nu numai pentru bolnav, – scria medicul Volvingher – , dar și pentru cei care locuiesc într-o casă cu el”². Chiar și în cazul când, conform prescripției medicului, se reușea procurarea în farmacie a medicamentului necesar, în casele bolnavilor, nu exista o persoană care să monitorizeze folosirea și efectul preparatului medical asupra organismului bolnav. Descriind toate nenorocirile, medicul Volvingher, preîntâmpina și despre pericolul molimelor și al epidemiilor, care, desigur, puteau fi contracarate în cazul edificării în oraș a unui spital public, a așa-numitului „gospital”.

General-maiorul Harting, care administra regiunea Basarabia, recunoștea că „instituirea imediată a unui spital municipal în orașul gubernial Chișinău, pe de o parte, este o necesitate acută, iar, pe de altă parte, ușor de realizat”³. Din aceste considerente, el a permis eliberarea a 6000 de lei, destinați problemelor de binefacere, pentru construirea spitalului din Chișinău. La 4 mai 1814, a fost inițiată și colectarea sumelor și a fondurilor necesare de binefacere, publicându-se apelul “În conformitate cu înalta dispoziție a Măreției sale Imperiale”⁴.

În Arhiva Istorică de Stat din Sankt Petersburg se păstrează dosarul corespondenței Administratorului Basarabiei, din perioada 24 octombrie 1815 –

25 mai 1816, privind construcția la Chișinău a unui spital de stat, cu penitenciar⁵. Astfel, din 4 mai 1814 și până în 12 mai 1815, pentru construcția bisericii de către cler, nobilimea rusă, funcționarii, boierimea și moșierii din regiune, negustorii ruși și locali, au donat benevol 220 cervoneț (monedă de aur de 5 sau 10 ruble; bancnotă de 10 ruble), 1646 ruble 48 copeici, 17309 lei 20 parale.

La 14 mai 1814, a fost instituit un comitet special pentru construcția primului spital obștesc în Chișinău. Autorul proiectului a devenit arhitectul guberniei Basarabia și inginerul cadastral M. Ozmidov.

Din registrele formularelor privind serviciul lui Mihail [Semeonovici] Ozmidov, întocmite în 1827, aflăm că, fiind de viță nobilă, s-a născut în 1782⁶, în gubernia Ekaterinoslav⁷. La 1 mai 1799, după absolvirea Școlii populare din Kiev, a intrat la serviciu în statele Municipale ale Poliției orașului Kiev și în calitate de ucenic al arhitectului orașenesc, îndeplinind funcția de ajutor al acestuia până la 4 octombrie 1802.

„Pentru abnegație, sârguință și hărnicie în exercitarea obligațiilor, mai cu seamă, pentru activitatea în timpul construcției celor mai diferite clădiri publice și private, de lemn și de piatră, și pentru realizarea, în 1803, a planului general al orașului Kiev”⁸, în același an Mihail Ozmidov a fost numit registru colegal, apoi în 1806 – secretar de gubernie, iar în 1809 – consilier titular.

În 1811, el a plecat din funcția de ajutor de arhitect în Kiev, fiind chemat la Iași de către senatorul Kușnikov, pe atunci președinte al divanurilor Țării Moldovei și Valahiei. Scopul invitației lui era amenajarea instalațiilor de silitră din Lăpușna și Orhei și asigurarea cu silitră a „parcului de artilerie” din Cameneț-Podolsk (uzina de praf de pușcă)⁹. Aici a fost preocupat de elaborarea planului general al Iașului, fiind desemnat membru al Biroului de Construcție din oraș. Toate misiunile le îndeplinea „cu deosebit succes și activism neobosit, cu artistism perfect, specific funcției sale”¹⁰. În calitate de autor al proiectelor clădirilor de stat și al rectificării spitalelor militare, a adus folos vistieriei de stat, reducând, astfel, cheltuielile din devizul guvernamental. În afară de aceasta, M. Ozmidov era preocupat de proiectele privind amenajarea șanțurilor din orașul Iași, pentru ameliorarea fluxului de apă din oraș, aducându-le, în așa mod, locuitorilor orașului „profiteri esențiale”¹¹.

În 1812, la invitația mitropolitului Gavriil Bănulescu-Bodoni, Mihail Ozmidov vine la Chișinău, pentru a participa la edificarea Basarabiei. În aceluiși an, din 3 mai, este desemnat în funcția de arhitect gubernial.

La 21 iunie 1813, arhitectul Basarabiei, consilierul titular M. Ozmidov, a primit de la guvernatorul civil al Basarabiei, Sturza, prescrierea de a întocmi planul noului oraș Chișinău. Conform acestui pro-

Artă modernă și contemporană

iect se interziceau construcțiile în orașul vechi fără permisiunea arhitectului gubernial: „Oricine intră la Dvs. cu rugămintea de a i se elibera un loc în orașul nou să fie acceptat, însă nu înainte de a cere și aprobarea mea. Doritorii de a construi case sunt obligați respecte fațadele elaborate de Dvs., astfel orașul va avea o imagine unică și plăcută”¹².

În primul sfert al secolului al XIX-lea se crează baza pentru viitorul plan arhitectural al Chișinăului ca oraș de tip nou. Atunci, pentru prima dată, încep să fie construite în Basarabia tipuri noi de clădiri precum: carantine, puncte vamale, spitale, penitenciare, puncte de santinelă. Totodată, era absolut nou faptul că toate construcțiile se realizau în conformitate cu legislația rusă în domeniul arhitecturii, folosindu-se proiectele-tip și efectuându-se devizul exact al lucrărilor de construcție. „Proiectele-etalon” se editau atât sub forma unor albume separate, cât a unor și anexe la Codul Complet al Legilor.

Astfel, în 1803, au fost editate proiectele-„tip” ale clădirilor de stat, în 1809 – proiectele-„tip” ale fațadelor caselor de locuit, în 1811 – ediția a doua a proiectelor „tip” ale fațadelor caselor, în 1819 – proiectele caselor de staționare, în 1824 – ale bisericilor, în 1828 – ale penitenciarelor, ale locurilor instituțiilor și ale caselor vice-gubernatorilor, în 1830 – proiectele pentru amenajarea localităților rurale și în 1831 – proiectele oficiilor poștale¹³.

Anume în 1814 începe edificarea la Chișinău a primei închisori de piatră sau penitenciarul fortificat și a spitalului municipal obștesc. Conform contractului, semnat la 5 iulie 1814 de Comitetul de Construcție, nobilul Lavrenti Karaevski și chișinăuienii Ilia Trubaci și Constantin Toni, sub nemijlocita conducere a lui M. Ozmidov, au început construirea spitalului municipal obștesc de piatră, cu clădiri secundare (foișoare), blocuri și anexe gospodărești în partea orașului cunoscută ca Alexandrovscăia. La 15 iulie 1816, administratorul Basarabiei, general-maiorul Harting, în raportul guvernatorului plenipotențiar al Basarabiei Aleksei [Nikolaevici] Bahmetiev, scria despre finisarea lucrărilor de construcție a bisericii de piatră, pentru aproximativ 70 de locuri, destinată bolnavilor de gen masculin și feminin. Conform registrului de inventariere, noul spital municipal, construit la periferia orașului, pe strada Alexandrovsc, „se compunea dintr-un un bloc principal cu cinci corpuri de case secundare, cu grilă de piatră a fațadei și gard de nuiele în jurul curții și al grădinii”¹⁴. Planurile, datate cu anul 1816, ale spitalului construit și semnate de general-maiorul Harting și de inginerul cadastral și arhitectul gubernial al Basarabiei, consilierul titular Mihail Ozmidov, se păstrează în Arhiva Istorică de Stat din Sankt Petersburg¹⁵.

Blocul principal se învecina cu o casă privată și dădea spre strada Alexandrovsc, fiind „de o lungime

de 16 și o lățime de 8 stânjeni, înălțimea de la pământ, în mediu de la cele patru colțuri, în proporție 8 arșin 13 verșoc”¹⁶, îl includea șase saloane pentru bolnavi, două camere – săli de primire, patru camere destinate asistenților de serviciu, și o sală de baie cu despărțituri, de asemenea un coridor transversal și unul perpendicular cu trei deschizături-ieșiri. Pereții blocului erau ridicați din piatră pe mortar din var, cu cornișe, în partea din față de la intrare se aflau patru coloane și frontoane, iar sub acoperiș stăteau două brandmauze. Pereții din interior și din exterior erau tencuiți și dați cu var. Trei părți ale blocului conțineau trei foișoare de piatră cu scări. Podelele din camerele mezaninei erau din grinde / scânduri de stejar. Tavanele, la fel, erau făcute din scânduri de stejar, părțile laterale fiind suprapuse. Ușile erau din lemn de stejar, două din 13 având inele de metal și cârlige în locul balamalelor, trei uși exterioare – lăcate mari, opt uși – lăcate simple. Trei uși erau amplasate în coridor și patru uși simple pe inele de metal, scoabe și zăvoare în subsol. Din cele 24 de ferestre, erau „tot atâtea tocure de fereaste de iarnă și de vară; tocurele de vară vopsite cu vopsea de ulei, aveau inele de fier cotite de lăcătuș, asemenea balamalelor și inele de aramă, pe când tocurele ferestrelor de iarnă erau închise. Fiecare fereastră avea câte un oberliht, pe inele cotite de aramă, fiecare oberliht având cârlig și inel de aramă”¹⁷. Erau și opt sobe de cărămidă de tip olandez cu șubăr /capac de închidere de fontă și semiuși. În subsol, erau construite patru sobe rusești de cărămidă, pe fundament de piatră, la fel cu șubăr de fontă și semiuși. Toate cele 12 sobe aveau scoase în afară hoageaguri, fumul concentrându-se în două țevi, tencuite pe de asupra. Intrarea în pod prezenta o scară transmisibilă. Acoperișul blocului era grilat, fortificat printr-o ferecătură de fier și acoperit cu șindrilă de brad, având și trei lucarne. Cea mai mare lucarnă avea o ușă pe inele de fier, iar celelalte două erau acoperite cu sticlă.

A doua clădire – un corp de casă secundar în colțul stâng, a fost construită pentru amplasarea farmaciei, servind și drept locuință pentru farmacist. Atenansa avea lungimea de 5 și lățimea de 4 stânjeni, înălțimea de la pământ, în mediu de la cele patru colțuri, fiind în proporție de 6 arșin și 6¼ verșoc. Avea trei camere și antreu. Pereții clădirii erau ridicați din piatră cu var, având cornișă, iar în interior și exterior fiind tencuiți și dați cu var. Dintr-o parte se află o verandă de piatră cu scări, cu podelele pardosite din piatră, cu tavanul din scânduri de brad suprapuse, având patru uși pe inele de fier. O ușă exterioară dublă avea un lacăt mare, iar două uși mai mici, simple, cu un lacăt mic. Clădirea avea opt ferestre cu tocure de vară deschise și șapte ferestre cu tocure de iarnă închise, dotate fiecare cu câte un oberliht pe inele cotite de aramă. Exista și o sobă de cărămidă, olandeză. Atenansa era tencuită, având uși de fier și o semiușă

de fontă, ce ducea în laborator, unde a fost instalată o vatră de cărămidă cu sobe mai mici, hogoagă fiind scos de asupra acoperișului, de asemenea tencuit. Pentru urcarea în pod se folosea scară mobilă. Acoperișul, pe căpriori, acoperit cu șindrila de brad, avea o singură fereastră de sticlă.

Cea de-a treia clădire, din colțul drept, era precognizată drept locuință pentru supraveghetorul/administratorul spitalului și pentru medic. Avea lungimea de 5 și lățimea de 4 stânjani, înălțimea de la pământ, în mediu, în cele patru colțuri, fiind în proporție de 6 arșin și $3\frac{1}{4}$ verșoc. Posedă trei camere și un coridor, ridicate din piatră cu var, cu cornișe. În interior este tencuită și văruiată, dintr-o parte se află un pridvor din piatră cu scări. Având podelele pietruite și tavanul făcut din scânduri de brad suprapuse, această locuință prezintă o descriere identică a atenansei amplasat în partea stângă a clădirii principale.

A patra clădire este o bucătărie cu lungimea de 9 și lățimea, respectiv, de 5 stânjani, înălțimea de la pământ, în mediu de la cele patru colțuri, în proporție de $5\frac{1}{2}$ arșin. Este compusă din două camere și antreu. Pereții clădirii sunt clădiți din piatră cu var, cu cornișă, în interior și exterior fiind tencuiți și dați cu var. Dintr-o parte se află o verandă de piatră cu scări. Podelele sunt pietruite, iar tavanul făcut din scânduri de brad amplasate prin suprapunere. Existau trei uși simple, din scânduri de stejar cu inele de fier și zăvoare. Trei tocure de ferestre din lemn de stejar, cu sticlă semialbă / semideschisă, earu întărite cu chit, inclusiv patru tocure grisante și două – închise, două sobe – rusești de cărămidă și o vatră identică, mare, erau plasate în coridor fiind fortificate prin legături metalice pentru scoaterea fumului printr-un hogoac scos pe acoperișul clădirii. În rest, scările, acoperișul etc., sunt identice celor ale pridvoarelor descrise anterior.

Următoarea, a cincea atenansă, în care erau amplasate spălătoria și un hambar pentru corpurile neînsuflite, avea lungimea de $9\frac{1}{2}$ stânjani, lățimea de 3 stânjani, înălțimea de la pământ, în mediu de la cele patru colțuri fiind de $5\frac{1}{2}$ arșin. Includea o tindă mare, o cameră și un hambar. Pereții acestei atenanse erau ridicați din piatră cu mortar din var, cu cornișă, în interior și exterior fiind tencuiți și văruiți. Longitudinal, erau amplasate două pridvoare de piatră. Podelele erau pietruite. Tavanul era identic celor din celelalte foișoare. Trei uși erau din lemn de stejar, cu inele de fier, două uși cu zăvoare, inclusiv ușa din hambar cu lanț și belciug pentru lacăt. Cele cinci tocure glisante pentru fereastră erau din lemn de stejar cu geamuri semideschise, chituite. În cameră era construită o sobă de cărămidă, rusească, cu cahlă de fontă și semiușă, iar în coridor – o vatră și două cazane de fontă pentru încălzirea apei. Scările, acoperișul etc. sunt la fel ca și cele din pridvoarele descrise mai sus.

Cea de-a șasea atenansă, predestinată serviciilor adiacente ale spitalului, avea o lungime de 9 stânjani 2 arșini, lățimea de 3 stânjani, iar înălțimea în proporții de 4 arșin 13 verșoc. În această atenansă era amplasat hambarul, sub care se afla un beci pentru fierbere, un depozit pentru produse alimentare și un grajd pentru patru cai. Pereții erau făcuți din piatră cu var. Cu cornișă. În interior și exterior era tencuit și văruiat. Podeaua în depozit era pietruită, cea a hambarului și sub el tavanul beciului – din scândură de stejar. Pentru intrarea în beci se utiliza o ușă sau o trapă cu inele de fier cu clește, ciupuri. În grajd existau patru despărțituri cu uluc și grilă, cu podele pavate cu scândură groasă de stejar prin suprapunere. Tavanele erau făcute din lemn de stejar și pavate cu scândură de stejar. Cele trei uși compuse erau din scândură de stejar și cu inele de fier. Acoperișul, pe căpriori, era acoperit cu șindrila de stejar avînd o lucarnă, închisă cu sticlă.

Pe teritoriul spitalului municipal era săpată o fântână din piatră cu două ghiduri, plasate sus și jos. Lângă fântână erau un val și două căldări mari, ferecate cu fier, și o frânghie pentru scoaterea apei.

În partea din față a curții spitalului, între blocul principal și cele două foișoare amplasate în colțuri, era un gard cu stâlpi de piatră și două porți, cu o lungime de 34 de stânjani. Stâlpii și soclul acestui gard erau ridicate din piatră cu var, tencuiți și văruiți. Poarta din lemn de stejar și grila erau vopsite cu vopsea neagră de ulei. Poarta era fixată pe inele de fier cruciforme.

În partea de sus a ogrăzii, în față, întreg cartierul ocupa un spațiu cu o lungime de 91 și, respectiv, lățimea de 60 de stânjani, înconjurat pe perimetru, ca și grădina, printr-un gard de nuiele, făcut în 1814. Spitalul poseda o grădină recent plantată cu arbori nu prea înalți.

În așa mod, construcția spitalului orașenesc din piatră, începută la 7 iulie 1814 a fost finisată la 15 iulie 1816.

Concomitent, conform proiectului arhitectului Mihail Ozmidov, nu departe de spital, a fost ridicat și primul penitenciar de piatră, o parte din planurile căruia, la fel, se păstrează în Arhiva Istorică de Stat din orașul Sankt Petersburg¹⁸. Penitenciarul, fortificat pentru „200 de întemnițați bărbați și femei, fără a lua în calcul spitalul pentru 14 persoane”¹⁹, a fost finisat și sfințit la 21 noiembrie 1815. Tot atunci a fost ocupat de arestanzi și asigurat cu toate cele necesare.

Ulterior, în perioada 1835–1840, atât spitalul municipal obștesc, cât și penitenciarul, au fost reconstruite. Conform proceselor verbale ale Palatei de Stat din Basarabia pentru anul 1837, medicul Volfingher, inginerul cadastral Eitner, arhitectul Gleining și ajutorul său Rosițki au participat activ la construcția clădirii și a farmaciei spitalului municipal, destinat provizoratului, serviciului de asistență și altor ocupații. „Arhitectului Gasquet i s-a poruncit supravegherea construcției vizate”²⁰. Mai târziu, la 25 aprilie 1839, el

Artă modernă și contemporană

a pregătit planurile fațadei și ale profilului unui pridvor în două nivele pentru 68 de bolnavi, construcție plasată în interiorul curții Spitalului municipal din Chișinău²¹. La 25 octombrie 1839, planul Spitalului municipal, funcțional în Basarabia, în orașul Chișinău, a fost analizat conform registrului Direcției Principale a Căilor de Comunicație și a Clădirii Publice.

În 1840, spitalul era amplasat între străzile Ostrojscaia (actualmente, str. Alexandru Lăpușeanu) și strada Spitalului (în prezent, str. Toma Ciorba), ieșirea blocului principal fiind pe strada principală, denumită pe atunci str. Moscovaia. Grădina spitalului avea ieșire spre strada Gostinaia (actualmente, str. Mitropolit Dosoftei).

Astăzi, în locul fostului prim spital municipal este amplasat Spitalul de Traumatologie și Ortopedie din Chișinău, în trecut Primul Spital Clinic Republican, „deschis în 1945, în baza primului spital orășenesc”²², pe fosta stradă Moscovaia, ulterior bulevardul Lenin, iar în prezent – bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, 190.

Practic, timp de 200 de ani, spitalul, cu toată certitudinea, păstrează dreptul de a fi numit cea mai veche instituție medicală din or. Chișinău. Și, în pofida faptului că, în comparație cu proiectul inițial al arhitectului M. Ozmidov, cu timpul multe detalii nu și-au păstrat forma originală, credem, totuși, că este necesară păstrarea ansamblului clădirilor spitalului contemporan. Or, acest monument de arhitectură din prima jumătate a secolului al XIX-lea este parte componentă a tezaurului patrimoniului cultural al Moldovei.

Glosar de termeni

Brandmauer (germ. *Brandmauer*, brand – incendiu și mauer – perete) – un perete închis antiincendiar al clădirii, realizat din materiale antiincendiar și destinat opririi răspândirii focului asupra încăperilor sau caselor alăturate.

Stânjen – măsură de lungime egală cu 2,13 m.

Arșin – veche măsură rusă de lungime. În secolele XVI–XVII era egală cu 72 de cm/27 țol englez. În secolele XVIII–XX, un arșin = 28 țol = 16 verșoc = 71,120 cm = 0,7112 m.

Verșoc – veche măsură rusă de lungime, egală cu 13/4 țol (4,45 cm). Inițial, se egala cu lungimea falangei degetului arătător.

Șindrilă (pol. gont) – fragmente de lemn, scândurele ascuțite dintr-o parte, cu care se acoperă acoperișurile.

Inele cotite – inele destinate închiderii lăcătelor.

Șubăr de sobă/cahlă – servesc pentru închiderea trecerii fumului. În timp ce se face focul în sobă, se reglează cu ajutorul acestor tije. După ce se stinge focul, se închid și aceste cahle, pentru ca soba să nu răcească. Pot fi de fontă și de tablă de oțel. Cele de fontă sunt preferabile. Au dimensiuni între 130 x

130 mm și 260 x 240 mm. Sunt montate atât în poziție verticală, cât și orizontală, în funcție de direcția canalului de ieșire a fumului.

Lucarnă – fereastră în acoperișul clădirii, predestinată iluminării naturale și aerisirii podurilor, uneori – pentru a ieși pe acoperiș.

Referințe bibliografice și note

1. Ведомости Кишиневской городской думы № 122. 5 декабря 1906 г., Записка губернского гласного П.В. Синадино по вопросу о передаче Губернской земской больницы городу Кишиневу или Кишиневскому земству, с. 2.

2. Ibidem.

3. Dosarul anului 1898: Дело о постройке в г. Кишиневе городской больницы, о пожертвованной разными лицами сумм, об определении к сему зданию смотрителя и вся переписка к оному принадлежащая. Выписка из дела бессарабского губернского правления, хранящегося в Архиве по описи № 112. Типография Бессарабского Губернского Правления, Chișinău, 1898, f. 2.

4. Ведомости Кишиневской городской думы № 122. 5 декабря 1906 г., Записка губернского гласного П.В. Синадино по вопросу о передаче Губернской земской больницы городу Кишиневу или Кишиневскому земству, с. 2.

5. AISSP. Fond 1285, inv. 8, dosar 747.

6. ANRM. Fond 2, inv. 2, dosar 29, f. 13–13 verso.

7. Халиппа, И. Н. *Город Кишинев времени жизни в нем А. С. Пушкина*. În: «Труды Бессарабской губернской ученой архивной комиссии», том I, Кишинев, 1900, с. 87.

8. ANRM. Fond 2, inv. 2, dosar 29, f. 3 verso.

9. Халиппа, И. Н. *Город Кишинев времени жизни в нем А. С. Пушкина*. În: «Труды Бессарабской губернской ученой архивной комиссии», том I, Кишинев, 1900, с. 87.

10. ANRM. Fond 2, inv. 2, dosar 29, f. 4.

11. Ibidem,

12. ANRM. Fond 2, inv. 1, dosar 80, f. 1148.

13. Белецкая, Е. Крашенинникова, Н. Чернозубова, Л. Эрн, И. «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XIII–XIX вв.», М., Стройиздат, 1961, с. 119.

14. Dosarul anului 1898: Дело о постройке в г. Кишиневе городской больницы, о пожертвованной разными лицами сумм, об определении к сему зданию смотрителя и вся переписка к оному принадлежащая. Выписка из дела бессарабского губернского правления, хранящегося в Архиве по описи № 112. Типография Бессарабского Губернского Правления, Chișinău, 1898, f. 2.

15. AISSP. Fond 1488, inv. 1, dosar 159.

16. Dosarul anului 1898, f. 28.

17. Dosarul anului 1898, f. 29.

18. AISSP. Fond 1488, inv. 1, dosar 166.

19. Dosarul anului 1898, f. 23.

20. ANRM. Fond 134, inv. 1, dosar 103, f. 188.

21. AISSP. Fond 1488, inv. 1, dosar 159.

22. Кишинев. Энциклопедия. Главная Редакция Молдавской Советской Энциклопедии, Кишинев, 1984. с. 146.

Artă modernă și contemporană

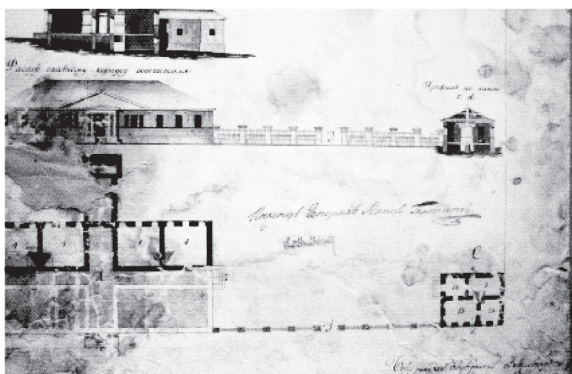


Fig. 1. Fațada blocului din stânga

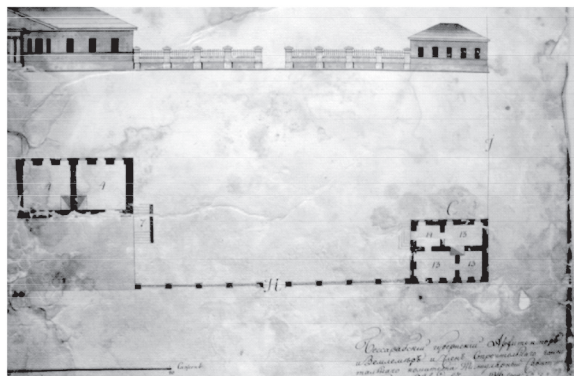


Fig. 2. Fațada blocului din dreapta, de la colț

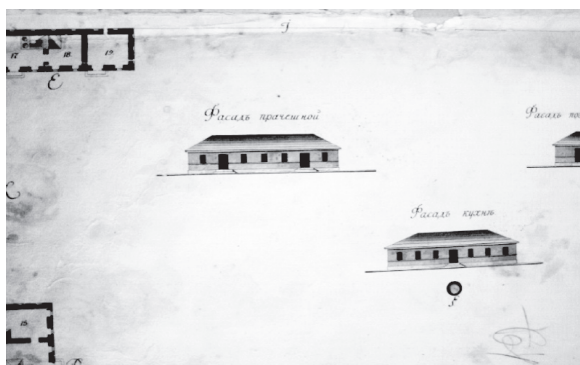


Fig. 3. Fațada bucătăriei și spălătoriei

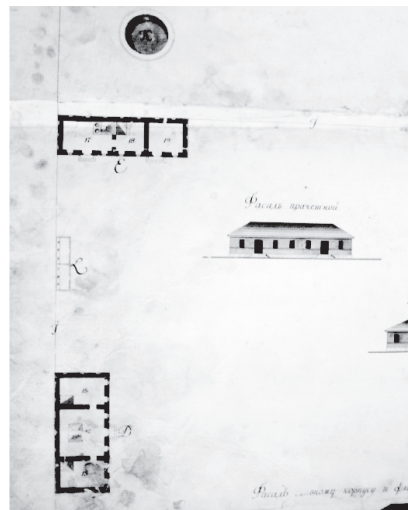


Fig. 4. Fațada și planul spălătoriei spitalului

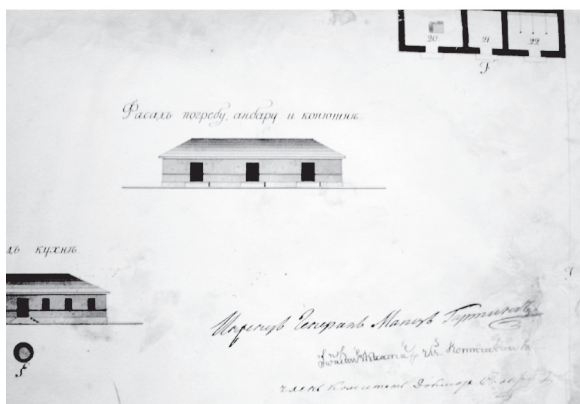


Fig. 5. Fațada beciului, hambarului și grajdului. Semnăturile inginerului, general-maiorului Harting și medicului Volfingher.

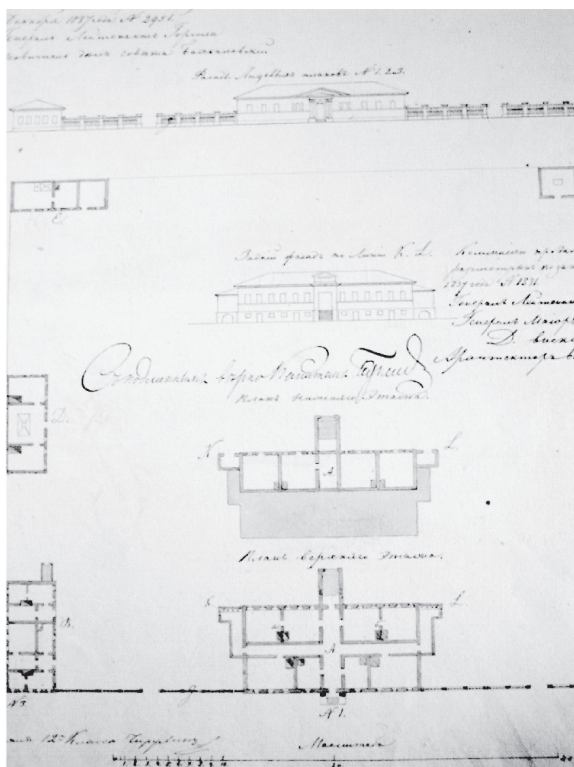


Fig. 7. Planul nivelului superior și al fațadei posterioare a Spitalului Municipal de Traumatologie și Ortopedie din Chișinău în 1837



Fig. 6. Vedere contemporană. Spitalul Municipal de Traumatologie și Ortopedie

Tendințe moderniste în creația marilor maeștri: Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Andrei Sârbu

Rezumat

Tendințe moderniste în creația marilor maeștri: Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Andrei Sârbu

În articolul *Tendințe moderniste în creația marilor maeștri: Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Andrei Sârbu* autorul analizează lapidar tendințele moderniste în naturile statice ale numelor de prima mărime în pictura națională. Aceste personalități complexe cu viziuni europene erau învinuiți de către criticii de artă pentru caracterul decorativ excesiv, tablourile lui Mihai Grecu fiind considerate necorespunzătoare vieții prin alegerea culorilor și corelația dintre ele. Mihai Grecu îmbină tradițiile artei decorative cu principiile plastice ale postmodernismului, experimentând diverse tehnici și maniere de lucru. Valentina Rusu-Ciobanu utilizează fotorealismul pe care nu-l acceptă integral, doar unele motive plastice, unele procedee tehnice, în special în ceea ce privește prelucrarea unor detalii.

Discipolul lui M. Grecu, Andrei Sârbu, experimentând colajul în perioada incipientă a creației sale, pictează mai târziu în maniera realismului fotografic, tinzând spre o artă abstractă dar fără a rupe legătura cu realitatea, tema preferată a autorului fiind fructele, manifestându-se printr-un colorit rafinat.

Naturile statice ale acestor plasticieni au un spectru integrat de tendințe stilistice, cromatice, structural-spațiale, fiind expuse experiențelor de tot felul, exprimând esența tradițiilor naționale, accentul fiind pus pe reînnoirea mijloacelor artistice și utilizarea noilor materiale.

Cuvinte-cheie: tehnică, decorativism, modernism, posmodernism, fotorealism, stil, principii plastice etc.

Summary

Modernist trends in the creation of the great masters: Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Andrei Sârbu

In the article „Modernist trends in the creation of the great masters: Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Andrei Sarbu” author analyzes modernist tendencies in still lifes of names first national picture. The

complex personalities of European visions were accused by critics of art for decorative character excessive, Mihai Grecu’s paintings are considered inadequate life by choosing colors and correlation among them. Mihai Grecu combines decorative art traditions with plastic principles of postmodernism, experiencing different techniques and ways of working. Valentina Rusu-Ciobanu uses photorealism which doesn’t accept integral, but only plastic for some reason, techniques, especially in regard to the processing of information.

Disciple of M. Grecu, Andrei Sarbu experiencing collage during early of his creation, painted later in the manner of photographic realism, tending to abstract art but without breaking the link with reality, the author’s favorite theme is fruit, manifesting a refined color.

Still lifes of these artists have a wide stylistic integrity of stylistic trends, color, structural- space, being exposed to experiences of all kinds, expressing the essence of national traditions, focusing on renewing artistic means and using of new materials.

Keywords: technique, decorative art, modernism, posmodernism, photorealism, style, plastic principles, etc.

Резюме

Модернистические направление в творчестве Валентины Русу-Чиобану, Михаи Греку, Андрея Сырбу

В статье *Модернистические направление в творчестве Валентины Русу-Чиобану, Михаи Греку, Андрея Сырбу* автор вкратце анализирует модернистические направления в натюрмортах великих мастеров национальной живописи. Эти личности европейского мышления были обвинены критиками искусства за повышенный декоративизм. Картины Михаи Греку считались несоответственными реальной жизни в выборе цветовой гаммы цветов и её соотношения. Михаи Греку умело сочетает традиции декоративного искусства с пластическими принципами постмодернизма, экспериментируя различные техники и стили работы. Валентина Русу-Чиобану вдохновлена не полностью фоторе-

ализмом, лишь некоторые пластические мотивы, некоторые методы, особенно в детализации. Ученик М. Греку, Андрей Сырбу экспериментировав коллаж в раннем периоде своего творчества, позже пишет в манере фотореализма, с тенденциями к абстрактной живописи не теряя связи с реальностью, любимыми темами автора оставались фрукты, которые проявлялись ярким колоритом.

Натюрморты этих художников обладают комплексной стилистической тенденцией, а также цветовой, структурной, пространственной, которые проходят через разные эксперименты, выражающие сущность национальных традиций, ориентируясь на новые художественные средства, стилизацию и использование новых материалов.

Ключевые слова: техника, декоративизм, модернизм, постмодернизм, фотореализм, стиль, пластические принципы.

Avântul creativ al maștrilor V. Rusu-Ciobanu, M. Grecu începe cu frecventarea lecțiilor profesorului al Școlii de Arte I. Hanzov, care îi învâța pe studenți să țină cont de expresivitatea plastică și organizarea clarobscurului în spațiul compozițional, evidențierea esențialului într-o operă de artă. Tablourile anilor '40-50 se concepeau cu preponderență prin utilizarea expresivității spațiale a clarobscurului.

Nume de prima mărime în pictura națională Mihai Grecu (1916-1998), talent viguros și personalitate complexă, asimilează valorile esențiale ale culturii europene în timpul studiilor sale la Academia de Arte din București, dezvoltând principiile estetice occidentale în condițiile sistemului sovietic. Pictura contemporană cu tendințele sale novatoare în operele maestrului s-a îmbinat cu tradițiile artei populare. Abandonând Academia bucureșteană în 1940 împreună cu alți studenți basarabeni s-a înscris la Chișinău, la Școala de Arte Plastice în clasa profesorului M. Gamburd. O perioadă nefavorabilă de a studia tradițiile estetice ale artei europene și calitățile artistice ale picturii apăruse, deoarece arta sovietică pleda pentru *combaterea formalismului*.

Natura statică cu pești uscați și tărtăcuțe (1957, ulei pe pânză, 90x70 cm), *Natura statică cu coș și ulcior*, 1957 sunt printre primele lucrări din perioada incipientă de creație a artistului. *Natura statică* prezintă pentru Mihai Grecu în opera sa un capitol important care nuanțează impresiile și obligă cercetătorul la a o privi cu mai multă atenție în totalitatea ei. În „*Natura statică cu pești uscați și tărtăcuțe*” pe fundalul foarte întunecat al cadranelui plastic sunt plasați patru pești argintii, pictați în culori sumbre atârnați pe o ață, în plan vertical. Pe un colț de masă de culoare neagră,

pe planul orizontal e situat un ulcior țărănesc și două tărtăcuțe. Lucrarea este realizată în clarobscur, autorul folosește o tehnică bazată pe tonalități însușite de la profesorul său Ivan Hazov, care își crease un sistem plastic original, bazat pe evidențierea formelor în spațiu prin intermediul clarobscurului, utilizând celebra metodă sfumato. Aceasta este perioada, când maestrul pictează primele tablouri istorice *Răscoala din Tatarbunar* (1957) și *Între zidurile siguranței* (1957-1958) utilizând aceiași tehnică.

Lui Mihai Grecu, Valentinei Rusu-Ciobanu și lui Gleb Sainciuc, tineri pe atunci, erau învinuți de *caracterul decorativ excesiv*. „Despre tablourile lui Mihai Grecu se afirma că ele nu corespund realității, că pictorul alege culorile, nuanțele, corelațiile dintre ele, fără a le lua din viață, el sărăcește viața, o face insignifiantă, mărunță.”¹ În picturile lor expresia plastică, ritmul, coloritul, factura, devin deseori mijloace relativ autonome de exprimare a mesajului. Mihai Grecu (1916-1998), studiază la Academia de Arte Plastice din București, la profesorii F. Șirato, E. Stoienescu, N. Dărăscu, având contacte creatoare cu A. Ciucurencu. În 1940 Mihai Grecu se transferă la Chișinău și face studii la profesorul Moisei Gamburd.

În naturile statice, din perioada respectivă Mihai Grecu utilizează o gamă aproape monocromă, înviorată de lumini și umbre ce redau clarobscurul și în același timp intensitatea fondului întunecat: *Pești* (1956), *Gutuie* (1957), *Creangă de măr înflorit în pahar* (1957), *Natură statică cu pești și tărtăcuță* (1957). Datate cam în aceeași perioadă, se simte influența școlii hanzoviste. Tratată într-o gamă caldă natura statică de dimensiuni mici, *Creangă de măr înflorit în pahar* (ulei pe pânză, 45x29 cm, Muzeul de Artă din Moldova), structura crengii este supusă modelării prin lumină și umbră, efectul din punct de vedere structural-constructiv și jocul de forme se datorează fundalului închis maroniu, care se deschide în aceeași gamă cromatică în partea de jos a foi. Raza de lumină se răsfrânge și în paharul cu apă, transmitându-i tabloului prospețimea primăverii, lucrarea se remarcă prin frumusețe de tip rembrandtian. Aceeași cheie de rezolvare a problemei, doar puțin mai estompată, întâlnim în *Natură statică cu pești uscați și tărtăcuțe* (ulei pe pânză, 90x70). Referindu-ne la tehnica picturală, subliniem modul de așezare a pastei și fermitatea procedurii de subliniere prin accente de culoare a luminilor. Pe fundalul întunecat al cadranelui plastic în partea de sus a pânzei, spondați pe o sfoară, în plan vertical, atârna patru pești argintii. Pe planul orizontal, la un colț de masă foarte întunecat aproape negru natura moartă reprezintă un ulcior țărănesc și două tărtăcuțe.

Aceasta este perioada când maestrul pictează primele tablouri istorice *Răscoala din Tatarbunar*

Artă modernă și contemporană

(1957) și *Între zidurile securității* (1957-1958) utilizând același principiu al expresivității clarobscurului, experimentată după sistemul profesorului său I. Hanzov. Obținând un rafinament coloristic la începutul carierii sale, prin anii '60 artistul își elaborează o aleasă cultură plastică avândul ca model pe Alexandru Ciucurencu „Oricum ar fi fost Al. Ciucurencu, dar mulțumită lui am venit la judecățile mele din ziua de astăzi. Ciucurencu, în fond, l-a continuat pe Ștefan Luchian, Theodor Pallady, eu am rupt-o cu ei adăugând la sentimente și emoții filozofice”²². Mihai Grecu a expus portrete, peisaje, naturi statice, iar Serghei Ciocolov - vase ceramice, covoare și elemente de haine țărănești: fuste și brăie. Ambii au prezentat opere în decurs de doi ani.

Abordând cele mai complexe subiecte, genuri și probleme în arta plastică, Valentina Rusu-Ciobanu, născută în anul 1920, este excepțională chiar de la început, când creează o capodoperă a picturii contemporane *Fata la fereastră*, (1954). Artista aparține acelei generații de artiști plastici basarabeni care s-au format încă în ambianța culturală a României interbelice, dar a căror activitate de creație s-a desfășurat în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

Pentru Valentina Rusu-Ciobanu, natura statică reprezintă în opera sa un capitol important care nuanțează impresiile și obligă cercetătorul a o privi cu mai multă atenție în totalitatea ei. În perioada incipientă a creației sale anii '50-'60 realizează câteva naturi statice bazate pe clarobscur: *Natura statică cu clește universal* 1950 (ulei pe pânză, 370 x 500 cm), *Natură statică cu ceapă* 1950 (ulei pe pânză, 645 x 500 cm), *Natură statică cu ceainic* 1952 (ulei pe pânză, 400 x 550 cm), *Natură statică cu caise*, 1952, (ulei pe pânză, 30 x 36 cm), *Natură statică* 1953 (760 x 970 cm), *Vaza cu flori*, (ulei pe pânză 485 x 400 cm), *Natură statică*, 1966, (ulei pe pânză, 800 x 585 cm) etc.

Natura statică cu clește universal, ne cătând la faptul că e rezolvată în fond într-o gamă acromatică, predomină griurile colorate și prezintă o lucrare foarte expresivă care amintește de tablourile cu cărți deschise ale lui Constantin D. Stahi. Pictată în manieră tradițională, măiestria artistei se vede în fiecare obiect redat. Având o compoziție îndrăzneată alcătuită din obiecte diverse după conținut la prima vedere situate pe pervazul unui geam în contrajur: o carte deschisă plasată pe diagonală care ocupă aproape o pătrime din spațiul plastic din stânga de jos, lângă ea în prim plan plasat pe orizontală un clește-patent, metalul căruia este foarte bine pictat, la fel este redată și cutia de metal de lângă clește, sub el, o lespede din lemn care seamănă cu o riglă, formează o diagonală spre dreapta și împreună cu cartea creează dinamică compoziției. În planul doi o cană cu pensule și două tuburi de vopsea plasate și ele pe diagonală întregesc subiectul compoziției-tributele unui pictor-subiect

tratat de foarte mulți pict. *Natura statică cu ceapă este* străpunsă de lumină cu un fundal aproape alb pe care sunt plasate obiectele ce formează niște siluete prelucrate cu lux de amănunte: un ulcior cu flori, niște cepe încolțite într-o cutie de metal, un pahar și o linguriță care fiind plasată pe orizontală, accentuează verticalitatea altor obiecte și conferă ansamblului o notă de eleganță.

Natura statică 1953, (ulei pe pânză, 760 x 970 cm), face parte din colecția personală a autoarei, operă de maturitate a artistei, care transmite o frumusețe a simplității și se refuză oricărei sofisticări. Este evident că, aranjarea deosebită și complicată a elementelor ce o compun este o preocupă mai puțin pe artistă, accentul punându-l pe efectul esențialmente plastic ce și l-a propus. Imaginea de ansamblu a tabloului se impune prin calitate, măsură și echilibru ca și prin armonia maselor de culoare, în care tonurile rafinate de griuri argintii sunt înviorate de tonuri complementare de roșu și verde.

Obiectele de uz cotidian, plasate pe o diagonală abia aparentă, prezintă un colț de masă de bucătărie, obiecte a căror simplitate pare dezarmantă: un coș înclinat spre stânga cu un burlui în el, o ceapă și câțiva cartofi împrăstiați lângă el, o sticlă cu puțin suc de roșii pe fund de culoare roșu-purpuriu legată la gât cu o hârtie de culoare albastru-deschis, împreună cu floarea de mușcată de diferite nuanțe de roz deschis într-un vas de culoare roșu de siena formează centrul de interes al compoziției. În prim planul compoziției un cuțit cu mânerul oranj plasat pe diagonală creează dinamism lucrării, niște cozi de ceapă verde lângă o farfurie albă cu doi cartofi pe ea, în fund, un vas de culoare întunecată întregeste compoziția. Draperia de pe masă de culoare albă formează fundalul lucrării, care în partea de sus a spațiului plastic trece într-un gri-închis spre negru.

Privind lucrarea, ne vom aminti de Rembrandt pentru frumusețea dialogului dintre lumină și umbră și calitatea reprezentării materialității obiectelor. „Nu deseori se întâlnește o individualitate artistică atât de clar conturată. În cazul de față e vorba de o personalitate creatoare încheată, având la bază calitățile unei culturi profesioniste superioare în concordanță cu pornirile incipiente, proprii firii artistice. Una din trăsăturile de bază ale lucrărilor Valentinei Rusu-Ciobanu este caracterul lor național. Motivele și pătrunderea în specificul local le dau o aromă pur moldovenească. Astfel, *Natura moartă* (Muzeul de arte plastice din Chișinău), cu un burlui, struguri, ciocălăi și gutuie galbene – prezintă un motiv tipic prin excelență. Deși supusă legilor clasice realiste, rezolvarea lucrării capătă accente deosebite, datorită structurii ei ritmice compoziționale și armonizării de culoare”²³. Este vorba despre faimoasa capodoperă, care mai poartă denumirea de *Masa neagră*, 1966. Urmând

Artă modernă și contemporană

tradițiile realiste în perioada incipientă a creației sale, caracterul național este propriu mai tuturor lucrărilor artistei.

Caracteristic pentru pictura moldovenească din această perioadă este „stilul auster”, care intră în arta sovietică pătrunde doar parțial în pictura moldovenească. Tema muncii în pictura moldovenească în arta moldovenească. Tema muncii din arta sovietică tratată prin idealul din arta sovietică tratată prin idealul eroic și tendința de elan romantic, în arta moldovenească are o interpretare lirico-romantică sau poetică sau metaforică, cum i se mai spunea. Un caracter decorativ, legat de problema moștenirii valorilor artei populare au lucrările pictorilor M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, Gl. Sainciuc, A. Zevin. Artiștii plastici pun accent pe particularitățile etnografice, motive folclorice, exprimând esența etică și estetică a artei populare.

Expresivitatea decorativă era tratată de diferiți plasticieni în modalități diferite. Bunăoară M. Grecu îmbina tradițiile artei decorative populare și principiile plastice ale postimpresionismului. Având o operă bogată prin conținut tematic, bine încheată, cuprinzând toate genurile picturii, abordate cu aceeași pasiune și profesionalitate fac ca unitatea ei să fie construită prin diversitate.

Tendința decorativă în creația maestrului începe odată cu apariția pânzei *Fetele din Ceadâr-Lunga* (1959-1960) prin soluționarea subiectului și expresia și tratarea personajelor marchează o cotitură radicală în creația artistului.

De la portret la compoziție, de la peisaj la scena de gen până la obiecte, aparent obișnuite, universul operei lui M. Grecu se configurează în mod unitar. Tendința plasticianului spre generalizare, spre concentrarea particularităților caracteristice se manifestă și la nivelul studiului după natură. Prin intermediul diverselor îmbinări de nuanțe de alb cu elemente colorate artistul descoperă posibilitatea de a exprima profund starea de suflet.

Glastră cu mușcată, 1961-1966 (ulei pe carton, 67x78 cm) este printre primele naturi statice tratată în manieră decorativă, în care se mențin încă elementele picturale. Un simț al sintezei marchează calitativ lucrarea prin obținerea unui decorativism pictural.

Pete mari de negru împart în forme geometrice spațiul tabloului. O pată mare, picturală de ocră de diferite nuanțe a unui material textil domină în prim plan, pe platforma unei mese. Lucrarea pusă în discuție este reprezentativă pentru concepția artistului. Repertoriul de obiecte este redus la strictul necesar. Ca niște siluete pe masă se evidențiază o glastră cu mușcată tratată decorativ, un vas cu mâner și cincini mere care formează un grup. Fiecare ce alcătuiește compoziția are un rol bine gândit, o forță expresivă și simbolică accentuată prin ferwoarea culorii.

În *Natură statică cu frunze de curechi* 1963 (ulei pe carton, 67 x 78 cm), renunțând la clarobscurul remarcat în lucrările anterioare și aparținând unei alte etape în evoluția creației sale Mihai Grecu este preocupat de a descoperi noi modalități de expresie plastică. Întâlnim în această lucrare o gamă cromatică bazată pe contrastul cald-rece, contraste de valoare, dirijate într-o compoziție cu soluții îndrăznețe de organizare a spațiului tabloului. Alegerea obiectelor prin compoziția în sine a naturii statice a fost făcută în primul rând plecând de la culoarea locală a fiecăruia, artistul vizând o gamă cromatică anume, care să determine armonia întregului. Analizând mai atent, compoziția pare să propună, înainte de toate, probleme de ordin cromatic și apoi de conținut. *Natură statică cu talger*, 1965, (ulei pe pânză, 70 x 80 cm), tratată decorativ, reprezintă o față de masă pătrată, în formă de romb de culoare întunecată ornată pictural cu un talger alb ornamentat decorativ cu albastru deschis pe ea, care are două mere în el, Un ulcior și o cană de lut în planul doi cu nuanță de roz creează tabloului o stare de prosopețime și voioșie.

La verandă, 1967, (ulei pe pânză, 65 x 60 cm), reprezintă o compoziție din trei ghiveciuri cu flori, plasate în rând pe pervazul unui geam de culoare albastră spre sur și un fundal de mult galben al zilei. Pasta ușoară de culoare și măiestria artistului redă perdeluțele pe stânga și dreapta cadranelor spațiului plastic în griuri foarte deschise spre alb, care susținute de farfuriile albe de sub ghiveci, transmite motivului dat o notă de sărbătoare.

Strachină neagră cu pere 1968, (ulei pe pânză, 65x60 cm), este relevantă pentru creația lui Mihai Grecu din această perioadă și dă contur unei imagini de ansamblu asupra stilului artistului. Așa cum titlul ne anunță, lucrarea reprezintă o strachină neagră cu pere coapte galben-oranj lângă o vază albă, decorată simplu, cu patru flori roșii în ea, plasate pe un dreptunghi suriu. În tot tabloul persistă stilul național, specific creației artistului. *Natură statică* are un fundal alb-rece și din punct de vedere optic se impune. Nu descoperim structuri naturale florale, ci pete de culoare care sugerează privitorului un buchet. Dacă ne amintim de unele lucrări ale lui Luchian în care pasta așezată consistent cu cuțitul devine un joc de accente, vioi și expresiv. Mihai Grecu transferă cu bună știință accentul asupra semnificațiilor exclusiv plastice de expresie a mijloacelor ce le are la îndemână. Există ceva în pictura maestrului care nu se lasă înțeles la prima vedere. Imaginea este construită din pete și tușe, dar sub ele, transparențe uneori de frescă care vibrează ca într-un fond sonor bine acordat, care primesc puteri expresive ample, clocotitoare sau mărețe.

Tavă rusească, 1969, (ulei pe pânză, 60x65 cm), reprezintă o tavă neagră, de formă pătrată, care ocupă tot spațiul plastic, privită de asupra cu colțurile ro-

Artă modernă și contemporană

tunjite pe un fundal maroniu și un pepene verde răscopt, secționat cu trei felii plasate în diferite poziții, creează o compoziție decorativă integră și doar petele picturale de pe pepene și culoarea lui de o naturalețe izbitoare ne transmite mirosul și gustul fructului răscopt. Faimosul *Curcanul* 1969, (ulei pe pânză, 20 x 120 cm), operă de referință a maestrului Grecu din perioada respectivă, ne aduce aminte după poziția păsării de extraordinarele naturi statice spaniole din secolul al XVII-lea, dar nu și după tehnica executării. Plasat într-un pătrat, creează o compoziție bazată pe legăturile simetriei bilaterale și cucerește ochiul privitorului prin tratarea decorativă nemaipomenit de frumoasă a penajului, gâtului și picioarelor curcanului, legat cu o fundiță roșie.

În *Natura statică cu cozi de varză*, artistul folosește o tehnică picturală liberă. Fără a urma reguli și metode, el așează consistent pasta cu pensulații late, creând un joc de culori bine argumentat. Atât masa ovală cu frunzele de varză plasate pe diagonală cât și sticla întunecată din centrul tabloului sunt secționate de cadranul spațiului plastic, creând o compoziție deschisă. În primul plan niște fructe haotic împrăștiate, o cană emailată verde și cozile de varză creează centrul compozițional plin de o prospețime a culorilor și rezonanțe muzicale prin asocierea cu formele obiectelor reprezentate. Colorist prin excelență dar și cu un remarcabil simț al compoziției picturile sânt marcate stilistic de factură europeană său și amintește de Dufy, Matisse sau Bonnard. Cu totul diferit de tabloul precedent descris este *Natura statică în alb*, 1965 (ulei pe pânză, 61 x 70 cm), claritatea în exprimare bazate pe regulile desenului și compoziției, ne oferă o imagine cuceritoare prin finețea și armonia de culoare, sintetismul expresiv al formei și delicatețea frumoasă și cursivă a convertirii cromatismului în cheia valorică. Vasele, pictate în motiv național, susținute de o carte deschisă în prim plan și o cutie colorată plasată pe orizontală, peste carte cu o puțină, abia aparentă înclinare din unghiuri și poziții diferite. Compoziția pare a fi statică după poziționarea registrelor-verticale, orizontale. Factura foarte fin tratată a fundalului din partea de sus a compoziției este echilibrată de suprafața orizontală, pe care stau obiectele vârgată cu linii roșii subțiri și mai late albe plasate pe orizontală. Între câmpul ecranului și grupul de obiecte este un raport armonios echilibrat. Tot din anul 1965 datează și lucrările *Peștii roșii* (ulei pe pânză, 62 x 70 cm) și *Peștii albi* (ulei pe pânză, 64 x 70 cm), posibil artistul a fost inspirat de vestiții *Pești roșii* (1911) ai lui Henri Matisse.

Având aproximativ dimensiuni similare cu prima lucrare *Peștii roșii*, a doua natură statică *Peștii albi*, cu același mesaj prezintă o lucrare mai mult decorativă decât prima. Peștii albi, cu cozile, ochii și aripile conturate cu negru și câteva hașuri galbene în jurul ochilor, plasați pe o suprafață colorată pestrițat cu

tușe mici, plasate pe diagonală, de ocru, brun-roșietic, galben și albastru-deschis. Întreaga compoziție e suprapusă de niște linii foarte subțiri de roșu și negru care alcătuiesc o plasă veselă ce amintește de o nadă pescărească.

Tabloul următor reprezintă trei pești roșii, executați pictural dar cu tente decorative, suspendați pe o sfoară, ce creează o curbă concavă și au un fundal alb, cu griuri deschis-colorate, pictate cu tușe largi, suprapuse, creând un ritm de tact simplu.

Cu un an mai târziu, în 1966 Ada Zevin pictează natura statică *Pești* (ulei pe carton, 70 x 50 cm), într-o interpretată la fel decorativă. Având aceeași școală a Academiei bucureștene, artista pictează doi pești negri, alipiți unul de altul, cu capurile în direcții opuse pe un platou la fel și el negru de formă ovală cu o margine îngustă de un roz deschis, plasat pe pătratul unei taburete de culoare albastru deschis. Simetria celor două picioare ale scaunului este susținută de un măr de culoare stinsă în partea stângă a taburetei și în partea dreaptă un cuțit așezat pe diagonală, ce întregeste compoziția și în același timp îi creează puțină dinamică.

Întreaga compoziție este susținută de un contrast cald-rece stins și doar farfuria ovală cu pești negri-maronii, în unele locuri conturați de o linie albă subțire ce seamănă cu o zgârieturi, creează naturii statice un efect deosebit. Într-o tehnică deosebită este pictat fundalul din jurul taburetei de culoarea teracotei spre roz și este mărginit în partea de sus de un perete din cărămidă maroniu-închis.

Aceleași tendințe decorative de aplatizare a formelor și lipsa perspectivei aeriene caracterizează lucrarea dată spre deosebire de pictura colegului rus Elcianov Vladimir cu denumirea *Cambala*, 1972 (ulei pe pânză, 60 x 80 cm), pictată cam în aceeași perioadă de timp.

Pictată din vederea de sus, natura statică cu același subiect reprezintă doi pești plați mari reprezentați într-o manieră foarte picturală de griuri colorate, plasați pe un fund de lemn situat și el la rândul său pe un fundal de gri-deschis. În compoziție persistă școala rusească de pictură academică ca și în *Natura statică cu pești*, 1967 (67 x 85 cm) de Kojanov Veaceslav. *Natura statică cu pești*, 1970 (ulei pe pânză, 67x85 cm) de Piciughin Veaceslav în care și mai evident se conturează școala academică rusă. *Pești*, 1972 (ulei pe pânză, 75 x 100 cm) se numește natura statică a artistului plastic din Belorusia Gugheli A. Pictată într-o manieră picturală, bazată pe principiile clarobscurului aceste trei lucrări au la baza artei sovietice, a socialismului dezvoltat.

Lucrând mai mult de doi ani la tabloul *Ospitalitate* (1965-1967), utilizând un nou stil, stilul naiv, fiind influențat de arta populară, bazat pe relația cromatică *alb pe alb*, artistul elaborează și un șir de naturi statice

și peisaje rezolvate în tehnica respectivă. Exprimarea plastică nouă la care ajunge artistul, compunând naturi statice printr-o multitudine de nuanțe de alb în raport cu alte culori creează o stare de sărbătoare.

Tablourile *Melodie, Flori*, pictate la 1966 prezintă vase albe cu buchete de flori pe fundalul alb. Primul, în care culorile fine ale plantelor sunt susținute de ornamentele de pe fața de masă, cel de al doilea, un buchet bogat decorat are o prezență de solemnitate, grație raportului dintre culoarea dominantă și puținele culori complementare.

Altă natură statică *Dedicație lui Rubliov* (1965), pictată într-o dominantă de roșu, contribuie la atribuirea unor valențe monumentale unor obiecte simple: cană, ulcior, album deschis.

Tratată într-o manieră cu totul deosebită este „Natura statică cu sticle negre”, datorită sticlelor negre pe fundal negru, obiectele deosebindu-se doar prin factura stratului de vopsea. Utilizează atât vopsele de ulei, cât și tempera, obținând diferite efecte: pe fundalul mat pictat în tempera se evidențiază sticlele grele, materialitatea cărora e sugerată prin strălucirea uleiului. În același context criticul de artă Ludmila Toma menționează că „Inițial sticlele aveau și efecte menite să polemizeze prin cromatismul lor tranșant cu accentul melodiei dominante a negrului. Dar mai târziu apreciind adevărata valoare a descoperirii sale, autorul a blocat acordul. Factura a coloranților este suficientă pentru a reprezenta obiectul. Acest procedeu și experiența acumulată în ultimii ani i-au permis maestrului să realizeze relativ repede o nouă idee „Istoria unei vieți”⁴.

Natură statică cu țigăncușe, 1965 (ulei pe pânză, 65 x 60 cm) și *Natură statică cu ceainic*, 1965 (ulei pe pânză, 55 x 71 cm) sunt niște lucrări tratate decorativ în care persistă estetica artei populare. Primul tablou prezintă o compoziție bine echilibrată cu armonii de culoare și echilibru care conferă ansamblului o notă evidentă de stabilitate și eleganță. Florile stilizate la prima vedere se remarcă prin calități expresive susținute prin desen ca mod de relevare a caracterului, împrăștiate în diferite direcții, creează în partea de sus a compoziției o stare dinamică, echilibrată prin sobrietatea vasei și a suprafeței de jos. *Natura statică cu pere*, 1967 (ulei pe pânză, 65 x 65 cm) se asociază mai mult cu o compoziție decorativă, elementele careia reprezintă niște pete de culoare. În compozițiile de gen din anii '80, la fel ca și în naturile statice din această perioadă, autorul utilizează o cromatică ritmică a picturii și pornește de la experiențele anilor '60. Altă variantă a *Țigăncușelor galene*, 1967 (ulei pe pânză, tempera, 71 x 54 cm), amintesc de seria *Sticlelor negre*, vaza pentru flori de culoare neagră, la fel negru și fundalul și doar florile galbene cu nuanțe de violet și verde dau tabloului un efect deosebit.

În același an 1967, Mihai Grecu pictează natura statică cu un motiv des utilizat de plasticieni *La ve-*

randă, (ulei pe pânză, 65 x 60 cm) utilizând o manieră cu tente decorative, dar utilizează culori mai pale-trei ghiveciuri maronii plasate într-un rând pe orizontală și florile de culoare verde pală, ocupând tot spațiul plastic, reprezentat printr-un geam schițat de albastru-gri, prin care se emană galbenul unei zile însorite. Perdelele din dreapta și stânga geamului de un alb spre gri deschis, culori preferate de autor din această perioadă, creează tabloului o stare de liniște aeriană. Același motiv pictorul rus Barchin Vitalie pictează la 1970 *Fereastra bunicii*, (ulei pe pânză, 75 x 75 cm), dar tratează tema respectivă din plein-air, fereastra având geamul de culoare întunecată. Tot trei flori se ivesc din gemulețele ferestrei. Fereastra cu obloane de un oliv aprins în stil rusec și o gamă cromatică intensă a școlii academice ruse e un mare contrast cu stilul național intuit în pânza maestrului Grecu. Motivul naturii statice pe pervazul geamului este unul preferat pentru artiștii plastici ruși: *Pe geam*, 1972 (hârtie, acuarelă, 57 x 49 cm), autor Magarill Eugenia, *În amurg*, 1972 (ulei pe pânză, 100 x 75 cm), *Fereastra din atelier*, 1972 (90 x 130 cm), autor Domașnikov Boris, *Amurg*, 1972 (ulei, pânză, 140 x 87 cm) autor Saxon Vladimir, *Fereastra*, 1972 (ulei pe pânză, 101 x 81 cm), Surovtsev Andrei etc.

Starea de spirit a artistului este redată în naturile statice *Gutuie, Gogoșari, Harbuz* (1986), care întrec cu mult statutul de simple studii după natură și amintesc de expresivitatea picturală de la jumătatea anilor '60. Un colorit argintiu persistă în lucrarea *Natură statică*, (1976-1980), „Obiectele de dimensiuni reale, modificate întrucâtva de mediul himeric, au căpătat o sonoritate cromatică neobișnuită; ele aparțin mai mult sferei spirituale a existenței decât celei materiale.”⁵.

Lalelele (1972) și *Natura statică cu trandafiri* (1973), *Trandafiri* (1979) pictorul utilizează modulațiile cu aur, obținând niște compoziții foarte complicate, bazate pe experimente și investigații. Experiența bogată a creației maestrului excepțional Mihai Grecu este o bogată moștenire și o bună școală pentru generațiile de plasticieni care vor veni mai târziu.

În anii '60 Valentina Rusu-Ciobanu realizează o cotitură radicală spre expresivitatea decorativă, inspirată fiind de arta populară primitivă, trece într-un nou sistem plastic de aplatizare a formelor și o autoexprimare artistică mai profundă. Stilistica primitivismului trecută printr-o viziune modernă. „În această perioadă de creație a fost elaborată și cea mai sugestivă natură statică a pictoriței, intitulată simplu *Cană pe pervaz* (1965). Tabloul (pictat pe carton) se remarcă prin farmecul naiv și prin laconismul mijloacelor de expresie. Obiectul utilitar capătă aici conotațiile enigmatice ale unui semn ideografic, al unei pictograme sau a unui desen infantil. Suprafețele lucrătoare, desenate cu o naivitate căutată, cerul albastru pe care plutește doar

Artă modernă și contemporană

un nor singuratic, fac din vasul lăsat pur și simplu pe pervazul geamului o profundă a copilăriei, pe care privitorul o poate doar intui.⁶⁶ Gama restrânsă de culori, cana monumental reprezentată plasată pe pervazul geamului ce se impune în cadru prin așezarea lui pe axul median, partea de jos a compoziției pictată prin tușe mari, facturate-toate vorbesc despre înalta măiestrie a artistei. Alt subiect, hazliu, ce ne aduce aminte de copilărie *Pisoiul și peștele*, mijlocul anilor '60 (ulei pe carton, 66 x 70 cm), este o compoziție cu-o dominantă de roșu-cărămiziu un pisoi vârgat în tonalități de gri până la negru, întors cu fața spre privitor, atenția îi este ținută spre un pește stilizat de culoarea ochilor pisoiului gri-albăstrui. Plasați pe un covor dungat, pe dreapta-sus compoziția se întregeste cu o farfurie decorativă pictată cu aceleași culori gri-albăstrii. Susținerea armoniei de culoare a întregului se face în jurul perechii de complimentare, oranj-roșu. Calitatea acestor tonuri primare și cantitatea lor în raport cu întreaga suprafață, este dozată de un real simț al măsurii.

În nenumăratele naturi statice ale Valentinei Rusu-Ciobanu din anii '60 maniera picturală a artistei „se bazează pe tușe energice, păstoase, cu unele rezolvări coloristice de tip fovist sau expresionist.”⁷⁷

Elaborate majoritatea ulei pe carton și relativ de dimensiuni mici, artista cu o mare măiestrie creează numeroase naturi statice cu flori, vase și borcane de diferite forme și culori, pe fundaluri vesele pictate prin pete plate, decorative: *Fotoliu*, 1960 (70,5 x 50,5 cm), *Masă rotundă, vase, ulcioare*, 1966 (ulei pe carton, 48 x 61 cm), *Scaunul*, 1966 (ulei pe carton, 70 x 50 cm), *Flori pe fundal roșu*, 1966 (ulei pe carton, 78 x 60 cm), *Vase cu flori*, 1967-1968 (ulei pe carton 50 x 70 cm), *Borcane cu flori*, 1968 (ulei pe carton, 69 x 50 cm), *Borcane cu vopsele* 1969 (ulei pe carton, 35 x 25 cm), *Cactuși*, 1969 (ulei pe carton, 49 x 35 cm), *Glastră I, Glastră II* (1968-1969) etc.

Tabloul *Vase cu flori* întrunește calitățile definitorii ale stilului și viziunii sale: claritatea și sobrietatea compoziției, perfectă echilibrare spațială a obiectelor, monumentalitatea și decorativismul întregului ansamblu. Trei vase cu flori de diferite culori: albastru, roz și în mijloc de o culoare complicată de albastru-deschis plasat pe prim plan, situate pe o masă neagră, dreptunghiulară, cu colțurile rotunjite pe un fundal galben spre ocru-deschis. Alcătuit un triunghi imaginar, vasele se deosebesc și prin structura florilor, cele din planul doi fiind identice după culoare și formă, iar cel din față având trei flori de un roz pal, cu niște tulpine lungi, de culoarea vasului, încovoiate de greutatea vasului. Culorile capătă o sonoritate lăuntrică, iradiind lumină din însăși materia picturală.

În natura statică *Cactuși* persistă o corelație integră dintre linie-pată-formă. Pe o masă întretăiată de

cadranul compoziției de un violet-stins, conturată de jur-împrejur de o linie albastră evidențiază forma mesei pătrată, este plasat un ghiveci cu cactus pe o farfurie roșie ornată decorativ. Alături de el, un borcan verde cu capac de un roz deschis este și el conturat de aceeași linie albastră. Partea de sus a compoziției cu un fundal roșu este întretăiat de niște linii verzi, una orizontală și trei verticale ce pornesc de la ea. Întreaga compoziție ca și toate celelalte din această perioadă de altfel, sunt pline de o notă a modernismului, de colorit luminos, al tonurilor pure, al efectelor cromatice.

Bazate pe aceleași principii compoziționale, natura statică *Scaunul* te surprinde prin originalitatea sa. Un scaun roșu plasat pe diagonală cu o pisică încolăcită dormind pe el. Raportul îndrăzneț de culori violet-albastru-roșu și oliv este bine încheiat prin conturul unei linii albe din prim plan al scaunului și draperiei de pe el.

Glastra I și Glastra II reprezintă niște lucrări mai meticuloase și cu un desen mai riguros. Motivul filosofic o floare la geam este mai des utilizat de autor. Gama de culori în *Glastra II* este mai puțin decorativă, în schimb are o factură mai deosebită.

Către sfârșitul anilor '50-'60 în creația mai multor pictori se resimțeau influențe impresioniste. Printre tinerii de atunci artiști plastici se numeau Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Igor Vieru etc. Este o perioadă când plasticienii manifestă un interes deosebit față de istoria poporului, etnografia și arta lui, punându-și drept scop de a studia tradițiile naționale și să le îmbogățească printr-un conținut și tendințe noi.

Specific pentru perioada de creație din anii 1975-1990 este apelarea pictorilor, „reprezentanți ai diferitor școli naționale, la unele și aceleași tradiții universale, îi unește nu prin apartenența la vreo tradiție națională, ci printr-o tematică unică, conținutul de idei, prin elemente de stil comune”⁸. Pictorii căutau insistent esența tradițiilor naționale, cultura strămoșilor răscolindu-le semnificațiile, îi multiplică sensurile, calitatea distinctivă a picturii din perioada dată fiind meditația filozofică cognitivă a esenței fenomenelor. Perioada aceasta era numită a „stagnării,” până la începutul perestroicăi, când sistemul de stat al ex-URSS cu cenzura sa aspră de partid nu permitea schimbări esențiale în nici un domeniu. Un control strict se aplica asupra „artiștilor novatori”.

„Termenul stagnare nu poate fi aplicat în sensul său la domeniile științei și culturii deoarece în această perioadă ele ating un nivel înalt al dezvoltării. În domeniile științei și culturii termenul nu poate fi aplicat în sensul ei deplin, fiindcă în această perioadă ele ating un înalt nivel de dezvoltare.

Accentul se pune pe reînnoirea mijloacelor artistice și utilizarea materialelor noi dar fără crearea noilor tendințe și genuri pur tehnic, lucrul acesta ar fi imposibil de realizat. Spre deosebire de anii '40 cu

Artă modernă și contemporană

expoziții numeroase de schițe și tablouri, anilor '70 artiștilor li se impunea creșterea numărului de expoziții și li se pretinde doar lucrări serioase, finisate.

Masa-postament e prezentă în mai multe compoziții ale lui Mihai Greu. *Anotimpurile* (1984), prezintă lucrarea, laitmotivul care studiază părțile tripticolului. Părțile laterale (*Primăvara, Toamna*), masa albă, cu o față de masă albă lungă se evidențiază pe fundalul negru al pământului. Sesizabilă abia este toamna prin fructele de la naturile statice de pe masă și peisajul abia vizibil din planul doi, (copacii înfloriți sau desfrunziți). Partea centrală a tripticului *Pâinea și soarele* (1976) constituie centrul tripticului. Continuitatea orizontală a structurii cromatice și ritmice „Pâinea rotundă pe masa rotundă și astrul, ce se apropie reciproc, își dispută frumusețea și strălucirea. Interacțiunea părților tripticului nu e rigidă, procesul de descifrare a imaginilor admite ruperea șirului, separarea fiecărei pânze sau conectarea la altă axă semantică”⁹.

Masa de pomenire, 1976 (pânză, tehnică mixtă, 120 x 190 cm), grație experimentelor sale obține o mare greutate filosofică, redând factura pietrei și în același timp o profundă filozofie a vieții. Avem în față o pictură care fascinează privitorul înainte de toate prin simbolismul ei și gama restrânsă de culori. Având fundalul închis, nuanțat de brunuri, pune în relevanță prosopul alb dreptunghiular, plasat pe orizontală pe suprafața mesei, dreptunghiulară și ea, dând compoziției multă statică și doar câteva obiecte simbolice plasate și ele pe orizontală, cu intervale între ele, formează centrul de interes: trei prăsade care formează un grup, cu un foarte mic interval una față de alta în partea stângă, o sticlă cu vin lângă ele, vinul și perele au aceiași nuanță de brun stins, apoi urmează un pahar și o farfurie cu bucate, ambele cromatic sunt rezolvate alb pe alb – obiectele albe, pe fundalul alb al prosopului, care se evidențiază doar foarte puțin niște umbre din griuri stinse. *Casa mare*, 1976 (ulei pe pânză, 100 x 95 cm), este un frumos interior, vedere frontală, pictat într-o manieră tradițională și doar ghergheful de pe prosop, bine detaliat denotă tendințele autorului către decorativism. Gama cromatică foarte sobră de griuri și tonalități de ocră și alb, oglinda și mobilierul simetric aranjat vorbesc despre un motiv rustic foarte solemn cu tentă națională.

În natura statică *Trandafiri*, 1979 (pânză, tehnică mixtă, 90 x 95 cm), artistul introduce modulații coloristice de efect, bazate pe experiențe, într-o gamă caldă, bogat nuanțată, o pictură viguroasă, cu ingenioase acumulări de valori cromatice și un dinamism reliefat al pasteii.

Discipolul lui Mihai Greu, Andrei Sârbu debutează, în anul 1968, cu tabloul *Mușcata din casa părintească* la Automnala din sala de expoziții a Muzeului de Stat de Arte Plastice. Cu părere de rău, acest

tablou nu s-a păstrat, dar o lucrare similară *Mușcată*, 1974 (ulei pe pânză, 53 x 51 cm), creează o impresie de căutare a artistului din acea perioadă.

Tehnica mixtă, saturația culorilor calde de ocru-maronii și îndrăzneala executării, ne oferă o imagine cuceritoare prin armoniile de culoare și rezolvarea cheii valorice. Puternica influență a maestrului M. Greu se simte în opera lui A. Sârbu din perioada incipientă a creației sale. Inspirându-se de la profesorul său care tratează seria de naturi statice *Sticlele*, combinând diferite materiale-ulei negru strălucitor, tempera neagră mată, *Sticlele* (1970) lui Andrei Sârbu se deosebesc prin tehnica tușelor și culoare - gama cromatică armonios .

Tabloul *Prăsada*, 1970-1972 (120 x 120 cm), tehnica mixtă, impresionează prin dimensiunile sale și experimentele sale în domeniul colajului și combinarea diferitelor tehnici picturale. Acest motiv al impresiei putrefacției fructului și măririi dimensiunilor dincolo de limitele așteptate sunt doar câteva din descoperirile lui Andrei Sârbu care vor fi dezvoltate în operele de mai târziu *Fructe, Gutui* din anii '80-'90.

Colajul este tehnica care l-a preocupat și a jucat un rol important în creația artistului din anii '70. În 1976 realizează tablourile *Ceas-1* (tehnica mixtă, carton 52 x 53 cm) și *Ceas-2* în care utilizează cadranul unui ceas fără ace și materie și materie dantelată din prosoape naționale. Motivul ceasului fără ace este cunoscut în istoria picturii universale încă din secolul al XIX-lea, datorită unei celebre naturi statice a lui Cezanne. Ideea utilizării cadranului ceasului pare a fi inspirată de estetica pop art-ului, deși trebuie să spunem că același motiv se întâlnește și în arta numită săracă (ars povera), și în genul compresiunilor din anii '80¹⁰.

Toate operele picturale ale artistului de la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70 sunt bazate pe o compoziție orientată spre evidențierea expresiilor planimetrice, cu caracter frontal care îl poartă cu contururi pronunțate „ale reperelor bidimensionale, structura bidimensională orchestrează planul, favorizând culoarea în calitate de exponent atât al obiectului, cât și al spațialității tridimensionale. Spațialitatea în operele din această perioadă a creației artistului poartă un caracter limitat și relativ, reflectează numai în măsura în care culoarea rece creează senzații de îndepărtare a elementului compozițional-obiect sau figurație, iar culoarea caldă poartă energii de „apropiere” a acestora”¹¹.

Detășat de canoanele artei oficiale, a realismului socialist, creând liber, artistul nu putea totuși să se manifeste pe deplin într-o perioadă, când creația artistică din republică era supusă nivelării stilistice, unificării ideologice când organele oficiale respingeau procedeele artistice novatoare ale artei avangardiste din secolul al XX-lea.

Fiind în veșnică căutare Andrei Sârbu experimentează și unele soluții plastice din Pop Art, foto-

Artă modernă și contemporană

realism ajungând la o viziune personală. „Naturile statice create de Andrei Sârbu în anii '70 au o concepție regizorală proprie, bazată pe o logică riguroasă a raporturilor dintre lumea văzută, lumea simțită și lumea reprezentată. Variatele experimente de tip constructivist, optic l-au făcut să abordeze într-un mod personal imaginea figurativă”¹².

Experimentând colajul și fiind inspirat de creația lui Vermeer van Delft, Andrei Sârbu pictează în maniera realismului fotografic. Artistul obține în naturile sale statice un dialog între obiectele aglomerate - *Proiecție*, 1976-1977 (ulei pe pânză, 70 x 70 cm), *Fructe*, 1982 (ulei pe pânză, 75 x 75 cm).

„Trompe-l'oeil-ul devine pe neașteptate, din 1972, o preocupare serioasă pentru el, când fotorealismul din arta occidentală îi trezește curiozitatea pentru documentare. Este o lucrătură din care sânt excluse rigourile academiste, dar și acumulările postimpresioniste. În detaliu, umbra nu are culoare proprie, ci este tratată antiexperiența renașcentistă. Un șir de naturi statice noi, natură statică *Floarea-soarelui din atelier* (inițial lucrarea a avut o altă denumire *Mere*, 1977-1978) din colecția lui Andrei Sârbu.”¹³.

Andrei Sârbu tinzând spre o artă abstractă nu rupe legătura cu realitatea, experiența bogată de scenograf, ajunge la o supradimensionare a fructelor. Tema preferată a artistului, tema fructelor, la mijlocul anilor '90 este tratată într-o manieră nouă. Forma obiectuală tinde spre metaforă și contribuie la structurarea câmpului imaginii, formând o sinteză armonioasă cu imaginea obiectului cu metafora abstractă.

Pe parcursul anilor '90, din seria „Fructe”, prezintă interes lucrările: *Gutui*, 1994 (ulei pe pânză, 100 x 100 cm), *Fructe*, 1995 (ulei pe carton, 30 x 40 cm), *De toamnă*, 1995 (ulei pe pânză, 45 x 62 cm), *Gutuie IV*, 1994 (ulei pe pânză, 60 x 60 cm), *Floarea-soarelui cu fructe*, 1998 (ulei pe pânză, 50 x 50 cm).

În tablourile din seria *Fructe*, ulei pe carton, 30x42 cm, 1995, compoziția este plasată pe registru orizontal, alcătuiind un ritm alternativ - două gutui, două pere. Compoziția frontală are o gamă cromatică foarte plăcută de culori calde, în tonalități deschise, numai verdele frunzelor se evidențiază în centrul compozițional. Formatul de dimensiuni mici, imaginile hiperbolizarea fructelor dau tabloului o senzație de sărbătoare.

Începând cu naturile statice realiste în anii '70 și până în 1993 *Gutuia* din 1993, autorul a trăit mai

multe stări de inspirație lirică în *Concerto-grosso* din 1978-1979 (19856-1989), cu precădere nonfigurativă, *Sintaxa, Oglindiri*, din nou liric și poetic în *So-net* (1990-1991), și în *Geam* (1985-1986), și în *Troița*, A. Sârbu are arhitectonică specifică, înconfundabilă.

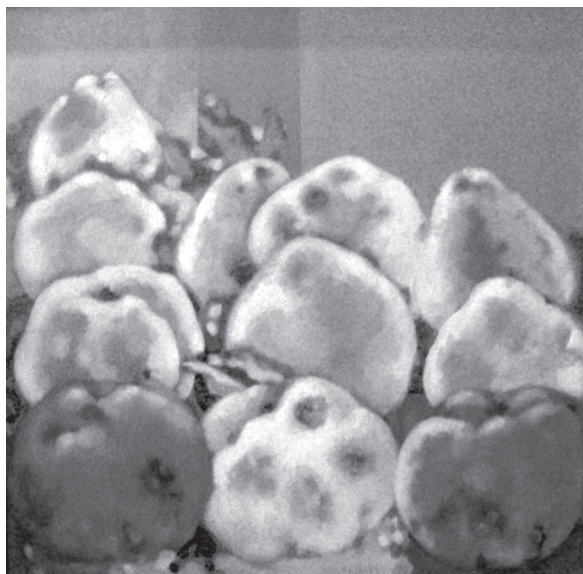
„Artist plastic de factură intelectuală, colorist extrem de rafinat, Andrei Sârbu este acea personalitate din peisajul cultural basarabean care garantează trăinicia podului tras între arta măștrilor mai vârstnici ai generației interbelice și experiența artiștilor mai vârstnici ai generației interbelice și experiențele artiștilor contemporani, formați deja în anii „restructurării gorbacioviste”¹⁴.

Modernismul în naturile statice ale acestor mari măștri ai penelului s-a dezvoltat ca un pilon viguros a unor talente autentice a cărui stare genetică are rădăcinile în genealogia poporului nostru.

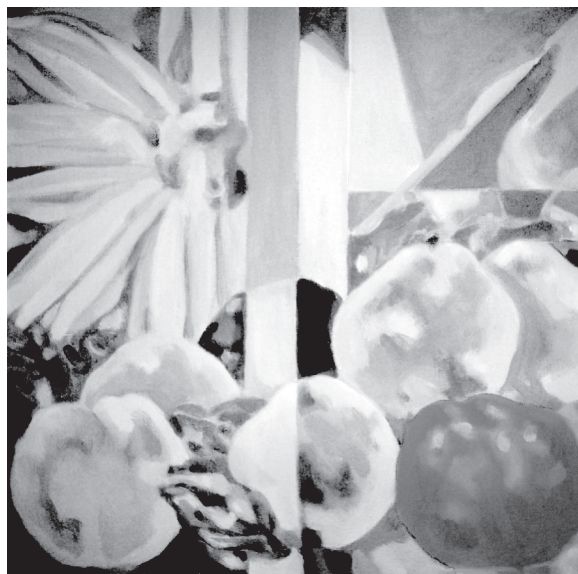
Referințe bibliografice

1. A.C.S. a R.S.S.M., f. 2906, r. 1, d. 56, p. 26.
2. L. Toma, Mihai Grecu, *Măștri basarabeni din secolul XX*, Editura ARC, 2004, 111 p., p.
3. Ada Zevin, *Valentina Rusu-Ciobanu*, Cultura Moldovei, 6 septembrie, 1964, nr. 72 (973), pag. 3.
4. Toma Ludmila, *Mihai Grecu*, Chișinău, Ed. Uniunea Scriitorilor, 1997, 99 p.
5. Ludmila Toma, *Mihai Grecu*, Ed. Uniunea Scriitorilor, 1997, p.21.
6. Constantin I. Ciobanu, *Valentina Rusu-Ciobanu, Măștri basarabeni din secolul XX*, Editura ARC, 2004, p. 29.
7. C. I. Ciobanu, V. Rusu-Ciobanu, *Măștri basarabeni din secolul XX*, Chișinău, ARC, 2004, p. 33.
8. Eleonora Brigalda-Barbas, *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova*, p. 39.
9. Toma L. Mihai Grecu, p. 19.
10. Constantin I. Ciobanu, *Andrei Sârbu*, Ed. ARC, Chișinău, 2004, p. 14.
11. Constantin Spânu, *Metamorfoze ale obiectului în creația plasticianului Andrei Sârbu*. Arta, 2002, Chișinău, Academia de Științe a Republicii Moldova, total 165 p.
12. Barbas Eleonora, *Creația lui Andrei Sârbu în contextul artei contemporane*, p. 85, Arta, Academia de Științe, 1997.
13. Braga Tudor, *Andrei Sârbu, pictură, catalog*, Tipar Combinatul Poligrafic, 2010, p. 16.
14. Constantin Ciobanu, *Un plastician, cu totul străin artei angajate*, Limba română nr. 7-9, 2007, Chișinău, Ed. Institutul Cultural Român, p. 147.

Artă modernă și contemporană



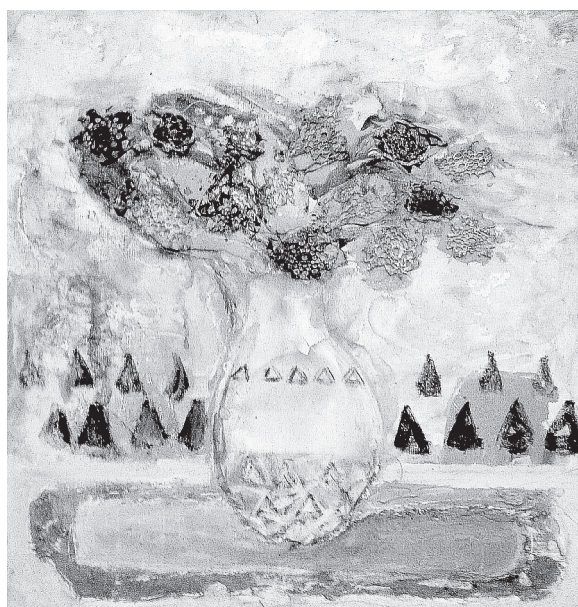
Andrei Sârbu. *Fructe*, 1997



Andrei Sârbu. *Fructe și floarea-soarelui*, 1999



Andrei Sârbu. *Motiv oriental*, 1991



Mihai Grecu. *Uscatele flori de câmp*, 1972



Valentina Russu-Ciobanu.
Compoziție cu sifon, 1969



Mihai Grecu. *Omagiu lui Rubliov*, 1972

Opera lui I. Creangă ilustrată de artiști plastici din Moldova

Rezumat

Opera lui I. Creangă ilustrată de artiști plastici din Moldova

Ilustrațiile provenite din subiectele poveștilor lui Ion Creangă, clasice și în permanență reeditate, sunt catalogate drept creația de vârf a graficii de carte din Moldova. Realizările excepționale ale graficii, care ilustrează cele mai reușite ediții ale operei lui I. Creangă, au reprezentat arta autohtonă la expozițiile de artă din diferite perioade și fac parte din patrimoniul național cultural.

Urmărind creația pictorilor din câteva generații, vom elucidă evoluția modificării sarcinilor creatoare în acest domeniu al graficii de carte. Se acordă o deosebită atenție calităților artistice ale maeștrilor din generația mai în vârstă – Boris Nesvedov, Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, dar și succesorilor graficienilor mai tineri – Filimon Hămuraru, Alexei Colâbneac, care au creat modele tradițional-naționale. Sunt analizate, de asemenea, și seria ilustrațiilor realizate de Igor Vieru, Isai Cârmu, Eudochia Zavtur, Simion Zamșa, foarte interesante din punctul de vedere al stilului și al tehnicii de realizare.

Cuvinte-cheie: ilustrație, grafică de carte, carte pentru copii, artist plastic, pictor-ilustrator, povești, tehnica mixtă, tehnica de autor, schiță, serie.

Summary

Ion Creangă's Folk Tales as illustrated by Moldavian Artists

The famous folk tales written by Moldovan storyteller Ion Creangă have long become literary classics and have been regularly published in the country for the past 60 years. Some of the illustrations on the theme of Ion Creangă's folk tales are considered to be the best in Moldavian book art. Unique graphic works from the childrens' books had been exhibited in many art expositions. Nowadays they constitute the national cultural heritage.

To scrutinize the creative works executed by the famous Moldavian artists of several generations is the way the changing artistic problems of book art

can be traced. The author of the article pays special attention to the artistic qualities of works made by the well-known masters of older generation – Boris Nesvedov, Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, as well as of the younger ones' – Filimon Hămuraru, Alexei Colâbneac, who created the typical national characters. Also are examined series of illustrations of Igor Vieru, Isai Cârmu, Eudochia Zavtur, Simion Zamșa, which are interesting by style and technique.

Keywords: illustration, graphic art, children's book, artist, illustrator, folk tale, mixed technique, author's technique, sketch, series.

Резюме

Иллюстрации молдавских художников к произведениям И. Крянгэ

Иллюстрации на тему сказок И. Крянгэ, которые давно стали литературной классикой и регулярно издаются в республике уже на протяжении 60 лет, относятся к высоким образцам молдавского искусства книги. Уникальные произведения графики, вошедшие в лучшие издания И. Крянгэ, представляли искусство Молдовы на художественных выставках разных лет и ныне составляют национальное культурное наследие.

На примере творчества художников нескольких поколений прослеживается смена художественных задач в этой области книжного искусства. Автор статьи уделяет особое внимание художественным качествам работ мастеров старшего поколения – Бориса Несведова, Леонида Григорашенко, Ильи Богдеско, а также успехам более молодых графиков – Филимона Хэмурау, Алексея Колыбняка, – создавших типические национальные образы. Рассматриваются также серии иллюстраций Игоря Виеру, Исаея Кърму, Евдокии Завтур, Семена Замши, интересные по манере и технике исполнения.

Ключевые слова: иллюстрация, книжная графика, детская книга, художник, иллюстратор, сказка, смешанная техника, авторская техника, эскиз, серия.

Acest articol face parte din studiul ilustrațiilor de carte pentru copii și este dedicat artei ilustrării poveștilor lui I. Creangă, care sunt publicate cu regularitate în țară în ultimii 60 de ani. Prezentul demers ne permite să urmărim evoluția modificării sarcinilor creatoare în cadrul lucrărilor grafice ale artiștilor plastici din mai multe generații care activau în domeniul mai puțin cunoscut al artei cărții.

Tendința realistă din anii '50 s-a manifestat în grafica de carte moldovenească în mod original. Primul artist plastic din Moldova, care a ilustrat aproape în întregime opera lui Ion Creangă, a fost Leonid Grigorașenco (1924–1995). Acuarelele executate în anii '50 dezvăluie dorința autorului de a evidenția similitudinea cu natura (*Amintiri din copilărie*. Ed. Școala Sovietică, 1956; *Dănilă Prepeleac*. Ed. Școala sovietică, 1957; *Povestea lui Stan Pățitul*. Ed. Școala sovietică, 1957). Ilustrațiile se evidențiază printr-o dinamică compozițională și o meticulozitate extremă în prezentarea detaliilor, asemănătoare celor prezente în compozițiile cu subiecte istorice ale autorului. L. Grigorașenco redă emoțiile și starea psihologică a personajelor cu o deosebită exactitate, fața omului fiind principalul punct atractiv al imaginii. În seria de acuarele fotorealiste impresia este amplificată de culorile active și de desenul întretăiat cu pensulă (*Ursul păcălit de vulpe*. Ed. Cartea moldovenească, 1961; *Povestea lui Harap Alb*. Ed. Cartea moldovenească, 1962). L. Grigorașenco descrie realitatea atât de credibil, încât nu există nici o îndoială în întâmplările ilustrate – o calitate foarte valoroasă într-o carte pentru copii (ilustrația de carte fiind declarată a fi „convingătoare”). Fără a aborda metodele de artă populară, artistul s-a prezentat ca un bun cunoscător al etnografiei¹.

O altă metodă de abordare folosește Boris Nesvedov (1903–1963), care, de asemenea, a lucrat în anii '50. Propria experiență în domeniul artei teatral-decorative și-a aplicat-o cu succes în cartea pentru copii, împrumutând multe metode structurale din scenografie. Ilustrațiile în ton sunt foarte reușite prin compoziții și desenul lor rafinat, similar celui de gravură (*Dănilă Prepeleac*, *Soacra cu trei nurori*, *Capra cu trei iezi*), iar ilustrațiile în guașă se deosebesc prin originalitatea culorilor decorative. Ultimele sunt compartimentate conform decorurilor teatrale, fapt care creează un sentiment specific al spațiului (*Ivan Turbincă*, *Povestea lui Harap alb*). Toate ilustrațiile fac parte dintr-o culegere de povești moldovenești, opera lui Ion Creangă formând un capitol aparte (*Молдавские сказки*. Ed. de Stat a RSSM, 1957).

Artistul combină cu succes realismul situațional cu elemente de grotesc și cu principiul decorativ de organizare compozițională a paginii. Spre deosebire de ilustrațiile lui L. Grigorașenco, care se potrivesc cititorilor-spectatorilor de orice vârstă, ilustrațiile

lui B. Nesvedov sunt concepute special pentru copii. Pentru dezvoltarea continuă a genului, anume lucrările lui B. Nesvedov vor deveni esențiale.

Totuși, tradiția realistă nu a fost epuizată îndată. Ea și-a găsit continuitate, obținând o importanță deosebită în lucrările grafice ale celebrului artist plastic Igor Vieru (1923–1988), și a fost inclusă în direcția generală a artei contemporane a cărții pentru copii. Pictorul a realizat patru serii diferite de ilustrații la poveștile lui I. Creangă, fiecare din ele având un stil individual inconfundabil. În compozițiile din tuș și acuarelă pentru prima carte, dedicată operei lui I. Creangă (*Soacra cu trei nurori*. Ed. Școala sovietică, 1956) I. Vieru a folosit tradiția realistă din grafica de carte a anilor '50. Artistul este plauzibil în recrearea vieții satului cu toate detaliile sale. Ilustrațiile pentru povestea didactică *Inul și cămașa* (Ed. Cartea moldovenească, 1960) transportă narativul peste noile vremuri fericite. O tânără meșterită, care se ocupă de colectarea și prelucrarea inului, este prezentată în prim plan, în culori luminoase².

Ilustrațiile în guașă la *Povestea lui Harap Alb* (Ed. Lumina, 1974) se referă, după cum putem intui, la o altă perioadă. Stilul lor decorativ este reprezentativ pentru grafica de carte pentru copii a anilor '60. I. Vieru apelează în mod intenționat la percepția copiilor, creând compoziții decorative contrastante după tonalitate și culori vii, ornament simplu și clar, figuri schematizate; acestea amintesc întrucâtva tehnica rusească de gravură în coajă de copac a teiului, numită *lubok*. În una din ultimele sale cărți ilustrate, *Capra cu trei iezi* (Ed. Literatura artistică, 1988), devenită una din cele mai populare interpretări grafice ale vestitei povești, desenele în guașă sunt stilizate drept pictură primitivă. Figurile animalelor pot fi bine citite pe fundalul alb al hârtiei³.

Reevaluând propriile căutări în pictură și în tendințele artei grafice ale anilor '50-'70, I. Vieru le-a întruchipat în lucrări interesante de grafică de carte. Important e că artistul trata cartea pentru copii drept un gen specific. I. Vieru a fost primul pictor-illustrator care a perceput ilustrația de carte nu ca pe o continuare logică a proiectului creativ de bază sau ca pe o schiță pentru o viitoare lucrare artistică, dar ca pe o imagine realizată în mod special pentru carte.

Modificările în percepția artiștilor din anii '60 au constituit cauză schimbărilor exteriorului cărților, care a devenit mai moderat și mai constructiv. Celebrul artist grafic Ilia Bogdesco (1923–2010) a realizat integral de mână, inclusiv fontul, ilustrațiile pentru *Punguța cu doi bani* (Ed. Cartea moldovenească, 1962; ediția nouă – Ed. Literatura artistică, 1977). I. Bogdesco tindea spre transformarea procedeelelor plastice, folosind metoda grafică pură, inclusiv și a procedeelelor ce țin de arta populară. Fiecare pagină consună cu următoarea prin ecouri ritmice. Ilustra-

Artă modernă și contemporană

țiile se disting printr-un limbaj convențional în redarea emoțiilor deschise ale personajelor, fiind în unison cu compoziția generală a paginii desfășurate⁴. La drept vorbind, ilustrațiile la această carte nu pot fi considerate strict pentru copii – culoarea, elementul expresiv principal al cărții pentru copii, aproape lipsește, doar primele litere și câteva cuvintele-cheie din text fiind redade cu roșu, precum în primele cărți vechi tipărite. Totuși, această carte reprezintă un punct de cotitură în dezvoltarea graficii de carte pentru copii de pe aceste meleaguri.

Ilustrațiile pentru *Pupăza din tei* (fragment din povestirea *Amintiri din copilărie*, Ed. Lumina, 1966) sunt impregnate de o stare de spirit lirică. Ele se remarcă prin puritatea tehnicii artistice, prin prospețimea accentelor de acuarelă. În așa mod, școala de desen expresiv pe hârtie albă, studiată la Leningrad (Sankt Petersburg), și-a găsit loc sigur în cartea moldovenească, I. Bogdesco reușind să creeze un mod figurativ nou în redarea narațiunii.

Abordarea grafică a ilustrațiilor de carte este utilizată în lucrările mai multor artiști plastici din RSSM, absolvenți ai instituțiilor superioare de învățământ în artă din URSS. Printre aceștia se remarcă Leonid Beleaev (1921–1974). În compozițiile pentru cartea *Ivan Turbinca* (Ed. Cartea moldovenească, 1963), artistul a plasat figurile în înălțime deplină pe albul foii. Desenele expresive conțin culoarea neagră în abundență, cu scipiri de acuarelă⁵. Totodată, lipsește de stilizare, ilustrațiile repetă maniera narativă specifică graficii anilor '50.

Ilustrațiile lui Gheorghe Vrabie (n. 1939), nemaiomenite ca prezentare grafică, denotă complicarea limbajului grafic al cărții (*Povestea lui Harap Alb*. Ed. Lumina, 1968). Chipurile caraghioase, clădirile și peisajele, formează o plasă liniară, aproape ornamentală. În pofida unei impresii de realizare nepăsătoare, desenul reprezintă o compoziție finisată, eliberată intenționat de excesele narative⁶.

Ilustrațiile lui Gh. Vrabie, ce au atras atenția pictorilor și a specialiștilor din domeniul artelor la sfârșitul anilor '60, se prezintă drept un exemplu elocvent al caracterului explorativ al realizărilor în arta grafică din acest deceniu. Prin aceasta se explică rolul minimalizat, atribuit culorii în toate trei seriile de ilustrații din anii 1960, descrise mai sus. Graficienii, care au reprezentat o nouă generație a artiștilor plastici din republică, având studii superioare în domeniul artei, au adus în cartea pentru copii o estetică nouă⁷. Considerând cartea pentru copii drept un domeniu al experimentului plastic și tratându-l ca pe un obiect cultural-artistic, în așa mod ei i-au redus totalmente din naturalețe și originalitate. Edițiile ilustrate ale operei lui I. Creangă din această perioadă, sunt mai degrabă, niște cărți pentru adulți, și nu pentru copii.

Ilustrațiile pentru copii din anii '70 se caracterizează prin profunzimea gândirii imaginative și prin extinderea sarcinilor creative ale graficienilor. Noile probleme plastice în grafica de carte apar reieșind din generalizarea sintetică a mijloacelor expresive din diferite sfere artistice. La începutul anilor '70, animatorul Leonid Domnin (n. 1936) a lucrat mult timp în domeniul cărții. El a ilustrat mai multe fragmente din povestirea nostalgică a lui I. Creangă *Amintiri din copilărie*, care au fost incluse în două ediții diferite. Ilustrațiile se diferențiază prin maniera desenului – schițe în acuarelă, formate din gradații frumoase de culori (*Caprele Irinucai*. Ed. Lumina, 1970) și scene detaliate, pictate cu pensula (*La scăldat*. Ed. Lumina, 1972). Toate acestea denotă un rafinament și o prospețime a culorii și a desenului grafic, prezentându-se bine în pagină.

L. Domnin s-a confirmat ca un bun desenator, capabil să-i dea imaginii o caracteristică plastică fină⁸. Specificul ilustrațiilor sale constă în plasarea liberă a desenelor pe foaie, intrând în relații unu cu altul, și în crearea ritmurilor dinamice în carte.

Tradiția șevaletului pentru ilustrația de carte, inițiată în 1950 de către L. Grigorașenco, și-a găsit continuare în creația lui Emil Childescu (n. 1937). Interesul profesional al artistului se răsfrânge asupra mai multor povești și povestiri ale lui I. Creangă, dar o atenție specială ne suscită ilustrațiile din *Amintiri din copilărie* și unele fragmente. Ca și L. Domnin, el a ales culori reținute, ce se potrivesc stării spirituale a personajelor. Remarcabilele ilustrații pentru cartea *La cireșe* (fragment din povestirea *Amintiri din copilărie*, Ed. Literatura artistică, 1973) conțin forme compoziționale schematice și sunt bazate pe combinația de culori profunde și de pete întunecate. Reafirmând decorativismul expresiv ca tendință a graficii sovietice a anilor '60, această serie parcă polemizează cu stilul semi-realist, tipic graficii de carte a lui E. Childescu. Ilustrațiile din următoarea ediție a povestirii, practic lipsite de culoare, îi recrează conflictul lirico-dramatic (*Amintiri din copilărie*. Ed. Literatura artistică, 1983). Acțiunea implicită apare dintr-o masă maronie, ce ocupă spațiul foii. Fragmentul *Pupăza din tei* (*Amintiri din copilărie*. Ed. Literatura artistică, 1989) conține o serie în acuarelă dintr-o perioadă mai tardivă. Ilustrațiile în tonuri lirice clare, bazate pe nuanțe de galben deschis, par a fi umplute cu aer, dar, din cauza nefinalizărilor ca lucrări grafice, se aseamănă cu niște schițe schematice.

E. Childescu adoptă un ton obiectiv-narativ, fără a exagera detaliile, dar și o narațiune lirico-poetică, având drept scop o empatie senzorială.

Printre autorii ilustrațiilor pentru opera lui I. Creangă posterior lui L. Grigorașenco, se evidențiază și Filimon Hămuraru (1932–2006), care a prezentat plener moștenirea literară a scriitorului. În ilustrațiile sale pentru povești, el a utilizat tehnicile

Artă modernă și contemporană

vizuale de prezentare, originare din pictură și scenografie, fiind un artist plastic multilateral (*Povestea lui Harap Alb*. Ed. Literatura artistică, 1984; *Fata babei și fata moșneagului*. Ed. Literatura artistică, 1987; *Soacra cu trei nurori*. Ed. Cartea Moldovei, 1998; *Poveste*. Ed. Prut Internațional, 1998). Ilustrațiile în culori intense, ce explică fabula acțiunii, se deosebesc doar prin contextul subiectului și al detaliilor de compoziție, în general fiind concepute într-un mod unificat. Artistul nu adaugă nimic în plus, totuși, ilustrațiile sunt complicate din punct de vedere compozițional și bogate în detalii narative. Modul creativ al lui F. Hămuraru se caracterizează prin apropierea de cultura națională, multiplele motive antropomorfe, vegetale, zoomorfe fiind inspirate din arta populară. Varianta sa de poveste o creează imaginile similare decorului teatral, ce se schimbă de la o pagină la alta, fiind populate de oameni robuști în plină statură⁹. F. Hămuraru a recreat în ilustrațiile pentru carte tipajul național, continuând tradiția picturii teatral-decorative, introduse pentru prima dată de B. Nesvedov, în anii 1950. Totodată, în grafica lui F. Hămuraru spectacolul de teatru nu e desfășurat în spațiu, ci în plan.

În anii 1980, în practica editorială a apărut un gen deosebit de carte cu imagini – un spectacol pentru copii reprodus în pagini. O astfel de publicație este dedicată și operei lui I. Creangă (*Fata babei și fata moșneagului*. Ed. Literatura artistică, 1984, imagini de V. Králova, S. Gorohov, I. Căcian). Această extraordinară serie de ilustrații reprezintă un montaj foto cu păpuși, înconjurate de copaci, iarbă din paie și de diverse obiecte miniaturale, lucrate manual. Cartea constituie o nouă abordare în rezolvarea problemelor plastice prin domeniul graficii de carte pentru copii. Apariția cărților de acest fel ne demonstrează că tradiția pur experimentală a genului a continuat și după anii '60.

Ilustrațiile de carte pentru copii din spațiul cuprins între Nistru și Prut, de la sfârșitul anilor '80, eliberându-se definitiv din lanțurile artei „serioase”, au fost influențate de maniera picturii pastoase. Pe lângă faptul că artiștii imită efectele picturale în ilustrațiile pentru carte, oferind un fel de subtext narativ, ei nu transformă aceste serii într-o listă de lucrări pentru o expoziție de pictură.

Pictorul și cercetătorul în studiul artelor Sergiu Bucur (n. 1940) este autorul unor ilustrații inedite ca stil pentru celebrul basm *Dănilă Prepeleac* (Ed. Literatura artistică, 1987). Acestea sunt făcute într-o tehnică rară pentru grafica moldovenească – tempera pe pânză. Desenele în culori ce par a fi glazurate sunt înlocuite prin desenul grafic de textură, destul de uscat. Ilustrațiile sunt expresive în redarea caracterelor: protagonistul Dănilă este prezentat în ipostaze statice, având ochii pe jumătate închiși și fața tensionată – o interpretare artistică originală a imaginii, ce se potrivește spiritului narațiunii.

În ilustrațiile lui Boris Brânzei (1930–1993) la povestea *Ursul păcălit de Vulpe* (Ed. Literatura artistică, 1987), figurile schematice ale animalelor sunt reprezentate pe un fundal de peisaj forestier spectaculos. Conturul negru gras omniprezent nu distruge dinamica compoziției, păstrând în același timp, mediul pitoresc.

Povestea neterminată a lui Ion Creangă, *Făt-Frumos, fiul Epei* a fost publicată doar o singură dată în RSSM, la Editura Literatura artistică, în 1987. Pe coli de format mare, cunoscutul artist Isai Cârnu (n. 1940) a pictat aventurile eroice ale lui Făt-Frumos și ale prietenilor săi. Ilustrațiile se caracterizează prin combinațiile fine de culori transparente și prin stilul de desen-caricatură. Ele denotă similitudini cu suitele pitorești, semnate de Arii Sviatenco (1937–1989) pe tema poveștilor cu draci *Ivan Turbincă* (Ed. Literatura artistică, 1987), ambele serii fiind executate aproximativ în același timp. Fiecare ilustrație din cadrul acestor două serii se prezintă drept o operă de artă și, în același timp, o lucrare realizată special pentru carte și doar pentru ea.

Deosebit de impresionante sunt ilustrațiile pe toată pagina din cea de-a doua carte – adevărate tablouri de pictură, umplute cu aer și umbră. Figurile, adesea solitare, antrenate în mișcări complicate, sunt finisate prin fețele redare caricaturistic. Peisajul sumbru și misterios este prezent în mai multe imagini. Se consideră că o abordare „adultă” nu este valabilă pentru ilustrația de carte pentru copii, dar A. Sviatenco a ales o altă cale – înfricoșându-i puțin pe copii mici, el le dă o lecție de bun gust, deoarece știe că ei sunt capabili să o asimileze.

Tehnica picturală, deși a fost doar un fel de tendință în vogă în ilustrația de carte, a devenit una dintre cele mai importante caracteristici împrumutate ale genului. Ilustrația de carte de la începutul anilor '90 parcă își pierde stilul atribuit. Pe de altă parte, artiștii plastici foloseau noile tehnologii și combinațiile lor unice cu scopul de a-și sublinia propriile atitudini față de subiect. În așa mod, cartea pentru copii continuă să fie influențată de artele vizuale.

Artista plastică Eudochia Zavtur (n. 1953), cunoscută prin ilustrațiile de gravură pentru opera lui M. Eminescu, a ilustrat de două ori istorioara *La cireșe* din povestirea *Amintiri din copilărie* (*La cireșe*. Ed. Hyperion, 1990; *La cireșe*. Ed. Cartea Moldovei, 2002). Seriile de lucrări grafice, realizate în tehnici artistice diferite (pastel și tehnica mixtă), se disting prin luminozitate, echilibrul de culoare și modul de caracterizare a personajelor, figurile lor fiind schimonosite în mod intenționat. Ilustrațiile originale sunt pline de o caldura debordantă.

Ilustrațiile de o conotație cameral-lirică diferă de seriile de imagini cu forma grotescă a narațiunii. În acest sens, ne atrag atenția ilustrațiile în guașă ale

Artă modernă și contemporană

lui Anatol Smâșleav (n. 1949) pentru *Punguța cu doi bani* (Ed. Hyperion, 1990). Principiul de construcție al cărții este preluat dintr-un film în desene animate – o poveste bine regizată se desfășoară de la o pagină la alta. Compozițiile se privesc armonios în formatul orizontal al cărții. Figurile mari și mici, în dinamică, își fac apariția în pagini, având linii perfect delimitate și forme vizuale lizibile. Scenele se disting și prin alte atribute ale filmului – gruparea imaginilor (prim-plan, planul mediu, planul îndepărtat), contrastul tonului și al culorii, stilizarea benzii desenate. În totalitate, cartea este concepută ca un instrument pentru redarea directă a imaginilor în mișcare, cum ar fi o cameră foto, devenind, mai degrabă, un mijloc de imitație, decât de promovare a conceptului artistic.

Mai târziu, tradiția umoristică a ilustrațiilor s-a manifestat prin utilizarea funcțiilor de comunicare ale imaginilor color din carte. Ilustrațiile lui Vitalie Coroban (n. 1965), realizate în guașă și acuarelă, sunt expresive compozițional și se disting prin limbajul grafic concis (*Povestea lui Harap Alb*. Ed. Cartier, 1996). Personajele celebrelor basme sunt caricaturizate, proporțiile și expresiile lor faciale fiind distorsionate.

În ilustrațiile lui Alexei Colâbneac (n. 1943) sunt combinate metodele vizuale constructive de desfășurare a acțiunii, ce s-au afirmat odată cu apariția cărților pentru copii ale artiștilor plastici multiplicatori și scenografi, și stilul realist. Introducând dimensiunea de cadru în povestirea sa grafică, artistul decorează ilustrațiile sale cu motive naționale cunoscute. A. Colâbneac, care a ilustrat numeroase cărți din literatura clasică și contemporană, s-a ocupat de opera lui I. Creangă numai în anii 2000¹⁰. Desenele în acuarelă cu hașuri de creion reprezintă tehnica de autor a lui A. Colâbneac, în care au fost realizate numeroase ilustrații ale povestirilor din viața cotidiană (*Punguța cu doi bani*. Ed. Prut Internațional, 2004; *Capra cu trei iezi*. Ed. Prut Internațional, 2008; *Fata babei și fata moșneagului*. Ed. Prut Internațional, 2008). Ilustrațiile în acuarelă reflectă poeticul și modul specific de cunoaștere a basmelor. Ele descriu exact psihologia personajelor. Ilustrațiile narative în tuș se caracterizează prin redarea grafică precisă, continuând o tradiție veche a desenului liniar în carte (*Povești, povestiri, amintiri*. Ed. Prut Internațional, 2008).

În creația lui A. Colâbneac are loc sinteza armonioasă a noilor descoperiri din tratarea figurativă (imagini dinamice) cu metoda realistă retrospectivă. În unele ilustrații ale lui A. Colâbneac, culoarea neagră devine foarte importantă, evocând, împreună cu decorul paginilor, covorul moldovenesc. Artistul este original și în interpretarea caracterului național.

În ultimii ani, au văzut lumina zilei câteva ediții ce se deosebesc esențial prin prezentarea grafică. Pentru a crea ilustrațiile pentru *Ursul păcălit de vulpe* (Ed. Silvius-Libris, 2008), renumitul artist Alexei

Sainciuc (n. 1947) a utilizat variatele posibilități ale programelor de calculator (umpluturi și gradații de culori, contururi solide etc.). Liniile acute, puternice și petele tehnice de culoare locală desenează animale singuratică ale poveștii în deșertul iernii. Spațiile înzăpezite, arbuștii uscați și chipurile îndepărtate sunt reprezentate printr-un desen rece, conturat. Deși se consideră că ilustrațiile realizate la computer, nu pot avea valoare artistică, acestea sunt executate cu finețe, cu gust și cu deosebit talent care îl caracterizează pe A. Sainciuc, evidențiindu-se prin prospețimea tehnicii aplicate. Povestea înseși, deja se percepe deja altfel, ilustrațiile ajutându-l pe copil să înțeleagă sensul.

Ultima serie remarcabilă de ilustrații corespunde tablourilor picturale după contururi neclare și culori vii. Artistul Simion Zamșa (n. 1958), maestru în tehnicile moderne ale graficii de șevalet, a realizat ilustrații inedite în tehnica de autor (monoprint), deosebite prin colorit și complicate ca și compoziție (*Fata babei și fata moșneagului*. Ed. Litera Internațional, 2009). Personajele par a fi acoperite de o ceață luminoasă.

Creației lui S. Zamșa îi este specific un limbaj plastic emoționat. Chipurile lui I. Creangă obțin o semnificație simbolică și plastico-alegorică.

Din perspectiva procesului artistic, cartea pentru copii din RSSM și din Republica Moldova a absorbit multe tendințe artistice, fiind întotdeauna găzduitoare fără a oferi ceva în schimb. Conceptele și tehnicile vizuale din ilustrația de carte au la origine realizări din diverse domenii artistice – de la picturi monumentale până la desene animate.

Toate experiențele de ilustrare a operei lui I. Creangă din anii 1950-1970 pot fi împărțite în trei categorii, în dependență de genurile majore de artă de la care s-a împrumutat o metodă sau un concept artistic: imagini de pictură, grafică și teatru. Începând cu anii '80, imaginea vizuală a cărții pentru copii a suferit modificări considerabile, datorită faptului că noile ediții, în general, au devenit mult mai bune în planul calității artistice și poligrafice, în comparație cu cele din deceniile precedente¹¹. Având în vedere influențele estetice diferite asupra ilustrațiilor pentru copii, uneori este imposibil de a aprecia, de pe pozițiile artei tradiționale, grafica de carte, realizată în ultimii 25 de ani.

În anii '50 se formau două direcții principale de ilustrare a cărților pentru copii – cea picturală (L. Grigorașenco) și cea teatral-decorativă (B. Nesvedov), iar în anii '60 a mai apărut și cea grafică, prezentarea vizuală a cărții pentru copii fiind modificată totalmente (I. Bogdesco). Inițial, ideea a fost doar să se contrapună cartea grafică celei pictural-decorative, contestându-se principiile „stilizării” și „înfrumusețării”. Pe de altă parte, în anii 1960-1970 în cărțile pentru copii din URSS s-au afirmat stilurile decorative. Noile realizări sunt cel mai clar reflectate în lucrările lui I. Vie-

ru, care a combinat armonios tehnicile picturale și ale artei decorative.

În anii 1970–1980, toate cele trei tendințe se suprapun, într-o oarecare măsură, în creația artiștilor plastici din Moldova. Ilustratorii lui Ion Creangă apelează la unele din poveștile sale, ilustrându-le pe cele care le sunt mai apropiate sufletește, sau de pe poziția simpatiiilor individuale și a intereselor creative. E. Childescu și L. Domnin au ales povestirea *Amintiri din copilărie*, F. Hămuraru și-a descoperit talentul de ilustrator, interpretând poveștile fantastice ale scriitorului. Cărțile pentru copii au fost diversificate prin tehnicile din alte genuri de artă: L. Domnin, A. Smâșleav – caricatură și desene animate, F. Hămuraru – pictură murală și scenografie.

Atunci, a avut loc o schimbare esențială în atitudinea artiștilor plastici față de carte: textul și interpretarea vizuală au devenit componentele interdependente, dar nu doar învecinate, ale cărții. Elementele de artă tradițională (pictură, grafică, artă decorativ-aplicată), în sinteză cu expresiile specifice artelor vizuale (benzi desenate, animație), au obținut o nouă valoare estetică în cartea pentru copii. Astfel, în prezentarea materialului, sunt tot mai mult apreciate noutatea și caracterul neobișnuit al design-ului. În ilustrația de carte, narațiunea s-a transformat într-o autoexprimare a artistului plastic asupra subiectului abordat.

În timpul acestui proces de lungă durată, au fost revizuite pozițiile profesionale ale artiștilor plastici privind statutul ilustrației de carte. Tradiția de șevalet a ilustrării, atunci când o ilustrație este realizată ca o operă artistică independentă, destinată expozițiilor de artă, a fost pusă la îndoială de comunitatea artistică încă în anii '50. Prioritate i-a fost dată ilustrației de carte propriu-zise, adică celei destinate cărții anumite, deși o ilustrație de succes întotdeauna își găsea loc la expozițiile de artă. În anii '80, conform acestei poziții, ideea că ilustrația de carte pentru copii este un tip special de artă, a devenit un postulat. Ilustrațiile lui L. Grigorașenco au fost considerate arhaice, contrazise de cerințele moderne, fără a-și pierde valoarea unui canon plastic cu care alții pot fi de acord sau nu.

Începând cu anii '80, stilul individual de performanță este cel mai important moment expresiv al seriei de ilustrații de carte pentru copii. Ilustratorii explorează posibilitățile tehnicilor mixte, folosind tempera, guașă, acuarelă, creion colorat, cerneală în mod diferit combinate (S. Bucur, I. Cârmu, A. Sviatenco, A. Colâbneac).

Această caracteristică i se potrivește și cărții pentru copii din anii 1990–2000, atunci când în Republica Moldova s-au ameliorat posibilitățile de imprimare, artiștii devenind liberi să aleagă mijloacele de expresie și modurile de prezentare a materialului

(V. Coroban, E. Zavtur, S. Zamșa). Ilustrația deja nu mai are scopul de a-l convinge pe copil ceva, utilizând povestea, dar de a-l învăța prin distracție. Apariția pieței comerciale i-a stimulat pe artiști să creeze ilustrații color izbitoare, stringente, orientate spre atragerea atenției cumpărătorului spre vitrină. Ilustrațiile sunt, de cele mai multe ori, efectuate într-o tehnică proprie fiecărui autor. Artiștii au vocația nu doar de a reinterpretă narațiunea în mod original – imaginea în cadrul cărții se poziționează ca un exercițiu artistic fără precedent, fiind rezultatul cercetării inovatoare în domeniul esteticii vizuale.

Cele două cărți, apărute în primul deceniu al secolului nou și prezentate în acest articol, dezvăluie modurile în care ideile noi și vechi, privind reprezentarea ilustrației de carte, apar în opera lui Ion Creangă. Câteva serii de ilustrații, realizate de artiștii plastici de pe diferite poziții profesionale, se disting din fluxul cărților ilustrate, publicate în Republica Moldova în ultimii ani. A. Sainciuc promovează reinnoirea arsenalului de instrumente expresive, iar S. Zamșa dovedește în mod convingător oportunitatea unui experiment pur artistic în cartea modernă. Căutările pozițiilor estetice noi devin, de acum încolo, un program pentru artiștii plastici care se ocupă de ilustrarea cărților destinate copiilor.

Referințe bibliografice

1. Лившиц М., М. Леонид Павлович Григоращенко. Chișinău: Ed. Cartea moldovenească, 1959, p. 15-17; Гольцов, Д. Леонид Григоращенко. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1981, p. 7-8.
2. Bobernaga, S. Igor Vieru. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1982, p. 20.
3. *Ibidem*, p. 20-21.
4. Гордин, Р. Илья Богдеско. Книжная графика. Chișinău: Ed. Literatura artistică, p. 9-10, 19.
5. Гольцов, Д. Леонид Беляев. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1980, p. 6.
6. Воронова, О. Георге Вrabie. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1981, p. 12-14.
7. Vrabie, Gh. *Arta graficii de carte și de șevalet în creația lui I. Bogdesco*. În: ARTA-2006, Chișinău: ASM, Institutul Studiul Artelor, 2006, p. 92.
8. Стенограмма обсуждения выставки работ молдавских художников-претендентов в члены Союза художников СССР 09.12.1970. Выступление Д. Гольцова. AOSPRM, f. 2906, inv. 1, № 353, p. 11-12.
9. Барашков, Е. Филимон Хэмурару. Театр, Кино, Живопись, Витражи, Мозаики, Графика. Графică. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1986, p. 15.
10. Качарова, А. Алексей Колябняк. В: Советская графика 74. М.: Советский художник, 1976, с. 104-106.
11. Акулова, Р. Книжная графика Молдавии. Chișinău: Ed. Literatura artistică, 1986, p. 12, 15.

Artă modernă și contemporană



L. Grigorașenco. *Povești*, 1959



B. Nesvedov. *Молдавские сказки*, 1957



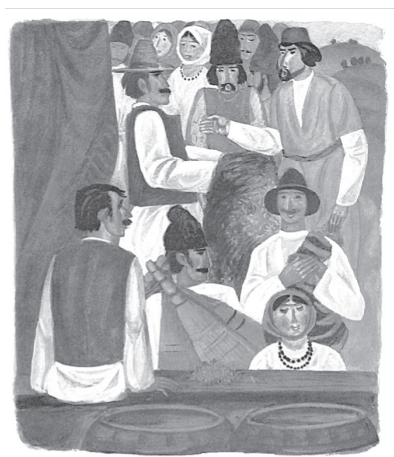
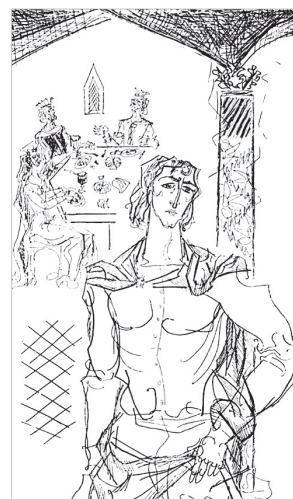
I. Vieru. *Povestea lui Harap Alb*, 1974

I. Bogdesco. *Punguța cu doi bani*, 1962

СТАРУХА НАМ БЫЛА БЫЛА,
А ДЕДА ХОТЬ БЫ ДАНА ПО
ПОПЧЕБАЛА! ПЕРША,
ПЕРША ДАА ГОВОРНИ: «САУ
ША БАБА У ТЕБЯ ЧТО НИ
ДЕНЬ ПО МАСЛИЦА ДА
КА ПЫ АМЕ ПАФРИ?» ДА
ГОВОРНИ ГОВОРНИ
УЖ АМЕ ОХТА
КАЗЕНАЕТЬ
СТАРУХА ОУПА
БЫЛА «КАК
БЫ НЕ ПАС
ГОВОРНИ: ХО
ТЕШЬ ЯИЦ
ВОЗЬМИ ДА И
ПОБЕИ ПЕТУХА,
ПУТЬ ЯИЦА



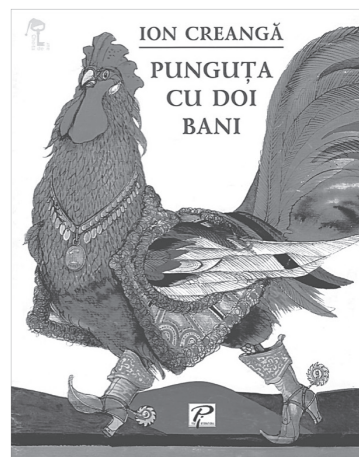
G. Vrabie. *Povestea lui Harap Alb*, 1968



E. Childescu. *La cireșe*, 1973



F. Hămurarul. *Povestea lui Harap Alb*, 1984



A. Colăbneac. *Punguța cu doi bani*, 2004

Creativitatea artistică în viziune estetică

Rezumat

Creativitatea artistică în viziune estetică

Specificul creativității este legat totalmente de cel al limbajului artistic, al receptării și al creației, constând, mai întâi de toate, în faptul că în artă forma este semnificativă (încărcată de sens), apoi figurativă (constituită din imagini), comunicativă, universală (tuturor genurilor de artă), specifică (fiecărui gen de artă), particulară și singulară (creația unui artist sau o singură operă are elementele unei forme artistice originale). O trăsătură specifică a formei artistice este caracterul său simbolistic și codificat, fiind alcătuită din simboluri și coduri.

Cercetarea istorică a surselor a demonstrat că creativitatea se produce în sfera metafizicului/suprasensibilului și că studierea acesteia în domeniul artistic se realizează prin însușirea și aplicarea unui limbaj artistic (=plastic), denumește, redă și dezvăluie legile și principiile creativității artistice.

Cuvinte-cheie: creativitate, viziune, figurativă, simbol, cod, domeniu.

Summary

Artistic creativity aesthetic vision

Creativity is such that specific language is totally linked to specific artistic and creative reception of this particular consisting, first of all, the fact that the art form is significant (loaded sense), then figurative (consisting of images) communicative, universal (all types of art), specific (every kind of art), particular and singular (creation of a single artist or a work is original art form elements). A feature of the art form is its symbolism and coded - is made up of symbols and codes.

Sources of historical research has shown that creativity occurs within metaphysics / tenderness, and study / research and training in the arts it is achieved through the adoption and implementation of language arts (= plastic), which calls, plays and reveals the laws and principles artistic creativity.

Keywords: creativity, vision, figurative, symbol, code, field.

Резюме

Creativitatea artistică în viziune estetică

Специфика творчества связана с особенностями художественного языка, восприятия и творчества, эта особенность состоит, прежде всего в том, что пластическая форма в искусстве является значимой (со смыслом), также фигуративная (состоит из изображений), особенная и единственная (творчество одного автора или единственное произведение искусства имеет элементы оригинальной художественной формы). Характерная особенность художественной формы имеет символистический характер и кодифицированный – создана из символов и кодов.

Историческое изучение источников продемонстрировало, что творчество происходит из сферы метафизики/сверхчувствительности, и как изучение и формирование творчества в искусстве реализуется через реализацию и применение художественного языка (пластического), передает и раскрывает законы и принципы художественного творчества.

Ключевые слова: творчество, взгляд, образительность, символ, код, жанр.

Creativității i-au fost consacrate un număr enorm de studii și lucrări, o abordează în varia aspecte: ca problemă generală a activității umane, ca trăsătură a personalității, ca latură indispensabilă activității științifice și artistice etc.

Termenul de *creativitate* a fost introdus în psihologie de G. Allport, în 1950, pentru a desemna formarea personalității creatoare, termenul nefiind atestat mai înainte. Sensurile atribuite de psiholog sunt: *inspirație, talent, supradotare, geniu, imaginație sau fantezie creatoare*¹.

Artă modernă și contemporană

Sensul general al termenului de *creativitate*, conform opiniei lui I. Moraru, este: însușirea, calitatea, capacitatea, aptitudinea unei persoane *de a fi creativă* sau *creatoare*².

Antichitatea. Originile creativității artistice au fost cercetate încă în antichitate. Cei mai mari reprezentanți ai antichității în domeniul esteticii sunt Platon^{3,4} și Aristotel⁵.

Sistemul filosofic al lui **Platon** cuprinde întreaga lume, inclusiv lumea gândirii și a frumosului, de aceea conține și principii caracteristice literaturii și artelor: unitatea interior-exterior, a subiect-obiectului cunoașterii și simțirii, a raționalului și delectării, a întregului și părții, a contemplării și producerii artei sub semnul adevărului; arta ca producătoare de valori educaționale; unitatea principiilor educației fizice, intelectuale, spirituale și artistice; racordarea conținuturilor și a obiectivelor educaționale la categoria celor instruiți; educația pe valori și pentru valori; centrarea pe idealul uman și social etc. Vl. Pâslaru⁶; Platon^{7,8}.

Unitatea interior-exterior, în artă, se referă direct la unitatea formei și a mesajului, din care, mai târziu, s-a dedus principiul receptării mesajului prin descifrarea elementelor formei artistice. În procesul de creație artistică, principiul dat se manifestă în ordine inversă: crearea mesajului artistic (al operei) prin elaborarea formei artistice a acesteia (Cf. Vl.Pâslaru)⁹.

Unitatea subiect-obiectului cunoașterii și a simțirii declară ființa umană drept una simțitoare, afectivitatea fiind parte organică a cunoașterii, mai ales, a cunoașterii artistice, a cărei specificitate constă în unitatea proceselor cunoașterii și ale receptării.

Unitatea raționalului și a delectării (plăcerii) îi descoperă creativității și operei de artă capacitatea de a face raționalul cunoașterii plăcut, principiu manifestat preponderent în artă. Mai târziu, Aristotel va formula principiul catharsis-ului.

Unitatea întregului și a părții, la Platon, se referă la receptarea întregii opere, nu doar a formei artistice.

Unitatea contemplării și a producerii artei sub semnul adevărului nu este altceva decât formula inițială, platoniciană, a principiului general recunoscut al unității receptării și a creației în artă. La Platon, însă, receptarea ia forma contemplării, deoarece în antichitatea greacă genurile dominante ale artei erau teatrul (includea și poezia), sculptura și arhitectura, precum și muzica, solicita o receptare-contemplare. A treia parte a principiului, *adevărul*, va fi amplu definit în sec. XX de către M. Heidegger, care va demonstra că în artă adevărul nu există apriori, ci este re-creat prin activitatea de receptare¹⁰.

Arta ca producătoare de valori educaționale, la Platon, se exprimă datorită capacității acesteia de a face lucrurile perfecte, de a înnobila materia prin spirit.

Unitatea principiilor educației fizice, intelectuale, spirituale și artistice, deși pare mai mult un capital al cunoașterii generale și al educației artistice, decât unul al artei, face parte din sistemul filosofic al lui Platon, la baza căreia este pusă unitatea lumii. Cum lumea este unitară, și cunoașterea (receptarea ei) de asemenea este unitară.

Racordarea conținuturilor și a obiectivelor educaționale la categoria celor educați este un principiu general al cunoașterii și al educației, cunoscut azi prin formula accesibilității și a adecvării actului educațional la particularitățile celui educat / ale subiectului receptor.

Principiul platonician al *educației pe valori și pentru valori* nu necesită comentarii, decât doar mențiunea că vechimea și actualitatea sa, ca și ale tuturor celorlalte principii ale sistemului său filosofic, ne mărturisesc despre adevărul și importante în timp și spațiu.

Principiul *centrării cunoașterii și a educației pe idealul uman și social*, de asemenea, nu se cere comentat, continuând să reprezinte și astăzi unitatea oricărui discurs educațional.

Conform opiniei lui **Aristotel**, creativitatea este marcată esențial de principiile specifice, precum *mimesis*-ul (imitația), *verosimilul*, *necesarul* și *catharsis*-ul (purificarea).

Principiul mimesis-ului arată clar că arta și procesul creării ei nu este o „reflectare în imagini artistice a realității obiective”, precum afirmă materialismul marxist, ci doar o mimare a acesteia, arta tinzând să creeze o realitate specifică, diferită de cea fizică¹¹.

Principiul verosimilului, la rândul său, indică asupra caracterului *asemănător și posibil* al mimării artistice, ceea ce înseamnă că orice element, orice fenomen al operei de artă trebuie să aibă o asemănare în existența fizică și cea spirituală sau/și să fie posibil a se produce pe coordonatele celor două existențe ale omului¹².

Principiul necesarului este legat exclusiv de trebuințele spirituale ale oamenilor, dar se referă și la faptul că arta și creația sunt fenomene se produc în mod *necesar*, adică sunt cauzele unui sistem universal de precondiții: factori, fapte, motive, legi și legități etc.¹³

Principiul catharsis-ului, adică al purificării prin plăcerea estetică, este în întregime de origine spirituală și are caracter pozitiv deplin¹⁴. Astfel, spre de-

osebire de coordonata fizică, în care purificarea sau corecția se aplică prin constrângere, mai puțin prin explicare și convingere, care în esență tot constrângere sunt („a convinge”, format din prefixul con- + a (în) vinge, după modelul latino-roman...) ¹⁵, catharsis-ul provoacă o schimbare spre bine a receptorului de artă (în dogma creștină - mântuire, desăvârșire) exclusiv prin plăcerea spirituală.

Aristotel este important în istoria gândirii estetice și datorită faptului că a definit opera de artă și creația ca *atitudine implicită* a acestora – un principiu definitoriu în educația artistico-estetică și în formarea profesională a studenților-pedagogi din domeniul artelor plastice ¹⁶.

Epoca modernă este reprezentată esențial și deplin de opera filosofică a lui **Immanuel Kant**, numele căruia se asociază cu filosofia artei, lui aparținându-i și meritul de a fi sintetizat într-o teorie originală esența artei. În cea de-a treia lucrare fundamentală a sa, *Critica facultății de judecare* ¹⁷, reprezintă sistemul său filosofic, I. Kant distinge *conceptul naturii*, în baza căruia se realizează *cunoașterea teoretică* după principii *a priori*, și *conceptul libertății*, ce-și găsește esența în artă, în frumosul artistic ¹⁸. Această libertate este concepută în sens filosofic, precizează Vl. Pâslaru, și nu în sens social-politic ¹⁹.

Conform părerii lui I. Ianoși, I. Kant săvârșește o revoluție koperniciană, prin mutarea perspectivei de la *obiectul* demn de a fi cunoscut la însăși *capacitatea cunoașterii* ²⁰, definind înseși principiile estetice. Principiile naturii (obiect al științelor) „nu spun ce se întâmplă”, ele funcționează *a priori* de cunoașterea noastră. Principiile estetice, însă, sunt expresia relațiilor dintre natură și suprasensibil (domeniul artei), fiind stabilite prin facultatea de judecare și aparținând, deci, subiectului, nu obiectului, ca în cazul naturii. Principiile naturii sunt abordate prin judecata determinativă, capabilă să descopere concordanța cunoașterii cu obiectul; principiile estetice – prin facultatea reflexivă, care este de natură subiectivă. De unde și determinațiile *frumosului*, formulate de I. Kant conform celor patru momente ale judecării, redate de I. Ianoși astfel: „Potrivit calității, frumosul este dezinteresat (obiectul unei satisfacții fără nici un interes); potrivit cantității, el este universal valabil (ceea ce place în mod universal, fără concept); potrivit relației – reprezintă o finalitate subiectivă (forma finalității unui obiect, întrucât o percepem fără reprezentarea unui scop); potrivit modalității – este anume necesar (ceea ce este cunoscut fără concept ca obiect al unei satisfacții generale)” ²¹.

Ca și la Platon și Aristotel, raportul subiect-obiect și creație-receptare formează la Kant o unitate dialectică și se produce sub semnul *plăcerii estetice*. Aceste raporturi exprimă „*adekvarea obiectului la facultățile de cunoaștere*, pe care le pune în joc facultatea de judecare reflexivă” ²². O astfel de judecată este o *judecată estetică* asupra finalității obiectului, care nu se întemeiază pe un concept existent al obiectului și nu oferă nici un concept despre el, deci este o judecată subiectivă, caracteristică artei.

După J. Kooper, „*plăcerea estetică transcende domeniul gândirii determinative și odată cu aceasta, de asemenea, atât gândirea științifică cât și autocomprehensiunea empirică a individului în lume*” ²³. Or, „*Plăcerea estetică se raportează la o experiență formală a lumii care cuprinde realitatea în imaginația productivă în autonomia ei. În judecata reflexivă, pe care o cunoaștem prin intermediul plăcerii estetice, noi facem o experiență a formei obiectelor care, ca formă, se află dincolo de distincția dintre materie și formă proprie gândirii determinative*” ²⁴.

Raportul subiect-obiect în artă se produce, deci, în cadrul *gândirii reflexive*, unde este reglementat de o singură *legitate: unitatea imaginației cu intelectul*, afirmă Kant ²⁵.

Principiul imaginației la Kant, ne explică Vl. Pâslaru, este *libertatea*; principiul intelectului – *determinismul* ²⁶. „Doar intelectul dă legea”, scrie Kant, imaginația este liberă ²⁷. În artă, conform teoriei lui Kant, se produce „o concordanță subiectivă a imaginației cu intelectul”, în care subiectul nu arată *cum este* obiectul (ca în știință), ci *cum trebuie* (poate) să fie ²⁸.

De la Kant încoace, arată I. Petrovici, *frumosul* obține valoare autonomă, având ca izvor propriu o facultate distinctivă; el nu mai este împovărat de principiile cunoașterii determinative ²⁹. Comentându-l pe Kant, I. Petrovici mai arată că frumosul exprimă / descoperă / creează un adevăr cu valoare universală – *adevărul artistic*, spre deosebire de adevărul științific ce este determinat de obiectiv; *emoția estetică* provine din frumos, „ea se naște atunci când se produce o armonie perfectă între imaginația noastră plastică și tiparele inteligenței noastre” ³⁰.

Ilustrul om de știință și cultură, filosoful german W. von Humboldt, pe lângă multe alte realizări ale esteticii clasice antice, completează principiul receptării cu teza despre *imaginarea imaginarului* ³¹, care definește receptarea, ca parte integrantă a creativității, drept o activitate de imaginare a unui produs al imaginației – a operei de artă. *Imaginarea imaginarului* este condiția libertății și a creativității în artă.

Artă modernă și contemporană

Din sistemul filosofic și estetic al lui Hegel desprindem, ca semnificativă obiectului nostru de cercetare, definirea activității estetice, identificabilă cu creativitatea, drept *calea spre libertate*³².

Un concept interesant asupra creativității ne prezenta acum mai mult de un secol esteticianul francez de origine română, Șt. Lupașcu, demonstrându-ne că în artă gândirea nu este doar o descoperitoare de legi și principii, ca în cunoașterea științifică, ci domeniul în care adevărul (artistic) *devine ca atare*. „Cu alte cuvinte, comentează Vl. Pâslaru, *adevărul* (după Șt. Lupașcu. - O.A. - S.) nu este doar ceea ce există *a priori* și în afara subiectului cunoscător; *adevărul* reprezintă *devenirea* subiectului cunoscător, a ființei umane. Or, *adevărul* devine *ca adevăr*, este creat de chiar ființa umană ca adevăr”³³.

Din concepțiile lui Șt. Lupașcu mai extragem și alte teze valoroase, ce ne dezvăluie esența creativității, precum: unitatea / diversitatea / complementaritatea subiect-obiectului: imaginea este simultan și subiect, și obiect; originea libertății imaginii artistice în intenționalitatea și modalitatea subiectului receptor, a factorilor de influență asupra receptorului etc.; capacitatea imaginii artistice de a fi, în același timp reală și ireală; caracterul dinamic și niciodată sigur al imaginii artistice, ea fiind mobilă și pluralistă; imaginea ca realitate interioară conștientizată; imaginația creatoare ca cel mai puternic și mai fecund fenomen specific psihismului; arta ca proces de cunoaștere a cunoașterii, conștiință a conștiinței; tendința, în artă, a subiectului de a se contopi cu obiectul sau invers: subiectul și obiectul se contopesc pentru a dispărea; capacitatea imaginației creatoare de a-l elibera pe om de tirania subiectului (sau a eului), ca și de cea a obiectului (universul ambiant); suficiența de sine a universurilor create de imaginație – subiective și obiective, reale și fantastice, adevărate și false etc.; adevărul imaginației creatoare: aici totul este adevărat, pentru că totul este posibil, și orice posibilitate este una adevărată; caracterul reversibil al temporalității în artă și caracterul ludic (*este o jucărie*) al spațiului; calitatea de produs spiritual al artei, rezultat din „imixtiunea în universul biologic, care se amestecă în universul fizic, pentru a se supune amândouă universului psihic” (spiritual. – O.A. – S); or, arta nu este o evadare din lumea reală, ci o transfigurare a acesteia; valoarea conceptuală prin excelență a activității în artă; caracterul iminent al emoției în artă: arta fără emoție nu există; afecțiunea este un dat al ființei, deci *arta este esențială ființei*³⁴.

Secolul XX marchează contribuții prețioase în dezvoltarea esteticii clasice antice și moderne, atât pe coordonatele operei, cât și pe cele ale receptării și receptorului, care constituie componentele creativității în artă.

M. Heidegger susținea că: „*Artistul este originea operei. Opera este originea artistului*”, dezvoltând teza, deja elaborată de Șt. Lupașcu, că în opera de artă adevărul nu este descoperit, ci este creat continuu și că de acest lucru este responsabil receptorul, pe care-l definește drept *păstrător-adeveritor și drept al doilea subiect creator* al operei de artă. Un aspect original al tezei lui M. Heidegger ține de *survenirea adevărului* în opera de artă, acesta reapărînd de fiecare dată când opera este receptată, cu noi valențe, care vin dinspre calitatea receptorului³⁵.

Un alt mare estetician al secolului XX este H. R. Jauss, care a elaborat *teoria experienței estetice*, potrivit căreia arta (literatura) este un proces interminabil de comunicare estetică dintre autorul și receptorul operei. Și H. R. Jauss investește receptorul cu statutul de subiect (re)creator secund al operei de artă, căci, afirmă el, acesta își extinde asupra operei propriul orizont de așteptare³⁶.

Actualmente (ne referim la autorii din spațiile culturale congenitale și / sau vecine: România, URSS / Rusia), studiul istoric al creativității a relevat contribuții valoroase la stabilirea caracteristicilor acesteia de către autori precum: A. Roșca, M. Bejat, A. Luk, G. Prazdnikov, R. Arheim, C. Paul, A. Lilov, I. Kaloșina, E. Gromov, C. Radu, I. Radu și M. Ionescu, I. Moraru, T. Amabile, L. Anucuța, P. Anucuța, M. Mircescu, C. Baci, G. Nagăț, G. Popescu, V. Dulgheru, L. Canteмир, M. Carcea.

Prezentăm în continuare cele mai semnificative concepte, în ordinea cronologică în care au fost publicate.

Al. Roșca (1967, 1981) elaborează o definiție amplă a termenului de creativitate: „*Creativitatea este o capacitate (proprietate, dimensiune) complexă și fundamentală a personalității, care, sprijinindu-se pe date sau produse cu investigații și date noi, produce ceva nou, original, de valoare și eficiență științifică și social-utilă. Creativitatea este un rezultat al influențelor și relațiilor, al factorilor subiectivi și obiectivi, al posibilităților (și calităților) persoanei și al condițiilor ambientale, ale mediului socio-cultural*”³⁷. Astfel, Al. Roșca desemnează următoarele caracteristici ale creativității: statutul (capacitate, proprietate, dimensiune formată, dar și produs); natura proprietății: complexă și fundamentală; capacitatea formată pe investigații și

Artă modernă și contemporană

date noi; caracterul inovator și original al proprietății; proprietate / produs având valoare și eficiență științifică și social-utilă; capacități / produs formate în rezultatul influenței unor factori; natura factorilor ce formează /produc creativitate: subiectivi (posibilități și calități) și obiectivi (condiții ambiante, ale mediului socio-cultural).

Creativitatea și productivitatea sunt strâns legate și realizează un raport de sinonimie, consideră autorii unei lucrări colective, coordonate de Al. Roșca. Caracteristica principală a creativității este *originalitatea* sau noutatea produsului, iar a productivității - ideile și realizările, care trebuie să fie numeroase și variate. Productivitatea, fie și minimă, este obligatorie persoanei creatoare³⁸.

Constatăm că autorul reie majoritatea conceptelor-cheie estetice clasice, moderne și din secolele XX, dar oarecum diluate de inserția social-utilului, fapt explicabil prin contextul social-ideologic al perioadei când au fost elaborate lucrările. De aceea, definiția dată nu reușește să redea și cel mai important atribut al creativității: caracterul său *fundamental* pentru personalitatea umană.

După M. Bejat (1971, 1981), *factorii esențiali ai creativității în artă* sunt determinați de factorii psihici, contribuind la dezvoltarea creativității artistice. Aceștia sunt: *sensibilitatea față de probleme, fluența sau asociativitatea gândirii, flexibilitatea* (abilitatea de adaptare rapidă la situațiile noi), *originalitatea, aptitudinea de a redefini*, de a schimba funcția unui obiect și de a-l face util într-o nouă prezentare, *capacitatea analitică* (aptitudinea de abstractizare); *capacitatea de sintetizare, organizarea coerentă a unui proiect, prezentarea unei idei*³⁹.

C. Radu (1989), pământeanul nostru, fost profesor de semiotică și estetică la Universitatea din București (n.23.09.1929, Leușeni - m.28.07.2000, București), fundamentează principiul gradualității în creația și receptarea artistică. „Între artă și celelalte manifestări umane, afirmă el, nu există o alteritate absolută, căci „viața” (pulsioni și idealuri, valori și interese, cunoștințe și sentimente etc.) se „prelungeste” în artă, se regăsește transfigurată în însăși artisticitatea operei... ..., deoarece trecerea de la extraestetic la artistic este graduală”⁴⁰.

C. Radu a sistematizat un șir de caracteristici esențiale creativității artistice, pe care le numește *atribute ale artei*, precum: intenționalitatea, sincretismul, demersul (parțial) conștientizat, confesiunea, autoobiectivarea eu-lui artistului⁴¹. În sistemul său, *criteriile artei* sau trăsăturile sale definitorii sunt: unicitatea, irepetabilitatea, cosmicitatea, caracterul de structură

specifică, statutul de limbaj specific, de mijloc de comunicare interumană, aspirația către universalitate, aspirația către perenitate⁴².

În concepția sa, arta realizează următoarele *funcții*: produce frumosul; redă (imită) realitatea; conferă obiectelor formă; cultivă expresia (ca însușire caracteristică); suscită trăiri estetice.

Însușirile imanente ale artei, după C. Radu, sunt: arta este un domeniu privilegiat de afirmare a *dimensiunii demiurgice* a omului (în creația artistică, omul își domină integral obiectul acțiunii); arta este „o ipostază a libertății” (definiția lui V. Mașek⁴³); „arta reprezintă un factor de eficiență *reală* în depășirea situației existente; în actul artistic ne găsim concomitent pe terenul imaginii și pe cel al reflectării”; „arta solicită și stimulează atitudinea activă, explorativă (inclusiv în actul receptării), dezvoltând spiritul de inițiativă, de inovare, de creație”; „arta ... constituie un factor de consolidare (eventual refacere) a unității armonioase a individului ... de menținere a unității de sistem a lumii valorilor”⁴⁴.

Studiul lui C. Radu privind sistematizarea principiilor artei constituie pentru cercetarea noastră. Astfel, în artă posedă principiul:

- *perenității*: arta este perenă;
- *gradualității*: procesul de creație și receptare se produc gradual, de la extraestetic la artistic;
- *utilitarismului*: unele genuri de artă sunt utilizate prin destinație, altele își asumă această capacitate la nivelul dezvoltării mecanismelor de receptare a operelor de artă;
- *autonomiei relative* a artei: arta există în sine și pentru sine; ea nu are o motivație extraestetică definitorie care s-o condiționeze de alte lucruri⁴⁵;
- *validării sociale a valorilor artistice*: deși create și receptate strict individual, valorile artei necesită validare socială în virtutea faptului că omul este ființă socială;
- *considerării artei ca formă de limbaj*: orice operă de artă reprezintă o formă de limbaj, prin care omul comunică artistic și estetic;
- *metodologic*, conform căruia “formele mai complexe din evoluția unui domeniu al existentului dau cheia înțelegerii formelor mai simple, și nu invers...”⁴⁶; or, opera de artă, în special de artă plastică, este receptată ca întreg, apoi este descifrată și aprofundată în elementele sale;
- *iconicității*: opera de artă este totdeauna o imagine figurativă, nu una reflectantă;
- *dublei determinări a actului artistic*: de acțiunea autorului și de cea a receptorului;
- *coerenței inovației și tradiției*: inovația se întemeiază pe tradiție și o valorifică⁴⁷.

Artă modernă și contemporană

- *valorizării textului artistic de către subiectul cititor*: receptorul îi atribuie textului artistic / operei de artă o valoare proprie, numită și *valoarea cititorului/receptorului, valoarea adăugată* (P. Cornea, Vl. Păslaru), reprezentată de experiențele sale de viață și de cele estetice și literare (H. R. Jauss);

- *priorității receptorului*, fundamentat de J. Mukařovský⁴⁸, conform căruia, receptorul este tot atât de important ca și autorul, poate chiar mai important. Acestui principiu îi corespunde un altul;

- *principiul adecvării „creației la gustul, preferințele și așteptările publicului”*⁴⁹ – deosebit de important în educația artistic-estetică, la general, și în formarea profesională în domeniu, în special;

- *echivalenței funcției expresive a limbajului cu gradul de libertate în interpretare*⁵⁰, care stipulează că gradul de libertate al receptorului în interpretarea artei este echivalent valorii funcției expresive a limbajului poetic (artistic) al operei: un limbaj expresiv provoacă o interpretare bogată și invers;

- *libertății*, ca trăsătură indispensabilă a oricărei receptări estetice⁵¹;

- *polifuncționalismului artei*: arta și creativitatea realizează mai multe funcții (vezi mai sus)⁵²;

- *simbolismului total al artei*: nici o operă de artă nu poate fi ca atare, dacă n-ar opera cu simboluri deja cunoscute sau noi, create;

- *accesibilității artei*⁵³: arta este accesibilă, prin definiție, oricărui individ, căci are orientare individuală, la un nivel determinat de formarea artistic-estetică a acestuia.

I. Moraru (1992, 1995) definește filosofic creativitatea drept *însușire a existenței*, subscriind astfel conceptului kantian al artei și al creativității artistice. Ca expresie a noului, creația apare oriunde există acte și procese de naștere și dispariție, zămislindu-se în însăși dinamica lor. Asemenea acte și procese fiind prezente peste tot, la toate nivelurile existenței, se poate acredita punctul de vedere conform căruia *creativitatea este un fenomen universal*⁵⁴. Fiind universal, adăugăm noi, poate deci fi supus influenței educative.

I. Moraru a stabilit diferența dintre creativitate și creație: prima ține de ideile noi și originale, iar *creația* le finalizează acestora, transpunându-le lor în obiecte și opere artistice, și antrenând, astfel, atât acțiunea de a crea, cât și produsul efectiv al acestei acțiuni⁵⁵. Creativitatea, ca și *produsul creator*, depind de *tipologia personalității creatoare*, care, în clasificarea autorului, include următoarele tipuri: *cu indice mic de creativitate, volitiv, cumulativ, combinativ-volitiv, cumulativ-combinativ-volitiv, combinativ-fabulativ, combinativ-*

*critic, cumulativ-hipercritic, ideativ, ideativ-imagistic, imagistic, ideativ-imagistic-obiectual*⁵⁶. Vom observa, însă, că autorul sintetizează o personalitate creatoare practic inexistentă sau care se întâlnește foarte rar: științifică-artistică-tehnologică, cum a fost doar Da Vinci. De aceea acest tip este mai puțin potrivit eșanțonului de studenți-pedagogi la artele plastice.

I. Bontaș (1996) examinează creativitatea din punctul de vedere al *produsului creator* și indică următoarele tipuri/trepte/nivele ale acesteia: *expresivă, productivă, inovativă, inventivă, emergentă*⁵⁷.

G. Nagăț (2001) indică următoarele criterii semnificative de recunoaștere a *personalității creatoare*: trăsăturile de personalitate, dispozițiile atitudinale formate în diferite contexte culturale, formele de manifestare ale creației⁵⁸.

V. Dulgheru, L. Cantemir și M. Carcea (2000) susțin că condiționarea creativității depinde de *factorii mediului instituțional* și de cei *biologici*. *Factorii mediului instituțional* vizează analiza fenomenului creator care cercetează persoanei în interacțiunile sale cu mediul⁵⁹; iar *factorii biologici* sunt determinați de patru tipuri de premise: ereditatea, vârsta, sexul și sănătatea mintală, dar și atitudinile, trăsăturile de personalitate, în primul rând, tipul de temperament.

Atitudinile (conștiința) artistului se produc pe dimensiunile: gândire, percepție, emoții, voință, memorie, atenție, senzații, sentimente, dorință.

În cazul creatorilor-educați, de exemplu, studenților de la arte plastice în factorii biologici, se includ și particularitățile de vârstă. Pentru această vârstă, cu trimitere la teoriile lui P. Newman, autorii indică și valorile dominante urmărite de creatori, deci obiectivele de formare / dezvoltare generală și artistică:

- *la 18-22 de ani*: autonomie față de părinți, identitatea rolului sexual; conștiință morală interiorizată; alegerea profesiei;

- *la 23-30 de ani*: căsătoria, copiii, desăvârșirea profesională, găsirea stilului de viață, care sunt atinse prin activitățile de: pregătire intensă pentru profesie, implicare în viața social-politică⁶⁰.

Factorii sociali (instituționali) sunt: *nivelul de formare* a personalității creatoare (experiența, deprinderile, competențele, cunoștințele) și *orientarea sa artistică* (idealuri, aptitudini, vocație, înclinație, interese, convingeri, concepția despre lume).

Ca și orientare, toți factorii sunt de natură *stimulatorie* (liniștea, trăsăturile caracteriale - puterea de muncă, perseverența; spiritul de concurență, adversitățile, criza de timp) și *frenatorie* (perceptuali, emoționali, asociativi, culturali, profesionali, intelectuali, unele bariere impuse de mediul ambiant). La ultima

Artă modernă și contemporană

categorie se adaugă *blocajele interne* (de natură *cognitiv-perceptuală, informațională, stilistică, reglator-motivațională, temperamental-caracterială, afectivă*)⁶¹.

În Republica Moldova, unele completări ale ideilor și conceptelor estetice clasice, moderne și contemporane se conțin în lucrările lui S. Șaranuța, Vl. Pâslaru, I. Gagim ș.a.

S. Șaranuța (1984) elaborează o definiție estetic-pedagogică a *creativității*: activitatea de transpunere a ideii noi și originale în produsul creator, care implică cunoștințe, capacități, aptitudini, talent, tehnici și procedee specifice fiecărui gen de creație⁶².

I. Gagim (1996) a definit termenul de *cunoaștere de tip muzical*, a re-conceptualizat noțiunea de *gândire muzicală* și categoriile derivate (*conștiință muzicală, inteligență muzicală*); a redefinit termenul de *trăire muzicală*; a conceptualizat noțiunea de *stare de cânt*; a discriminat valorile imaginii muzicale pe linia creație – audiere (receptare) – interpretare (receptare + creație etc.), care trimit la evoluții estetice și în domeniul artelor plastice⁶³.

Vl. Pâslaru (2001) a structurat sistemul de principii constitutive, regulative ale limbajului poetic (artistic) ale artei și literaturii, producerii-receptării; a precizat natura raportului subiect-obiect-subiect în receptarea literară și artistică; a elaborat o structură originală a activității de lectură (receptare)⁶⁴.

Cei mai mari esteticieni ai lumii au demonstrat că arta și creația artistică reprezintă o a doua existență a ființei umane – existența metafizică, cunoașterea căreia este ghidată de suprasensibil, susținând că adevărul în artă nu *există* și nu *este descoperit*, ci este creat deopotrivă de autor și de receptor. Crearea (artistul) sau re-crearea (receptorul) operei de artă se numește *creativitate artistică*.

Creativitatea artistică este o condiție definitorie a existenței umane, o activitate productivă, rezultatele căreia sunt valorile umane. Creativitatea artistică poate fi definită deci ca forma superioară a activității umane.

Toți cercetătorii delimitează noțiunile de *creator*, *proces creator* și *produs al creației* ca dimensiuni principale ale creativității.

Creatorul este o *personalitate creatoare*, dotată cu trăsături caracteriale specifice, creative: cunoștințe, capacități, aptitudini, atitudini și comportamente deosebite, sintetizate de noțiunea de *talent*, predispoziția pentru care este moștenită prin ereditate și dezvoltată prin educație. Trebuința pentru creație îi este înscrisă creatorului.

Procesul creator este o activitate specifică creației și creativității, un proces integru și deplin de realizare a *produsului creației*.

Produsul creației (=opera de artă) reprezintă o bucată de materie spiritualizată, un lucru, o valoare nouă, originală, unică.

- Unitatea formei (*W. von Humboldt*);
- Simbolismul total al artei (*C. Radu*);
- Convenționalitatea artei (*C. Radu*);
- Arta ca formă de limbaj (*C. Radu*);
- Structura specifică a operei de artă (*C. Radu*);
- Statutul de limbaj specific, de mijloc de comunicare interumană (*C. Radu*);
- Armonia (*Platon, Aristotel*);
- Ritmul (*Platon, Aristotel*);
- Trimorfoza formei poetice (ritm, armonie, cânt) (*Aristotel*);
- Caracterul metaforic al limbajului poetic (*Aristotel*);
- Limpezimea și originalitatea limbajului poetic (*Aristotel*);
- Caracterul miraculos al limbajului poetic (*Aristotel*);
- Unicitatea operei de artă și integrarea genurilor la a acesteia (*W. von Humboldt*);
- Specificarea genurilor la a operelor în funcție de dominația obiectului sau subiectului (*W. von Humboldt*);
- Principiul consecutivității continue (*W. von Humboldt*); Principiul unității (*W. von Humboldt*);
- Principiul coerenței (*W. von Humboldt*);
- Principiul iconicității (*Ch. Morris, C. Radu*);
- Principiul echivalenței funcției expresive a limbajului cu gradul de libertate în interpretare (*C. Radu*)⁶⁵.

Concluzii

Creativitatea și personalitatea creatoare sunt examinate, de regulă, împreună, trăsăturile creativității identificându-se cu trăsăturile de personalitate creatoare. Ambele, însă, converg către principiile generale ale artei ca existență umană secundă.

Se stabilește, astfel, că specificul creativității este legat totalmente de specificul limbajului artistic, al receptării și al creației, constând, mai întâi de toate, în faptul că în artă forma este *semnificativă* (încărcată de sens), apoi *figurativă* (constituită din imagini), *comunicativă, universală* (tuturor genurilor de artă), *specifică* (fiecărui gen de artă), *particulară și singulară* (creația unui artist sau o singură operă are elementele unei forme artistice originale). O trăsătură specifică a formei artistice este caracterul său *simbolic și codificat*, fiind alcătuită din simboluri și coduri.

Astfel, deducem că creativitatea nu poate fi formată/dezvoltată altfel, decât valorificând principiile artei, ale limbajului artistic și ale receptării – concluzie confirmată și de cercetările pedagogice speciale de dezvoltare a creativității.

Artă modernă și contemporană

Cercetarea istorică a surselor a demonstrat că creativitatea se produce în sfera metafizicului/suprasensibilului și că studierea/cercetarea și formarea acesteia în domeniul artistic se realizează prin însușirea și aplicarea unui *limbaj artistic* (=plastic), ce denumește, redă și dezvăluie legile și principiile creației artistice.

În particular:

- Arta și creația artistică reprezintă o a doua existență a ființei umane – existența metafizică, cunoașterea căreia este ghidată de suprasensibil.

- Adevărul în artă nu există și nu este descoperit, ci este creat continuu prin receptarea operei, ce se dezvoltă mereu odată cu noile experiențe vitale și artistico-estetice.

- Creativitatea este o condiție definitivă a existenței umane, o activitate productivă, rezultatele căreia sunt valorile umane. Dimensiunile ei principale sunt creatorul și procesul de creație, produsul creației (opera) și receptorul de artă.

- Nivelul și calitatea creativității sunt determinate de calitatea educației generale și de formarea profesională ale artistului.

Bibliografie selectivă

Arbuz-Spatari, O. *Optimizarea atitudinilor creative în procesul dezvoltării creativității artistice la studenții facultăților de artă plastică*. În: *Analele științifice ale doctoranzilor UPSC*, Vol. VIII, P. I, 2009, p. 116-127.

Arheim, R. *Arta și percepția vizuală, o psihologie a văzului creator*. București: Meridiane, 1979, 490 p.

Aristotel. *Poetica*. București: Humanitas, 2000, 287 p.

Bejat, M. *Talent, inteligență, creativitate*. Cluj-Napoca: Editura Științifică, 1971, 179 p.

Bontaș, I. *Pedagogie*. București: All Educational S.A., 1996, 315 p.

Dulgheru, V., Cantemir L., Carcea M. *Manual de creativitate*. Chișinău: Tehnica-Info, 2000, 254 p.

Gagim, I. *Știința și arta educației muzicale*. Chișinău: ARC, 1996, 215 p.

Heidegger, M. *Originea operei de artă*. București: Univers, 1982, 390 p.

Ianoși, I. *Prefață*. În: *I. Kant despre frumos și bine*. Vol. I. București: Minerva, 1981, p. V-LIII.

Kant, I. *Critica facultății de judecare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, 571 p.

Jauss, H. R. *Experiență estetică și hermeneutică literară*. București: Univers, 1983, 500 p.

Kooper, J. *Forme de înțelegere a frumosului la Kant*. În: *I. Kant. Critica facultății de judecare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p.37-52

Mașek, V.E. *Arta - o ipostază a libertății*. București: Univers, 1977, 302 p.

Mihăilescu, D. *Dimensiuni ale creației*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, 181 p.

Moraru, I. *Strategii creative transdisciplinare. Introducere în scientoeuristică*. București: Editura Academiei Române, 1992, 184 p.

Moraru, I. (coord.) *Știința și filosofia creației. Fundamente euristice ale activității de inovare*. București: EDP, R.A., 1995, 343 p.

Mukařovský, J. *Studii de estetică*. București: Univers, 1974, 466+LI p.

Nagăț, G. *Tehnici și metode pentru stimularea creativității*. Chișinău: Tehnica-Info, 2001, 200 p.

Pâslaru, Vl. (coord.), Papuc, L., Negură, I. ș.a. *Construcție și dezvoltare curriculară. Partea II. Cadrul metodologic*. Chișinău: UPS Ion Creangă, 2005, 170 p.

Pâslaru, Vl. *Introducere în teoria educației literar-artistice*. Chișinău: Museum, 2001, 312 p.

Petrovici, I. *Douăsprezece prelegeri universitare despre I. Kant*. Iași: Aurora, 1994, 287 p.

Platon. *Phaidros*. București: Humanitas, 1993, 190 p.

Platon. *Banchetul*. București: Humanitas, 1995, 174 p.

Radu, C. *Artă și convenție*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, 292 p.

Roco, M. *Creativitate și inteligență emoțională*. Iași: Polirom, 2004, 245 p.

Șaranuța, S. *Ornamente populare moldovenești*. Chișinău: Timpul, 1984, 143 p.

Roșca, A. *Creativitatea generală și specifică*. București: Editura Academiei Române, 1981, 246 p.

Note

1. Roco, M. *Creativitate și inteligență emoțională*. Iași: Polirom 2004, p. 12.

2. Moraru, I. *Strategii creative transdisciplinare. Introducere în scientoeuristică*. București: Editura Academiei Române, 1992, p. 86.

3. Platon. *Phaidros*. București: Humanitas, 1993, 190 p.

4. Platon. *Banchetul*. București: Humanitas, 1995, 174 p.

5. Aristotel. *Poetica*. București: Humanitas, 2000, 287 p.

6. Kooper, J. *Forme de înțelegere a frumosului la Kant*. În: *I. Kant. Critica facultății de judecare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 37-52.

7. Petrovici, I. *Douăsprezece prelegeri universitare despre I. Kant*. Iași: Aurora, 1994, 287 p.

8. Platon. *Phaidros*. București: Humanitas, 1993, 190 p.

9. Pâslaru, Vl. *Introducere în teoria educației literar-artistice*. Chișinău: Museum, 2001, 312 p.

10. Heidegger, M. *Originea operei de artă*. București: Univers, 1982, 390 p.

11. Aristotel. *Op.cit.*, 2000, p. 29-41.

12. Ibidem, 2000, p. 41-43.

13. Ibidem, 2000, p. 43-49.

14. Ibidem, 2000, p. 43-89.

15. Arbuz-Spatari, O. *Optimizarea atitudinilor creative în procesul dezvoltării creativității artistice la studenții facultăților de artă plastică*. În: *Analele științifice ale doctoranzilor UPSC*, Vol. VIII, P. I, 2009, p. 116-127.

16. Aristotel. *Op.cit.*, p. 72-73.

17. Kant, I. *Critica facultății de judecare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, 571 p.

18. Kant I. *Op.cit.*, p. 65.

19. Pâslaru, Vl. (coord.), Papuc, L., Negură, I. ș.a. *Construcție și dezvoltare curriculară. Partea II. Cadrul metodologic*. Chișinău: UPS Ion Creangă, 2005, p. 70.

Artă modernă și contemporană

20. Ianoși, I. *Prefață*. În: *I. Kant despre frumos și bine*. Vol. I. București: Minerva, 1981, p. X.
21. Ianoși, I. *Prefață*. În: *I. Kant despre frumos și bine*. Vol. I. București: Minerva, 1981, p. XLI.
22. Kant, I. *Critica facultății de judecare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 85.
23. Kooper, J. *Forme de înțelegere a frumosului la Kant*. În: *I. Kant. Critica facultății de judecare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 40.
24. Kooper, J. *Forme de înțelegere a frumosului la Kant*. În: *I. Kant. Critica facultății de judecare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
25. Ibidem, p. 85-86.
26. Pâslaru, Vl. *Introducere în teoria educației literar-artistice*. Chișinău: Museum, 2001, p. 72.
27. Kant, I. *Critica facultății de judecare*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p.134.
28. Pâslaru, Vl. *Introducere în teoria educației literar-artistice*. Chișinău: Museum, 2001, p. 72.
29. Platon. *Phaidros*. București: Humanitas, 1993, 190 p.
30. Ibidem, p. 256.
31. Pâslaru, Vl. *Introducere în teoria educației literar-artistice*. Chișinău: Museum, 2001, p. 76.
32. Pâslaru, Vl. *Op.cit.*, p. 79.
33. Pâslaru, Vl. *Op.cit.*, p. 81.
34. Pâslaru Vl. *Op.cit.*, p. 83-84.
35. Heidegger, M. *Originea operei de artă*. București: Univers, 1982, p. 76, p. 91.
36. Jaus, H. R. *Experiență estetică și hermeneutică literară*. București: Univers, 1983, 500 p.
37. Șaranuța, S. *Ornamente populare moldovenești*. Chișinău: Timpul, 1984, p.93-94.
38. Ibidem, p. 12.
39. Bejat, M. *Talent, inteligență, creativitate*. Cluj-Napoca: Editura Științifică, 1971. 179 p.
40. Radu, C. *Artă și convenție*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 12.
41. Ibidem, p. 24.
42. Ibidem, p. 24-25.
43. Mašek, V.E. *Arta – o ipostază a libertății*. București: Univers, 1977, 302 p.
44. Radu, C. *Artă și convenție*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p.263-264.
45. Ibidem, p. 97.
46. Ibidem, p. 101.
47. Ibidem, p. 143.
48. Mukařovský, J. *Studii de estetică*. București: Univers, 1974. 466 + LI p.
49. Radu, C. *Artă și convenție*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1989, p. 199.
50. Ibidem, p. 165-166.
51. Ibidem, p. 166.
52. Ibidem, p. 263-264.
53. Ibidem, p. 280.
54. Moraru, I. (coord.) *Știința și filosofia creației. Fundamente euristice ale activității de inovare*. București: EDP, R.A., 1995, p. 24.
55. Ibidem, p. 88.
56. Ibidem, p. 132, 134.
57. Bontaș, I. *Pedagogie*. București: All Educational S.A., 1996, p. 287.
58. Nagăț, G. *Tehnici și metode pentru stimularea creativității*. Chișinău: Tehnica-Info, 2001, p. 80.
59. Dulgheru, V., Cantemir, L., Carcea, M. *Manual de creativitate*. Chișinău: Tehnica-Info, 2000, p. 114.
60. Ibidem, p.106.
61. Ibidem, p. 19.
62. Apud Roșca, A. *Creativitatea generală și specifică*. București: Editura Academiei Române, 1981, p. 90.
63. Gagim, I. *Știința și arta educației muzicale*. Chișinău: ARC, 1996. 215 p.
64. Pâslaru, Vl. *Introducere în teoria educației literar-artistice*. Chișinău: Museum, 2001, 312 p.
65. Ibidem, p. 111-114.

Tipul de biserică din satele Pohoarna și Cobâlnea, Șoldănești

Rezumat

Tipul de biserică din satele Pohoarna și Cobâlnea, Șoldănești

Acest studiu a fost condiționat de congruența mai multor factori, și anume: necesitatea catalogării și a salvării locașelor de cult din spațiul vizat care sunt pe cale de dispariție sau cărora li s-au operat, în diferite perioade de timp, intervenții serioase în arhitectura originală, dar și acoperirea unei anume lacune istoriografice în studiul arhitecturii de cult.

Atenția noastră se focalizează asupra următoarelor compartimente: depistarea și documentarea bisericilor, concretizarea datei exacte a construirii și a sfințirii bisericii; specificarea ctitorilor de bază; descoperirea, transliterarea și traducerea, după caz, a *pisaniei* ce poartă, de cele mai dese ori, informațiile veridice privind ridicarea bisericii; tipologia și stilul arhitectural ale bisericii; modificările (restaurare și reparație) operate asupra arhitecturii pe parcursul anilor de existență; prezența clopotniței; starea de conservare etc.

Pe parcursul ultimilor ani, în spațiul Pruto-nistrean au fost documentate mai multe lăcașuri sfinte din piatră, un loc aparte deținându-l bisericile din satul Pohoarna și Cobâlnea, Șoldănești fiind evidente unele trăsături generale și particulare în arhitectura bisericilor de acest tip.

Cuvinte-cheie: tipologie, arhitectură, biserică, proiect, plan, stil, clopotniță, conservare

Summary

About the type of church and villages Pohoarna and Cobâlnea, Soldanesti

This study was conditioned by the congruence of more factors, such as the necessity of cataloging and safeguarding the churches at the premises space which were endangered or had been operated for different periods of time by serious interventions in the original architecture, but also the cover for particular historiographical gaps in the study of religious architecture.

Author's attention was attracted by following sections, such as: the detection and documentation of some churches, realization of precise date of construction with dedication of the church founders, basic specification, identification, transliteration and translation by occasionally bearing inscriptions, the most frequent, reliable information on raising church; typology and architectural style of the church; changes (restoration and repairs) operated for architecture over the years of existence, the presence of the bell, conservation status, etc.

In recent years, in the Prut-Dniester space many stone churches were documented, including evident two ones as the church in village Pohoarna, and another one that was in Cobâlnea, Soldanesti district having some general and particular features of this church architecture with some aspects that were undertaken by this study.

Keywords: typology, architecture, church, project, plan, style, bell, conservation

Резюме

Тип церквей сел Похоарна и Кобыля, Шолданештского района

Данное сообщение было обусловлено множественными факторами, в том числе необходимостью изучения культовой архитектуры, а также каталогирования и сохранения культовых сооружений, которые находятся на грани исчезновения или были внесены, в различные времена, серьезные изменения в подлинную архитектуру. Наше внимание было сконцентрировано на следующих аспектах: нахождение и документирование церквей, определение точной даты строительства и освящения церкви; обозначение основных ктитором; нахождение и перевод по необходимости *Писания* культовых сооружений; типология и архитектурный стиль данной церкви; возможные изменения в течении времени оригинальной архитектуры (ремонт и реставрация); наличие колокольни/звонницы; сохранность памятника и т.д. По протяжении последних лет, в Днестровско-Прутском между-

рече были зафиксированы несколько каменных церквей, среди которых определенное место занимают церкви села Похоарна и Кобыльня, Шолдэнешть, будучи обозначены общие и особенные свойства архитектурного строительства, о чем и рассказывает автор.

Ключевые слова: типология, архитектура, церковь, проект, план, стил, колокольня, консервация.

Considerații generale

Necesitatea efectuării unei investigații privind evoluția arhitecturii ecleziastice în spațiul Pruto-nistrean, în secolul XVIII – prima jumătate a secolului XIX, devine un deziderat al timpului. Acest studiu a fost condiționat de necesitatea salvagădării lăcașelor de cult din spațiul vizat, care sunt pe cale de dispariție sau cărora li s-au operat, în diferite perioade de timp, intervenții serioase în arhitectura originală, dar și acoperirea unei anume lacune în studiul arhitecturii de cult. Atenția noastră se focalizează asupra următoarelor compartimente: descoperirea și documentarea bisericilor, concretizarea datei exacte a construirii bisericii; menționarea ctitorilor de bază; depistarea, transliterarea și traducerea după caz, a *pisaniei* ce poartă informații veridice privind ridicarea bisericii; tipologia și stilul arhitectural ale bisericii; modificările operate asupra arhitecturii (restaurare și reparație) pe parcursul anilor de existență; prezența clopotniței; starea de conservare etc. Pe lângă documentarea la fața locului, analiza planurilor de construcție și compararea cu alte tipuri de biserici, un suport inestimabil în cercetarea noastră l-au avut dosarele de arhivă. Ele vin să ne confirme unele aserțiuni sau să infirme erorile cu privire la datarea sau la apartenența ctitoriei.

Amintim că, spre deosebire de secolul al XVIII-lea, după 1812, edificarea bisericilor în spațiul Pruto-nistrean era strict subordonată legislației în vigoare din Imperiul Țarist – Codul de Construcție –, transpus și în arhitectură, implicit, în cea de cult¹. Ca atare, o biserică nu putea fi ridicată fără acordul conducerii eparhiale, adică a Dicasteriei Duhovnicești de Chișinău, și fără aprobarea planului arhitectural în conformitate cu un proiect-etalon, de unde și asemănarea evidentă a multor biserici din satele moldovenești, ridicate pe parcursul secolului al XIX-lea. De fapt, se dădea preferință construcțiilor de piatră, și, în situații rezonabile, se permitea construcția bisericilor de lemn. Totodată, erau admise și unele devieri

îndreptățite de la planul proiectat. Astfel, în 1870, la construcția bisericii din piatră Sf. Nicolae din satul Mileștii Mici, Ialoveni, s-a folosit cu succes tipul bisericii Sf. Mihail construită în 1866 în satul vecin, Băcioi, cu unica abatere: lungimea ei a fost redusă cu un stângen².

În acest context, în arealul cercetărilor noastre au fost incluse cimitirele moldovenești cu toate componentele lor: biserica, necropola, pietrele și crucile funerare, ce au fost până nu demult în afara preocupărilor cercetătorilor din domeniul arhitecturii și al studiului artelor. Totuși, unele aspecte privind tradițiile funerare și obiceiurile de înmormântare³, personalități marcante⁴ sau arhitectura ecleziastică în piatră au fost anterior studiate⁵. Pe parcursul ultimilor ani, în spațiul Pruto-nistrean au fost documentate mai multe lăcașuri sfinte din piatră, un loc aparte deținându-l bisericile din satele Pohoarna și Cobâlnea, Șoldănești, fiind evidente unele trăsături generale și particulare în arhitectura bisericilor de acest tip. Asupra acestor aspecte dorim să ne axăm cercetarea, prezentând istoricul și arhitectura acestor biserici.

Biserica cu hramul Adormirea Maicii Domnului din satul Pohoarna

Primele mențiuni privind viața bisericească în perimetrul actualei moșii Pohoarna, Șoldănești, au fost documentate în *Recensămintele populației Moldovei din anii 1772–1773 și 1774*⁶. Astfel, în anul 1772, în actuala moșie Pohoarna, au fost atestate satele Pohoarna, cu o familie de clerici, și Bodești, cu două familii de clerici. Primul sat aparținea sublocotenentului Constantin Vartic, iar al doilea avea mai mulți proprietari⁷. Majoritatea populației din aceste sate a fost înscrisă în calitate de voluntari sub conducerea sublocotenentului Constantin Vartic. Însemnări valoroase privind existența în aceste sate a unor lăcașe sfinte le-am depistat în *Formularele despre starea bisericilor din Basarabia la anul 1812–1813*⁸. Astfel, devine cunoscut atât hramul acestor două biserici, materiile prime utilizate în construcție și starea inventarului bisericesc, cât și primele mențiuni ale lor în formularele date. Constatăm că la Pohoarna funcționa biserica cu hramul Sf. Nicolae, construită din lemn și acoperită cu șindrilă, iar cea mai timpurie datare în formulare se referă la anul 1801. La Bodești era activă biserica cu hramul Nașterea Maicii Domnului, construită din lemn (impletită din nuiele), lipită cu lut și acoperită cu stuf, care, de asemenea, era dotată cu veșminte, inventar și cărți, iar datarea ține de anul 1800.

În 1817, în perimetrul actual al moșii Pohoarna, pe lângă satele deja atestate, Bodești și Pohoarna,

Artă modernă și contemporană

a mai fost fondată o localitate cu numele de Harbușcani. Satele menționate mai sus erau amplasate pe moșia proprietarului Constandache Stărbu. Din descrierea acestor localități, concluzionăm că activitatea bisericească se efectua doar în satele unde funcționau biserici, adică Pohoarna și Bodești. Totodată, constatăm că în aceste două sate era același număr de clerici, adică câte doi preoți, un dascăl și un ponomar⁹.

În așa mod, reieșind din documentele anterior publicate, evenimentele ce au avut loc până la această dată ne sunt clare. Odată cu primele comentarii referitoare la aceste biserici se încep, însă, unele inexactități. Cercetătorul Vasile Curdinovschi, într-o publicație din anul 1908 privind cele mai vechi biserici din Basarabia, a menționat că biserica Adormirea Maicii Domnului din satul Bodești „nu se știe când este construită, a fost reparată în 1818, a fost ridicată din piatră, ctitor fiind moșierul Emanuil Kalmuțki”¹⁰. Anume aceste date eronate și neverificate au fost preluate, în continuare, de alte publicații, ca repere pentru descrierea bisericii din satul Bodești¹¹. Faptul că informațiile adunate și publicate de Vasile Curdinovschi sunt arbitrare și fără vreo justificare documentară este confirmat de dosarul construcției bisericii Adormirii Maicii Domnului din satul Bodești, păstrat în Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM)¹², dar și de textul *Pisaniei* bisericii.

Astfel, am stabilit că, în 1823, atât din cauza vechimii bisericii, cât și a permutării locuitorilor la altă vatră, biserica rămânând la o depărtare considerabilă, proprietara satului Bodești, Elena Serghie, hotărăște să zidească o biserică de piatră mai aproape de vatra nouă a satului. La 7 martie 1823, protopopul de Rașcov, protoiereul Calinic Sericov, îi raportează despre această inițiativă Înalț Preasfințitului Dimitrie, Arhiepiscopului de Chișinău și Hotin. La doar o săptămână, pe 15 martie 1823, Arhipăstorului emite următoarea rezoluție „Se binecuvântează, ca în locul celei vechi de nuiele să se construiască o biserică de piatră, după Planul anexat. Protopopul locului să sfințească piatra de temelie ...”. Ca urmare a acestei binecuvântări, Dumitru Frunză semnează primirea Planului de construcție, eliberat de Dicasteria Duhovnicească, dar și a Decretului privind începerea construcției bisericii¹³.

La 10 aprilie 1823, protoiereul Calinic Sericov îi raportează, din reședința sa de la Rașcov, Înalț Preasfințitului Dimitrie că s-a săpat temelia noii biserici cu hramul Adormirea Maicii Domnului din satul Bodești, după Planul eliberat de Dicasterie, pe care a și sfințit-o cu o zi înainte. La 10 octombrie 1828, același protoiereu anunță că biserica este construită și asigurată cu toate podoabele și inventarul necesar, cerând

binecuvântarea de a se elibera *Sfântul Antimis* pentru a fi sfințită. Prin rezoluția emisă la 20 octombrie 1828, se poruncește ca rânduiala sfințirii bisericii să fie oficiată de arhimandritul Sinesie de la Mănăstirea Dobrușa și de protoiereul Sericov. Se știe că *Sf. Antimis* a fost primit de preotul Ilie Baranovici.

La 8 noiembrie 1828, arhimandritul Sinesie, protoiosul Mănăstirii Dobrușa, raportează despre sfințirea după bisericescul tipic, împreună cu protoiereul Calinic Sericov, a unei noi biserici de piatră, zidite cu hramul Adormirii Preasfintei Stăpânei Noastre de Dumnezeu Născătoarei și pururea Fecioarei Maria în satul Bodești, ținutul Iași, în ziua de duminică, 4 noiembrie 1828¹⁴.

Aceste date documentare sunt confirmate de textul *Pisaniei*, păstrat până în prezent în biserică și plasat pe o placă de metal, posedând următorul conținut în limba română, grafie chirilică (transliterarea ne aparține – M.B.):

Pisania bisericii din Bodești

„Acest sfânt locaș în care se prăznuiește hramul Adormirea Preasfintei Născătoarei de Dumnezeu s-au făcut din nou cu toată cheltuiala și osteneala robilor lui Dumnezeu, Balașa Serghiev și fiica sa Elena soție pomeșicului și dvoreanin Manolachi Calmuțchi și s-au sfințit în zilele împrăteștii sale măriri Nicolai Pavlovici Domn și împărat a toată Rosie și a înaltpreosfinției sale arhiepiscopul Chișinăului și Hotinului Dimitrie în satul Bodești: anul: 1828, luna noiembrie”.

Din cele relatate anterior, concluzionăm că, pe lângă Elena Serghie, menționată în documente ca inițiatoare a construcției bisericii din Bodești, în raportul protoiereului Sericov apare în calitate de ctitor și mama ei, Balașa Serghie¹⁵. Iar Manolachi Kalmuțki, numit ctitor în publicațiile din secolul XX, în cazul dat este amintit doar ca soț al Elenei Serghie. Putem admite că Manolachi Kalmuțchi și-ar fi adus ulterior aportul la înfrumusețarea locașului sfânt din Bodești, deoarece a fost înmormântat la loc de cinste, lângă altar.

Arhitectura bisericii de la Pohoarna. Dacă în secolele XVIII–XIX biserica se afla la o margine de sat, astăzi, din cauza extinderii așezării, ea este amplasată în partea de sud-est a localității, pe un promontoriu. Planul bisericii și documentarea pe teren ne permit să facem o descriere a arhitecturii bisericii. Astfel, ansamblul include, pe lângă edificiul central,

Artă modernă și contemporană

și o clopotniță plasată separat. Ambele edificii sunt construite din piatra, tencuite, inițial fiind acoperite cu șindrilă, ulterior înlocuită cu tablă de metal (tablă zincată).

Biserica are forma de navă alungită, cu naos supralărgit și altar dreptunghiular. Toate cele trei componente ale incintei au forma dreptunghiulară, aflate sub un acoperiș unic. Pereții exteriori sunt practic lipsiți de decor, doar cornișa, unicul element decorativ, unește armonios pereții cu streșina acoperișului. În biserică se intră printr-un mic pridvor, acoperit cu un acoperiș în două ape, alipit de partea sudică a pronaosului. Toate compartimentele interioare ale bisericii sunt acoperite cu un tavan plat unic. Două coloane de lemn separă vizual naosul de pronaos. Capetele crestei acoperișului sunt încoronate de două bulburi (forme sferice), în care sunt fixate crucile.

Turnul clopotniței, situat la o distanță de 10 m la sud de biserică, este în două nivele cu acoperișul în formă de clopot, finalizat cu un mic turnuleț cu bulb, în care este fixată crucea. Nivelul inferior al clopotniței servește și ca poartă de intrare în incin-

ta curții bisericii. Trecerea este posibilă prin două arcuri în plin centru, pe axa sud-nord. Scara pentru ridicarea la nivelul al doilea al clopotniței este amenajată în grosimea peretelui nordic. Nivelul doi servește drept încăpere pentru clopote. Prin cele patru ferestre semicirculare în partea de sus, pătrunde lumina și se răspândește sunetul clopotelor.

Ctitorii bisericii Pohoarna. Următorul aspect de o importanță deosebită în tratarea subiectului ce ne interesează îl prezintă ctitorii bisericii. Astfel, în lista ctitorilor sunt incluși Manolache Nicolae, fiul lui Kalmuțki¹⁶. Totodată, datele de arhivă și inscripțiile de pe pietrele funerare le includ în lista ctitorilor bisericii de la Pohoarna pe Elena Serghie și pe mama sa, Bălașa Serghie.

Necropola bisericii Pohoarna. Cercetările de teren și literatura de specialitate ne-au permis identificarea a câtorva monumente funerare cu respectivele inscripții descifrate, după cum urmează (traducerea și transliterarea ne aparține – M.B.):

Monumentul funerar (obelisc) al schimonahiei Venedicta, cu inscripții pe toate cele patru laturi:

<p>АИУЕ ѠДИХНЕЩИ РОБА \ \ ЛУИ ДУМНЕЗЪВ СХИМОНА \ \ ХИ ВИННАДИКТЯ СОЦИА СЯВ МУТАТЬ ЛЯ 1838 \ \ ШИ</p>	<p>Aice odihnești roba lui Dumnezău shimonahi Vinidicta soția ... sau mutat la 1838 și ...</p>
<p>АИУЕ ѠДИХНЕЩИ \ \ Р. Л. Д. СХИМОНАХИ \ \ ВИННАДИКТЯ СЯВ МУ - \ \ ТАТЬ ЛЯ 1838 \ \ ШИ ДВОРИАН МАНОЛА - \ \ КИ КАЛМУЦКИ СЯВ \ \ МУТАТЬ ЛЯ 1839 \ \</p>	<p>Aice odihnește r[oaba] l[ui] D[umnezeu] shimonahi[a] Vinidicta sau mutat la 1838 și dvorean Manolachi Kalmuțki sau mutat la 1839.</p>
<p>ЦЪРЪНЯ МЪРЦИИ МЕЛИ \ \ ТЕ РОГ КА СЪ ТЕ ѠПРЕЩИ \ \ ШИ СЪ ПЛЪИНЖЪ КУ МЯРЕ ЖАЛЕ \ \ РЪГЪНД ДАР ПЕ ДУМНЕЗЕВ \ \ КА СЪ ФЯКЪ МАРИ МИЛЪ \ \ Я БРТА СУФЛЕТУА МЕУ \ \</p>	<p>Țărăna morții meli te rog ca să te oprești și să plângi cu mare jale rugând dar pe Dumnezeu ca să faci mari milă a erta sufletul meu</p>
<p>АИУИ КУ АШАЗЪМУНТ \ \ ТРУПЦА МЕУ СЯВ АСКУНС \ \ КА СЪ СЪ ФЯКЪ ИРЪ ПЪМЪНТ \ \ ПРЕКУМ СКРИПТУРИЛИ АУ ЗИС \ \ ДЕУИ ТУ КАРИЛЕ ПРИВЕЩИ \ \</p>	<p>Aici cu așezământ trupul meu sau ascuns ca să faci iar pământ precum scripturile au zis deci tu carile privești</p>
<p>ТРЕКЪТОРИОЛЕ ПЕ КАЛЕ \ \ КАРИ ЕЩИ ДЕ УН КИП КУ МИНЕ \ \ ПРИВЕЩИ Я МЕ ЪНТИМПЛАРИ \ \ ШИ ТЕ УМИЛЕЩИ Л СЪНИ \ \ КЪУ ШИ ТУ ДЕ Ѡ ПОТРИВЪ \ \ ЩИ СТЪРЪНЕПОТ ЛУИ ЯДАМ \ \ УЕЛ УЕ КУ Я СЯ ПИЛДЪ \ \ НИАУ СУПУС ЛЯ АУЕСТ ХЯЛ \ \</p>	<p>Trecătorule pe cale cari ești de un chip cu mine privești a me întâmplari și te umilești în săni căci și tu de o potrivă ești strănepot lui Adam cel ce cu a sa pildă niau supus la acest hal</p>

Artă modernă și contemporană

Piatra funerară a lui Manuil Kalmuțki¹⁷

АНУЄ ЄДИХНЄШИ \\ РОБУА ЛУИ
ДУМНЄЗЪУ \\ ДВОРАНИНЪ ШИ ПОМЕШУИК \\
МАНОЛЯКИ КАЛМУЦКИ \\ СЯУ МУТАТЬ П
ВЕУНИКЯ \\ ОДИХНЪ П АНУА \\ 1839 ФИВ
\\ ЗДЕСЬ ПОУИВАЕТЪ РАБЪ \\ БОЖИИ
ПОМЕШУИКЪ И \\ ДВОРАНИНЪ МАНОЛЯКИ
КАЛМУЦКИ СКОУАВШАГОСА ВЪ 1839 \\
ГОДА ФЕВРАЛА

Aice odihnești robul lui Dumnezeu
dvorean și pomeșic Manolachi
Kalmuțki sau mutat în vecinica
odihnă în anul 1839 fiv // Здесь
почивает раб Божии помещик
и дворянин Манолаки Калмуцки
скончавшегося в 1839 года
февраля.

Piatra funerară a lui Marcelin Martânovici
Maleșevschi

Марцелинъ Мартыновичъ // Малешевский // родился
11-го апреля 1834 г. // скончался 27-го // апреля
1906 г.

Marcelin Martânovici Maleșevschi
s-a născut la 11 aprilie 1834 // a
decedat la 27 // aprilie 1906

Un loc aparte în descrierea necropolei bisericii îl dețin monumentele comemorative, cu următoarele inscripții pe fațetele lor: „Acest monument // sa ridicat // în // cinstea eroilor // căzuți pentru // întregirea neamului în războiul // mondial 1914–1918”; „Acest monument s-au inaugurat la 14 iulie 1835 din inițiativa următorului comitet // Pr. C. Colacicovschi Preș. // C. Bertov, prim. vice pre. // C. Nistoreanu // Vd. ... secretar // C. ...hovschi // P. Țurcanu // Ioan Ciuchi // V. Levițchi, inval” și „Pentru // credință // și // neam”.

Inventarul liturgic de la biserica din Pohoarna

Documentele depistate ne permit să facem o descriere, cât mai amplă posibil, a inventarului liturgic, a cărților păstrate și a altor detalii importante în procesul restabilirii istoriei edificării bisericii. Astfel, conform *Izvodului* pentru lucrurile bisericii noi construite în 1823, cu hramul Adormirea Maicii Domnului, din satul Bodești, avem următorul tablou privind inventarul liturgic al lăcașului de cult menționat (adaptarea terminologiei la ziua de azi ne aparține – M.B.): „Biserica de piatră făcută după plan; înoltariu [altar] îmbrăcămintea pre[i]stolului este gata; cruci de pristol de argint; grobnița de madem, poleită cu argint; la prestol potirul di argint poleit cu aur; discos de argint poleit cu aur; lingurița de argint poleită cu aur și o copie a pieselor; vozduhurile [aer] di acoperit Sfântu Potir și discos di taftă; o teplotă []; veșminte, 3 perechi di nf... cu toate cele trebuincioasă; două cădelnițe de argint; iconile [icoane]... zgrăvite frumos; lampada înaintea iconilor [icoanelor] di argint; și toată podoaba bisericii fiind gata”.

În lista cărților sfinte aflate la biserica din Bodești se pot include, conform aceluiași formular cu referință la anul 1823, următoarele titluri: o *Evanghe-*

lie moldovenească; un Slujebnic; Miniul de obște; un Octoih; un Triod; un Penticostar; o Cazanie; Mineiul pi 12 luni; Catavasier; Ciaslov [Ceaslov]; Psaltiri; Apostol; 2 cărțulii molebnici; 2 cărțulii panhide; Molebnic la Nașterea lui Hristos, pentru izbăvirea galilor; Molebnic la 30 av[u]gust; 2 panahide la 29 av[u]gust; Molebnic pentru zurbală [revoltă] ci au fost în Rosăia [Rusia]; o cărțulie cu rugăciune pentru lăcuste; altă cărțulie cu rugăciune pentru agiutoriu asupra vrăjmașilor.

Biserica cu hramul Schimbarea la Față din satul Cobâlnea

Grație documentelor depistate, am stabilit timpul edificării bisericii de la Pohoarna și specificul său arhitectural. Astfel, în satul Cobâlnea a fost atestată o biserică practic identică cu cea din satul Pohoarna, având același plan, cu unele mici devieri ornamentale, fapt care o și face deosebită și originală. Construcția acestor două biserici din piatră vine să confirme aplicarea în spațiul Pruto-nistean, anexat în 1812, a legislației privind edificarea lăcașelor de cult conform unor proiecte-model¹⁸. În ambele cazuri, construcția bisericii a început numai după eliberarea acestor planuri tipologice, semnate de Dicasterie și de arhitectul principal, după punerea și sfințirea temeliei conform rânduielii bisericesti.

Biserica Schimbarea la Față a fost construită din piatră în anii 1820–1822, în perimetrul cimitirului, alături de biserica de lemn Sf. Nicolae, demontată ulterior în 1835¹⁹. În dosarul privind construirea bisericii este scrisoarea semnată de Petrachi Catargi, în care se stipulează că în satele Cobâlnea Nouă și Cobâlnea Veche sunt două biserici de lemn, vechi, solicitându-se ridicarea bisericilor noi, din piatră, cu hramul Sf. Nicolae și respectiv, Marii Voievozi Mihail și Gavriil²⁰.

Artă modernă și contemporană

Arhitectura bisericii din Cobâlnea. Biserica cu hramul Schimbarea la Față se înscrie perfect în arealul nostru de cercetare fiind o biserică cu toate componentele necesare: necropolă și monumente funerare. Biserica a fost construită la o margine de sat, însă astăzi, din cauza extinderii așezării, se află în partea centrală a satului. Ctitorul acestui sfânt lăcaș este asesorul colegial Nicolae Catargi²¹. Ansamblul mai include, ca și în cazul bisericii de la Pohoarna, turnul clopotniței, situat la o distanță de 26 m la sud de biserică. Edificiul face parte din tipul de biserică fără de cupole, compartimentate tradițional în altar, naos și pronaos. Toate cele trei componente ale incintei au forma dreptunghiulară, plasate sub un singur acoperiș, care, în partea estică, repetă conturul semicircular al absidei altarului. În exterior, pe perimetrul pereților, sunt realizate elemente decorative: două rânduri de nișe de formă dreptunghiulară, iar sub streșina acoperișului – un brâu, format din discuri ceramice policrome smălțuite. De altar, din partea sudică, este alipit un pridvor mic, acoperit cu un acoperiș în două ape, ce formează un fronton. Toate compartimentele interiorului bisericii sunt unite sub un tavan plat unic. *Pastoforiile*, dispuse la nord și la sud de altar, sunt legate cu ele prin nișe fride (nișe deschise). Două coloane de piatră separă vizual naosul de pronaos.

Asemănător celui din biserică satului Pohoarna, turnul clopotniței din piatră servește drept poartă de intrare în curtea bisericii. Poarta-turn reprezintă o construcție în două nivele, pătrată în secțiune, cu un acoperiș piramidal jos. Acoperișul inițial, de șindrilă, a fost înlocuit ulterior prin tablă zincată. Colțurile/muchiile pereților sunt amplificate prin contraforturi/lame. Pereții sunt separați printr-o centură îngustă, ce trece la înălțimea celui de-al doilea nivel a cinci fride arcuite. Nivelul întâi este împărțit în trei compartimente: în mijloc, se află intrarea de bază cea mai largă; în părțile laterale sunt dispuse camera și scările ce duc spre al doilea nivel. În 1903–1904, biserică Schimbarea la Față a fost reparată fără a i se schimba aspectul original. În așa mod, sunt evidente atât asemănările arhitecturale ale acestor două biserici din Pohoarna și Cobâlnea, cât și unele deosebiri, pe care le vom evidenția într-un tabel comparativ elaborat.

Un loc special în cercetare îl ocupă analiza și descrierea necropolei. În biserică din satul Cobâlnea, în timpul deplasării pe teren, a fost documentat un monument datat cronologic din 16 august 1801. E vorba de piatră funerară a Ecaterinei (Elizaveta) Catargi, ctitor al bisericii de lemn Sf. Nicolae,

construită în anul 1782, și demolată, în anul 1835, după amenajarea actualei biserici de piatră, pristolul căreia se păstrează și astăzi. Alături de pristolul vechii biserici a și fost descoperită piatră funerară a ctitoriței. În opinia noastră, ctitorița bisericii a fost înmormântată conform tradiției funerare a timpului în biserică construită de ea. Un prim argument este plasarea pietrei funerare în imediată apropiere de pristolul bisericii de lemn, în partea sa de asfințit. Or, cunoaștem bine faptul că de marea cinste de a fi înmormântați în altar, lângă pristol, se bucurau numai cei mai importanți ctitori ai bisericilor și mănăstirilor.

Totodată, dorim să atenționăm asupra faptului că avem documentat deja al doilea caz de ctitorie a unui edificiu de cult din partea doamnelor. Acest subiect – ctitoria feminină –, practic nu a fost elucidat în istoriografie, de obicei, în prim plan plasându-se marii demnitari, fețele bisericesti, negustorii și meseriașii²². Istoria ne demonstrează, însă, că doamnele au avut un rol deosebit în procesul de edificare a bisericilor. În primul rând, se evidențiază doamnele-ctitori care, înainte de a primi taina călugăriei au donat case, pământ, alte averi. În acest context, vorbim de mănăstirile *idioritmice* (cu trai de sine), precum Răciula, Hirova, Tabăra, unde monahiile locuiau în propriile case-chilii, donate mănăstirii tot de ele, devenind, în așa mod, ctitori. Aducem doar câteva exemple, fiindcă acest subiect va fi tratat mai amplu în alte publicații. Astfel, în 1822, soția căpitanului din satul Călărași, Maria Jambea, a dăruit mănăstirii de monahii, Răciula, o bună parte din pământurile deținute de ea²³. Prin 1850, boieroaica Anastasia Pulbere a dăruit mănăstirii Hirova un lot de pământ, fiind trecută și ea în lista ctitorilor²⁴. Și în ziua de azi, tradiția ctitoriei este frecvent întâlnită printre doamne. Lista femeilor-ctitori este completată, spre exemplu, de familia omului de afaceri Dimitrios Zissis, fiica căruia, Valentini-Lambrini Zissis, a devenit patronul mănăstirii Răciula. Anume ctitorii bisericilor și persoanele de referință, inclusiv doamnele, erau înmormântați la locurile de cinste, în necropola bisericii sau a mănăstirii. Este și cazul monahiei Pelagheia (Bălașa), sora mitropolitului Gavriil Callimachi și soția domnului Callimachi Vodă, care și-a găsit somnul veșnic în pridvorul mănăstirii Hirova, lângă prima biserică de lemn²⁵.

După această mică abateră tematică, revenim la descrierea unor pietre funerare pe care le-am descoperit în cimitirul bisericii din satul Cobâlnea. Pe piatră funerară a ctitoriței bisericii, Ecaterina Catargi, putem descifra inscripția încă lizibilă, tăiată în piatră, cu următorul conținut²⁶:

**АНУЕ ОДИХНЕЩИ РО \ АБА ЛУИ
ДУМНЕЗЪВЪ Е \ КАТЕРИНА КАТАР \ ШИГОАЕ ІАР
ДИН КЪ \ ЛУГЪРНЕ ЕЛЕСАВЕТА \ МОНАХИЯ
ШИ АУ \ РЪПОСАТ ЪИН АНУА \ 1801 АПР 16**

*Aice odihnește roaba lui Dumnezeu
Ecaterina Catargioae iar din
călugărie Elesaveta monahia și au
răposat în anul 1801 apr. 18.*

Prezentând succint istoric al apariției bisericilor din satele Pohoarna și Cobâlnea, putem face următoarele concluzii:

Bisericile de la Pohoarna și Cobâlnea au fost ridicate în același interval de timp, conform aceluiași proiect-tip, aprobat de administrația bisericească;

La edificarea bisericilor, afară de ctitori, au participat aceleași persoane responsabile, cum ar fi: protostosul mănăstirii Dobrușa, arhimandritul Sinesie, și protopopul Calinic Sericov;

Compartimentarea tradițională în altar, naos și pronaos; absența absidelor laterale; existența unui singur acoperiș și a unui tavan plat; prezența unui pridvor mic în partea stângă a altarului; utilizarea acelorași

materii prime de lucru; descoperirea altor detalii, vin să confirme că ambele lăcașuri sfinte se încadrează în tipul de biserică fără cupole, în formă de nava alungită, cu naos supralărgit și altar dreptunghiular;

În ambele cazuri, clopotnița în două nivele, care servește drept poartă de intrare în curtea bisericii, este construită separat, fapt care ne vorbește despre apartenența lor la un tip de biserică de piatră de la începutul secolului al XIX-lea, dovadă servind și perioada lor de construcție, anii 1820.

Pentru facilitarea analizei deosebirilor și asemănarilor dintre două biserici de același tip, am creat un tabel conținând o fișă comparativă a lăcașurilor sfinte din localitățile Pohoarna și Cobâlnea.

Fișa comparativă a bisericilor din satele Pohoarna și Cobâlnea

Generalități	Note și comentarii	
	Pohoarna	Cobâlnea
Biserica cu hramul	Adormirea Maicii Domniului	Schimbarea la Față
Localizare	Pohoarna, Șoldănești	Cobâlnea, Șoldănești
Anul construcției	1823–1828	1820–1822
Ctitori	Manolache Nicolae, Elena Serghie și mama ei, Bălașa Serghie	Nicolae Catargi
Pisania	prezentă	lipsă
Compartimentare	altar, naos și pronaos	altar, naos și pronaos
Tipul și stilul arhitectural	Biserică de piatră, construită conform planului-tip, aprobat de Dicasteria Duhovnicească din Chișinău; tipul de biserică fără cupole; sub un singur acoperiș; cu clopotnița separată; tavanul plat unic;	Biserică de piatră construită conform planului-tip, aprobat de Dicasteria Duhovnicească din Chișinău; tipul de biserică fără cupole; sub un singur acoperiș; cu clopotnița separată; tavanul plat unic;
Forma bisericii	Formă de nava alungită, cu naos supralărgit și altar dreptunghiular; în partea estică, acoperișul repetă conturul drept al absidei altarului; naosul este separat de pronaos prin două coloane de lemn; ferestre dreptunghiulare, cu terminații semicirculare în partea de sus;	Formă dreptunghiulară; acoperișul unic, în partea estică repetă conturul semicircular al absidei altarului; naosul este separat de pronaos prin două coloane de piatră. Pastoforiile, dispuse la nord și la sud de altar, sunt unite prin niște firide; ferestre arcuite în partea de sus;
Altar	Absida pătrată a altarului; podul altarului plat. De altar, din partea sudică, este alipit un pridvor mic, acoperit cu un acoperiș în două ape, formând un fronton;	Absida semicirculară a altarului; podul altarului plat. De altar, din partea sudică, este alipit un pridvor mic, acoperit cu un acoperiș în două ape, formând un fronton;

Artă modernă și contemporană

Clopotnița	În două nivele, pătrată în secțiune, construită separat, servește drept intrare în curtea bisericii, prin două arcuri în plin cintru, pe axa sud-nord; acoperiș în formă de clopot, finalizat cu un mic turnuleț cu bulb, în care este fixată crucea. La nivelul doi – patru ferestre arcuite în partea de sus;	În două nivele, pătrată în secțiune, cu un acoperiș piramidal jos, încoronat cu două cruci de metal; turnul construit separat; servește drept intrare în curtea bisericii; la nivelul doi – camera clopotelor;
Acoperiș biserică/clopotniță	Acoperișul bisericii are două bulburi (forme sferice), în care sunt fixate crucile. Inițial era acoperit cu șindrilă, ulterior s-a trecut la tablă zincată;	Acoperișul de șindrilă a fost înlocuit prin tabla de metal zincat;
Materii prime de lucru; tehnici de lucru	Piatră, tablă zincată; tencuială;	Piatră, tablă zincată;
Elemente decorative	Pereții exteriori sunt lipsiți de decor; cornișa unește plastic pereții cu streășina acoperișului;	două rânduri de nișe de formă dreptunghiulară, iar sub streășina acoperișului – un brâu, format din discuri ceramice policrome smălțuite;
Stare de conservare	Satisfăcătoare, necesită reparație/restaurare;	Satisfăcătoare, necesită reparație/restaurare;
Necropola, pietre și cruci funerare	pietre funerare cu inscripții, sec. XIX; monument funerar de la înc. sec. XX	Piatra funerară a Ecaterinei (Elizaveta) Catargi
Motive ornamentale	Geometrice, antropomorfe, cruciforme;	Geometrice, antropomorfe, cruciforme;

Referințe bibliografice și note:

1. Ceastina, A. *Legislația imperiului Rus în domeniul arhitecturii și impactul ei asupra dezvoltării Basarabiei în prima jumătate a secolului XIX*. Arta, Chișinău: Notograf, 2010.

2. Brihuneț, M. *Biserica Sfântul Nicolae din Mileștii Mici. Aspecte arhitecturale și artă ecleziastică*. Arta, Arte Vizuale, Chișinău: Ed. Princeps, 2011, p. 60.

3. Florea, M.S., *Înmormântarea la români: Studiu etnografic*, București, 1892; Bușilă, A. *Considerații istoriografice despre obiceiul înmormântării din Basarabia (mijlocul sec. al XIX-lea – prima jumătate a sec. al XX-lea)*. În: *Tyragetia*, Chișinău, 2001

4. Demcenco, N. *Identificarea mormintelor unor personalități din domeniul artei și științei de la Cimitirul Central al municipiului Chișinău*. Chișinău, 2003.

5. Ciobanu, Șt. *Biserici vechi din Basarabia*. În: *Comisiunea monumentelor istorice*, Chișinău, 1924; Inculeț, Th. *Pietrele moldovenești ale cimitirului ortodox din Chișinău*. În: *Revista Societății Istorico-Arheologice Bisericești din Chișinău*, vol. XVII, Chișinău, 1927; Логвин, Г. *Памятники искусства Советского Союза, Украина и Молдавия*, Москва 1982; Тарас, Я. *Памятники архитектуры Молдавии (XIV-начало XX века)*. Chișinău: Timpul, 1986; Ghimpu, V. *Biserici din târgul Orheiului*. În: *Tyragetia*, Chișinău, 1999; Ciocanu, S. *Arhitectura și inscripțiile bisericii Adormirea Ma-*

cii Domnului din Căușeni. În: *Patrimoniul cultural al județului Țighina*, Chișinău, 2003; Brihuneț, M. *Biserica „Adormirea Maicii Domnului”, din com. Rădeni, jud. Chișinău*. În: *Tyragetia*, Chișinău, 2003;

6. *Moldova în Epoca Feudalismului*, volumul VII, partea I, recensămintele populației Moldovei din anii 1772–1773 și 1774, Chișinău, 1975, p. 167.

7. Bezviconi, Gh. G. *Boierimea Moldovei dintre Prut și Nistru*. București, 1940, p. 149.

8. Халиппа, И. Н. *Сведения о состоянии церквей Бессарабии в 1812-13 г.г.* În: *Труды Бессарабской Губернской Ученой Архивной Комиссии*, том третий, Кишинев 1907, стр. 285.

9. *Catagrafia Basarabiei din 1817, ținutul Sorocăi*. În: *Revista Societății Istorico-Arheologice bisericești din Chisinau*, Chisinau, 1928, Vol. 18. p. 70-71.

10. Курдиновский, В. *Список древнейших церквей Бессарабской губернии*. În: *КЕВ*, 1908, №. 22 и 23, стр. 865.

11. АЕН, 1925, p. 157. Bodești, cu biserica *Adormirea Maicii Domnului*, reparată la 1818 din piatră, nu se știe de când e zidită, sate alăturate: Harbușcani, Pohoarna-Răzeși și Pohoarna-Serghei. A se vedea: Bezviconi, Gh., op. cit., p. 75.

12. ANRM, fond 205, inv. 1, dosar 4208.

13. Ibidem.

14. Ibidem:

Artă modernă și contemporană

„Marelui Domn, Înalt Preosfinției Sale Dimitrie Arhiepiscop Chișinăului și Hotinului și Cavaler

De la proistosul monastirii Dobrușa Arhimandrit Sinesie, Report

A Împărăteștii Sale Măririi ucuz din Duhovniceasca dicerie Chișinăului de la 23 zile lui octomvrie cu nr. 5540 – urmat, pentru aceia, că împreună cu protoierei de Rașcov Calinic Sericov să sfințim din nou zidita de piatră biserica întru cinstea și pomenirea Adormirii Preasfintei Stăpânei Noastre de Dumnezeu Născătoarei și pururea Fecioarei Maria din satul Bodești, ținut Eșii, și după sfințire să răportuesc în ce lună și zi sau sfințit acea biserică. Am primit la 28 zile trecutului octombrie, spre împlinirea căruia a Împărăteștii Sale Măririi ucuz, însemnând a 4-lea zi, curgătorului noiembrie, prin cea mai de nainte snoșenie, neam adunat // la o zi de duminică, și cu agiutoriu lui Dumnezeu mai sus însemnata biserică sau sfințit întocmai după bisericescul tipic, de împlinirea căruia cu adâncă smerenie reportuesc Înalt Preosfințiilor Voastre.

A Înalt Preosfințiilor Voastre, deapurarea supus poslușnic, Arhimandrit Sinesie, nr. 176, anul 1828, noiembrie în 8 zile”.

15. ANRM, fond 37, inv. 2, dosar 79, f. 89. Anul 1804, decembrie 12, registru iscălit de căpitanul Toader Sârghi, prin care dă ca zestre fiicei sale Balașa și părți care-i aparțin lui, parte moștenite, parte cumpărate în moșia Cobâlnea, Teleșău, Samananca, Pârlița Românești, Inești, Horodiște, Hârtop-Cotelnici, Pașcani, cu scopul ca toate aceste bunuri după moartea lor să fie împărțite între cei patru fiii ai săi: Ioan, Ihnat, Maria și Balașa.

16. Manolache Kalmuțki – în vârstă de 36 de ani, fără rang, nu ocupa nici o slujbă, locuia în ținutul Orhei, fiind înmormântat în ctitoria sa (1839). Văduv, avea o fată, Profira, de 12 ani. Stăpâna prin moștenire în ținutul Orhei, jumătate din satul Milești cu loturi din moșia Blănești, pe care erau 60 de curți de săteni, și în ținutul Iași a patra parte din moșia Glodeni, pe care sunt 50 de curți, oșebit de aceasta are 20 de suflete de țigani șerbi de ambele sexe. Spița neamului: Gheorghe Kalmuțki, vel comis. Fiul său Nicolae Kalmuțki, pitar, fiii săi: Manolache și Iordache, doveditorii de acum de noblețe. Ruteni din nordul Moldovei, românițați în sec. XVII. A se vedea: Bezviconi, Gheorghe G., op. cit., p. 75; Boierii Kalmuțki, Tipografia Uniunii Clericilor Ortodocși din Basarabia, 1935.- An. 3, Nr. 17-20.- Febr. - Mai.- 147 p., pp. 50-59.

17. Российский Государственный Исторический Архив, Fondul 549, inventarul 2, dosarul 17, c. 39 v – 40.

18. Ibidem, „Cu fiască plecăciune sărut dreapta blagoslovoitoare Înalt Preosfințiilor Voastre:

Fiască plecată scrisoare me di altă nu esti // către Înalt Preosfinția Voastră fără di cât când // ai fostu la casa me mai bănuit pentru ci am fă/cut casă și nam făcut biserică deci acum cu // agiutoriu lui Hristos Dumnezeu adivărat și cu ru-

găciunile a Înalt Preosfințiilor Voastre voiescu să mă apucu de biserică deci mă rogu Înalt Preosfințiilor Voastre ca sămi dați blagoslovenie să mă apucu de lucru bisericii și să-mi trimiteți și plan deci în satul meu Cobălea de Sus să prăznuiește hramul Sfântului Ierarhu Nicolae dar fiindcă // voiescu a pune la biserica această nouă hramul Schimbării la Față a Domnului Nostru Iisus Hristos deci fiindcă am socotit să o facu singur biserica mă rog să-mi dai blagoslovenie ca să schimb hramul. Și sânt al Înalt Preosfințiilor Voastre fiu sufletesc. C. A. Nicolai Catargiu, 1822, iunie 1.

19. Свод памятников истории и культуры Молдавской ССР, Северная зона. Макет, Кишинев, 1987, с. 843.

20. ANRM, fond 205, inv. 1, dosar 6995. Cererea lui Petrachi Catargi: „Către Înalt Preosfinția Sa, a Preasfântului Îndreptătorului Sinod Clen, și al aceluiași Exarh Gavriil, Mitropolit Chișinăului i Hotinului și a feliori de ordine Cavaler De la collejschii asesori Nicolai și Petrachi Catargieștii, Jalobă

Pe moșia noastră Cobălea din ținut Iași să află doi sate, Cobălea Nouă și Cobălea Veche, cu două biserici de lemn și amândouă vechi, acum noi amândoi frații mai jos iscăliți, îndemnați fiind de răvna creștinească am hotărât ca cu cheltuiala noastră să facem în locul acelor două biserici vechi de lemn, una nouă, de piatră cu hramul S. Ierarhul Nicolai și Mai Marii Voievozi Mihail și Gavriil, fiind satele megieșite, la care să fie slujitori preoții amânduror satelor pi rând socotindu-să tot un popor. Pentru aceasta ne rugăm Înalt Preosfințiilor Voastre ca să binevoiți a da plan și arhipăstorească blagoslovenie spre a să pune temelii după rânduiala bisericească și a se începe lucrul și după săvârșirea acestei nouă, cele vechi biserici să se ridice, pentru care așteptăm arhipăstorească rezoluție. Collejschii asesor Nicolai Catargiul și Petrachi Catargiul. Anul 1820, iunie 10 zile”.

21. Nicolae Catargi – în vârstă de 56 ani, fără slujbă, locuitor din ținutul Iași, căsătorit cu fiica spătarului Costachi, Ecaterina, fără copii, stăpânește prin moștenire în ținutul Iași jumătate din moșia Cobâlnea, pe care se află 40 de familii de săteni, și aparte, 15 suflete de țigani șerbi. Spița neamului: Nicolae Catargi vistiernic, Gheorghe Catargi vel vornic, Apostol Catargi vel postelnic, fiul său Petrașcu Catargi pitar, fiul său Ioan Catargi stolnic, fiii acestuia: Nicolae și Petrache, asesori colegiali, doveditorii de acum de noblețe. Bezviconi, Gheorghe G, op. cit., p. 187.

22. Монашество и монастыри в России. XI–XX века. În: Исторические очерки, Москва, Наука, 2005.

23. ANRM, fond 208, inv. 2, dosar 3273, f. 25.

24. Puiu, Visarion, arhimandrit. Monăstiri din Basarabia. Chișinău, 1919, p. 69.

25. ANRM, fond 208, inv. 2, dosar 3273, f. 31 verso; Arbure, Z. Dicționar geografic al Basarabiei. Chișinău, Museum, 2001, p. 113.

26. Ghibănescu, Gheorghe. Impresii și note din Basarabia. Chișinău, 2001, p. 44.



Fig. 1. Biserica Adormirea Maicii Domnului din s. Pohoarna, Șoldănești (1823).



Fig. 2. Clopotnița bisericii Adormirea Maicii Domnului.

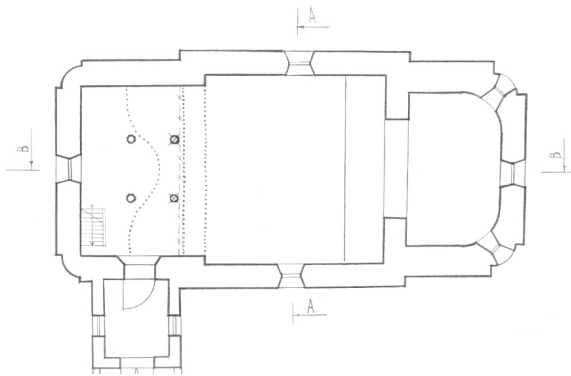


Fig. 3. Planul bisericii Adormirea Maicii Domnului. Scara 1:100.

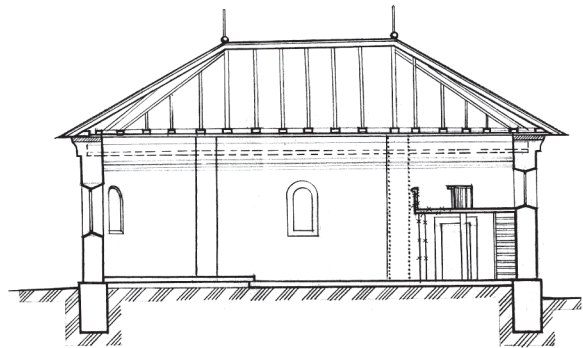


Fig. 4. Secțiunea B-B a bisericii Adormirea Maicii Domnului. Scara 1:100.



Fig. 5. Biserica Schimbarea la față a Domnului din s. Cobâlea, Șoldănești (1820-1822).



Fig. 6. Clopotnița bisericii Schimbarea la față a Domnului.

Privire retrospectivă asupra creației sculptoriței Alexandra Picunov-Târțau

Rezumat

Privire retrospectivă asupra creației sculptoriței Alexandra Picunov-Târțau

Sculptorița Alexandra Picunov-Târțau (1928-2002) este autoarea unui stil propriu de modelare, realizat, cu precădere, în șamotă. Lucrările sale pot fi convențional împărțite în trei grupuri: compoziții tematiche, compoziții decorativ-abstracte și portrete. Create în perioada „înfloririi” realismului socialist, aceste lucrări concordează cu spiritul stilului oficial doar ca tematică declarată, iar ca realizare artistică dovedesc o adevărată libertate de creație. Multe dintre compozițiile sale conțin un mesaj incifrat. Realizate decorativ, cu forme stilizate, lucrările Alexandrei Picunov-Târțau rămân mereu enigmatice pentru privirea spectatorului.

Cuvinte-cheie: tehnici de modelare, șamotă, realism socialist, relief, fluiditatea liniei, ritm plastic, simetrie, stilizare, compoziție, portret, structuri plastice, subiecte filozofice.

Summary

Referring to the retrospective of creativity of sculptor Alexandra Picunov-Tirtseu

The sculptor Alexandra Picunov-Tirtseu (1928-2002) is an author of original style of modeling in chamotte technique. Her works can be provisionally divided into three groups as thematic, abstract compositions and portrait. Created for the period of flourishing of socialist realism they only by their theme owned to that official style, but with a point of view of artistic realization these works confirm the real liberty of her creativity. Many of her compositions contain hidden message. Designed and conventionalized in decorative style all works of Alexandra Picunov-Tirtseu remain as mysterious phenomenons for some spectators.

Keywords: modeling technique, chamotte, socialist realism, relief, plasticity of lines, rhythm,

symmetry, stylization, composition, portrait, plastic structures, philosophic subjects.

Резюме

Ретроспективный взгляд на творчество скульптора Александры Пикуновой-Тырцэу

Скульптор Александра Пикунова-Тырцэу (1928-2002) является автором оригинального стиля моделирования в шамоте. Ее работы могут условно быть разделены на три группы: тематические композиции, декоративно-абстрактные композиции и портрет. Созданные в период процветания социалистического реализма, они только тематически принадлежат к этому официальному стилю, однако с точки зрения художественной реализации эти работы подтверждают свободу творчества. Многие из ее композиций содержат скрытое послание. Созданные в декоративном стиле, стилизованные, работы Александры Пикуновой-Тырцэу остаются всегда загадочными для зрителя.

Ключевые слова: техники моделирования, шамот, соц-реализм, рельеф, пластичность линий, ритм, симметрия, стилизация, композиция, портрет, пластические структуры, философские сюжеты.

Au trecut zece ani de când nu mai este printre noi sculptorița Alexandra Picunov-Târțau. Lucrările ei inspiră duioșie și vorbesc despre aspirația autoarei spre poezie, o poezie ce și-a găsit ecoul într-un material atât de fragil și, aparent, impropriu – șamota. Privite retrospectiv, lucrările acestei sculptoriței, asemeni unei pietre prețioase fațetate și șlefuite, reflectă și refractă lumina, descoperind, din diverse unghiuri, noi și noi valori plastice.

Alexandra Picunov-Târțau s-a născut la 20 iulie 1928, la Chișinău. Spiritul său artistic s-a manifestat de timpuriu, primele sale pasiuni fiind muzica și teatrul. În anul 1952, ea absolvete fosta Școală de Arte

Artă modernă și contemporană

din Chișinău, I. E. Repin, secția de sculptură. Anume practicarea sculpturii i-a deschis realmente calea spre afirmarea talentului artistic. Alegerea sculpturii ca domeniu de autorealizare i-a cerut forțe sufletești, pentru a trece peste nereușite și prin experimente neapreciate de contemporani. Rămânând față în față cu lucrările sale, în largul lumii sale interioare, sculptorița a conștientizat de timpuriu că o veritabilă operă de artă nu este cea care seamănă cu ceva, dar cea care înseamnă ceva¹. Una dintre primele sale opere sculpturale, *Maternitate* (1959, lemn), se păstrează în fondurile Muzeului Național de Arte Plastice al Republicii Moldova. Privită retrospectiv, lucrarea pare a fi ordinară pentru acea perioadă istorică. Faptul de a fi achiziționată de un muzeu reprezintă o apreciere timpurie a muncii sculptoriței. Cu toate acestea, din motive greu de stabilit acum, A. Picunov-Târțau a renunțat la modelarea în lemn, în maniera profesoarei sale Claudia Cobizev², și s-a orientat spre un alt material – șamota. Posibilitățile plastice ale șamotei au și determinat, în mare parte, stilistica operelor sculptoriței. Totuși, pentru lucrările sale, ea apelează uneori la gips și la bronz.

Textura specifică a șamotei și modelarea iscusită îi conferă lucrării aspectul unei forme generalizate, din care transpar volumele unor detalii. Astfel, inițial, privitorul are certitudinea că vede întreaga formă și doar apoi descoperă detaliile și semnificația acestora. Această caracteristică a lucrării permite receptarea clară a mesajului principal al lucrării, apoi studierea și completarea acestuia cu amănunte. Astfel, la nivel psihologic, mai întâi are loc cunoașterea formei de ansamblu, se produce într-un timp scurt, după care urmează contemplarea de lungă durată a texturii, inciziilor, clarobscurului, proporțiilor etc.

Aceste caracteristici ale modelajului au determinat spre conturarea unui limbaj plastic laconic al sculpturilor. Laconismul lucrărilor sculpturale ale Alexandrei Picunov-Târțau este perceput la nivel psihologic, ele având un impact senzorial puternic asupra spectatorului. Starea interioară a personajelor din portretele sculpturale aproape că nu poate fi exprimată în cuvinte. Lumea interioară a portretelor Alexandrei Picunov-Târțau este misterioasă și mediativă, afectivă și adânc personalizată.

Surprinsă în atelier, la un ceai, sau în momente de răgaz, când se mai odihnea și ea, și lucrarea ei, artista nu accepta nici o discuție despre operele sale. „Mai bine să citim o poezie!”, refuza ea, și atunci îți dădeai seama că munca unui sculptor nu constă doar în prelucrarea materialului, în căutarea unor forme cât mai sofisticate, ci în acea melodie interioară pe care, muncind din greu, o poți auzi doar rareori.

Căutările artistei se află în afara zonei practice. Pentru sculptorița arta este un templu sacru. Prin aceasta se explică, probabil, faptul că perioada realismului socialist a fost pentru autoare timpul în care s-a aflat, *de facto*, în afara acestui stil autoritar. Cum a reușit în perioada manifestării colective a celor mai umane „porniri interioare” să se refugieze în lumea ei, rămânând și deschisă, și ascunsă ochiului spectatorului? Cu toate că tematica abordată de sculptorița, impusă prin decizii „de sus”, este cea a realismului socialist, ea tratează liber temele impuse. Nu vom găsi printre creațiile sale portrete de proletari sau de colhoznici, nici „ode patriei”, nici „imnuri” păcii. La Alexandra Picunov-Târțau aceste teme se materializează în forme decorativ-abstracte. Ilustrative în acest sens sunt lucrările *Pământ* (1983) și *Pace* (1984).

Perioada realismului socialist, ce a frânt multe personalități de creație, a fost pentru Alexandra Picunov-Târțau o perioadă de formare a unui stil propriu, irepetabil. Compozițiile tematice plurifigurale ale stilului oficial, cu figuri tratate realist până în cele mai ne semnificative detalii, nu sunt prezente în creația sa. Tendința generală din anii '60-'70 spre decorativism, i-a permis să se depărteze de realizările austere, este un pretext pentru a plonja în lumea trăirilor personale, care, datorită libertății interioare a artistei, se materializează în forme originale.

În această ordine de idei, lucrarea *Maternitate* (1966) reprezintă taina maternității prin chipul, redat generalizat, al unei femei șezând, pe fundalul unui copac înflorit. De fapt, copacul ar putea fi și un nimb și imaginea stării interioare a femeii care așteaptă un copil, acea stare de „înflorire” pe care o simte doar viitoarea mamă. Expresia feței femeii este ascunsă de privitor, întregul ei chip pare a reda mister, plinătate fizică și spirituală. Așteptarea rodului de către mamă este sugerată simbolic: femeia este așezată sub copacul înflorit din spatele ei, toate exprimând durata așteptării. Actul maternității este redat de sculptorița ca fiind un mister extern, repetat continuu de la începutul lumii și până în prezent, un mister al perpetuării vieții, a tot ce este viu. Tabloul are reverberații cosmice, dar, în același timp, profund terestre, obișnuite.

Relieful *Patria* (1968) pare a continua tema maternității. În centrul de atracție al compoziției este femeia-mamă, semnaland asocierea cu Patria-mamă. Pe fundal, apar chipurile dispuse ritmic ale apărătorilor. La picioarele figurii centrale sunt holde de grâu, iar sus, ca un nimb, se află un soare enorm. Mijlocul plastic prin care este pusă în valoare compoziția este fluiditatea liniei. Chipurile reprezentate par a fi, în același timp, arhaice și moderne.

Artă modernă și contemporană

O stilizare cu totul aparte, proprie doar sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău, se observă în compoziția *Culesul poamei* (1968), constituind un relief fără fundal. Figurile, tăiate în contrajur, sunt reprezentate prin elemente decorative din costumul popular, prin detalii de coafură, integritatea mâinilor lipsind. Această scenă obișnuită capătă farmec printr-o modalitate originală de stilizare.

Temele specifice realismului socialist sunt continuate în relieful *Hora* (1968), realizat prin decupare din suprafața fundalului. Dansul moldovenesc emană multă pasiune. Fustele lungi, în stil popular, nu acoperă pur și simplu picioarele fetelor prinse în horă, ci le sugerează mișcarea. Gestul mâinilor, ne sugerează că personajele s-au unit într-o horă, a cărei înflăcărare este exprimată prin înclinarea expresivă și palpitantă spre umăr a capetelor dansatoarelor. Unitatea personajelor din spațiul plastic este redată prin acest dans cu tradiții populare milenare. Este de menționat că aceste compoziții au fost create într-o perioadă în care directivele „de sus” țineau sub control totul, inclusiv obiceiurile și tradițiile populare, încercând să le elimine și să le substituie prin ideologia comunistă, prin pseudovalori sau valori străine spiritului popoului. Experimentul social aplicat de ideologii comuniști își propusese ca moldovenii să-și piardă spiritul național și să devină o parte amorfă în conglomeratul numit „popor sovietic”.

Una dintre temele predominante în creația sculptorilor din acea perioadă este sportul. Prin abordarea acestei tematici trebuia să fie arătată frumusețea fizică și morală a „omului nou” ca realitate a spațiului sovietic. În acest context se înscrie și compoziția *Hocheiștii* (1969). Este vorba de o reprezentare hiperbolizată și stilizată a unui grup de sportivi, plasați într-o structură ritmică, având, în același timp, accente statice. Capetele sportivilor par mici, în comparație cu spetele și mâinile enorme, picioarele sunt scurte, dar puternice și servesc ca suport de nădejde. Hiperbolizarea și stilizarea trăsăturilor accentuează acele caracteristici prin care se deosebesc siluetele hocheiștilor de cele ale sportivilor care practică alte genuri de sport.

Compoziția *Tutunăresele* (1972) are, de asemenea, și ea o temă specifică pentru creația sculptorilor din perioada realismului socialist. Tratarea temei este nestandardă. Ritmul vertical al compoziției este constituit din trei figuri de femei în costum popular, cu mâinile în șolduri. Rezolvarea compoziției pare a fi preluată din arta lemnului. Este cert, însă, faptul că umorul ascuns al sculptoriței a transformat această temă din una ideologizată în una liberă, din una patetică în una tratată cu simplitate. Munca istovitoare și

nocivă a tutunăreselor rămâne în afara cadrului compoziției, de unde transpare spiritul popoului, hărnicia și felul de a fi al țărâncelor.

Lucrarea *Femei cu floarea-soarelui* oferă, de această dată, un ritm amplasat pe orizontală. Îmbrăcate în haine de sărbătoare, amintind cele trei grații, personajele au o atitudine calmă, festivă, plină de bucurie. Lucrarea este realizată în relief plat, lipsit de fundal, figurile fiind decupate în contrajur. Florile de floarea-soarelui, prinse la brâul femeilor, întregesc compoziția prin formele lor mari, circulare. Stilizate puternic, figurile femeilor au caracteristici specifice: capetele aplatizate, mâinile redete generalizate. Sărbătoarea populară reprezentată pare să ignore tematica socialistă.

Compoziția *Recoltă* conține, la fel, figuri feminine, redete, însă, în *ronde-bosse*. Stilizate până la forme cilindrice subțiri, ele reprezintă trei femei în haine naționale, ținând sus, deasupra capului, darurile țării – noua recoltă a anului. Fără detalii de portret, în genere fără oricare detalii, în afara celor de port popular, lucrarea, fiind privită retrospectiv, reprezintă o realizare în spiritul artei moderne universale. În această compoziție se afirmă o modalitate specifică de a crea forma, o modalitate caracteristică Alexandrei Picunov-Târțău.

În anii '70, sculptorii din Moldova experimentau mult pe baza fuziunii compoziției sculpturale cu cea decorativă. Sculptorița Alexandra Picunov-Târțău a experimentat și ea în acest sens, renunțând, pentru un timp, la realizările proprii. În acest context se înscrie compoziția *Cântec* (1974). Figurile acestei lucrări sunt animate, simțindu-se mișcarea, emoțiile fiecărui chip, iese în prim-plan textura, și suprarencărcarea cu detaliile de portret și cele de costum popular. Se pot intui relațiile dintre membrii acestui grup: emoțiile sunt personalizate. Experimentul efectuat în această compoziție îi permite autoarei să se reîntoarcă la formele și la atitudinea personală, specifice lucrărilor realizate până atunci.

Este vorba de lucrarea *Toamnă* (1982). Stilistica tratării figurilor, proprie Alexandrei Picunov-Târțău, se observă și în această compoziție. Forma aplatizată și incizată, cu detalii de costum și de portret, capătă viață prin gesturi. Inciziile, textura hainelor și a coroanei din mâinile femeii – toate ilustrează tema propusă, care, de altfel, este una caracteristică spațiului moldav în perioada realismului socialist.

Pentru a înțelege mai clar cât de mult s-a îndepărtat Alexandra Picunov-Târțău de creațiile realismului socialist, este suficient să-i comparăm compoziția *Pârg* (1983) cu cea a Verei Muhina, *Pâine*

Artă modernă și contemporană

(anii '30). Formele clasice, naturaliste ale compoziției Verei Muhina sunt în opoziție cu chipurile stilizate puternic ale Alexandrei Picunov-Târțau. Distanța de o jumătate de secol dovedește faptul că, prin creația Alexandrei Picunov-Târțau, realismul socialist, deși persista ca denumire, a fost depășit prin formele stilizate. În creația sculptoriței noastre calea firească a dezvoltării artelor, chiar dacă a fost deviată de realismul socialist, și-a continuat evoluția, luând asemenea forme.

În anii '80, Alexandra Picunov-Târțau a creat o serie întregă de compoziții decorativ-abstracte cu subiecte filozofice, și cu un mesaj greu de descifrat, care ne dezvăluie noi laturi ale creației și ale personalității sale. Aceste trăsături definitorii se observă în compoziția *Germen* (1979). Sub aspect stilistic, lucrarea atinge nivelul realizărilor artei contemporane, amintindu-ne de *Poarta sărutului* a lui Brâncuși sau, poate, de arta conceptuală. Ideea și actul conceperii sunt redade de sculptoriță prin recurgerea la generalizare și stilizare maximă. Cele două principii, feminin și masculin, sunt unite într-un tot întreg armonios, indisolubil. Pentru prima dată în Moldova, taina conceperii devine subiectul unei compoziții sculpturale.

Tema este continuată prin lucrarea *Demiurgul* (1983). Inspirată de creația poetică a lui Mihai Eminescu, în special de poemul *Lucașfărușul*, compoziția denotă preocuparea sculptoriței pentru definirea începutului începuturilor, a originii tuturor lucrurilor, a enigmei apariției universului, a procreației omului, a naturii și lumii animale care îl înconjoară. În acest început de viață, sculptorița întrezărește declanșarea proceselor ce vor duce la apariția cosmosului și a naturii obiectelor până în cele mai mici și subtile detalii.

În cazul acestei lucrări, textura și posibilitățile plastice ale șamotei au jucat un rol decisiv în tratarea subiectului, astfel încât *Demiurgul* pare asemeni unei dospeli, ce va crește asemeni aluatului. Trebuie de remarcat și faptul că acest tip de germene este caracteristic fazei inițiale de dezvoltare atât a plantelor, cât și a insectelor, animalelor, și, evident, a omului. Este acel început pe care formele vii de viață îl parcurg și îl repetă la nesfârșit. Sculptorița întrezărește, prin acest început, începutul comun al vietăților, adică acea fază de dezvoltare a universului care a stat la începutul tuturor lucrurilor și fenomenelor naturii.

Lucrarea *Fertilitate* (1975) este o treaptă ce precede în timp *Demiurgul* (1983). Compoziția *Fertilitate* reprezintă o figură feminină secționată la nivelul brațelor și al gambelor, mijlocul ei fiind intercalat anume de acel element ce va deveni ulterior un arhetip, preluat și redus la simbol – *Demiurgul*.

Tema eminesciană a incitat imaginația și capacitatea sculptoriței Alexandra Picunov-Târțau de a-și pune întrebări și de a căuta cu insistență răspunsul la ele. În această ordine de idei, compoziția *Infinit* (1972), creată în aceeași perioadă, reprezintă un germene de la care pornește un zigzag. Viața este privită ca un proces în evoluție, conform unor legități, pe care sculptorița nu le poate defini, dar pe care le intuiește ca fiind existente. Nașterea, dezvoltarea și moartea tuturor lucrurilor, inclusiv a ființelor vii, și perpetuarea vieții îi relevă sculptoriței Alexandra Picunov-Târțau noțiunea de infinit, care nu reprezintă altceva decât veșnicia. Oricare ar fi construcția formelor, oricare ar fi viața și sfârșitul lor, ele vor evolua și vor supraviețui. Veșnicia nu este altceva decât un proces de perpetuare, de trecere dintr-o formă în alta. Infinitul, în accepția sculptoriței, este dezvoltarea, viața eternă a formelor.

Se consideră că un mare maestru trebuie să lase în urma sa o enigmă, o comoară, pe care urmașii să o descopere, explorând întreaga lui creație. Lucrările Alexandrei Picunov-Târțau *Pământ* (1983) și *Pace* (1984), constituie o astfel de enigmă. La prima vedere, aceste compoziții par a fi inspirate din arta cioplirii în lemn, conținând procedee și forme specifice artei populare moldovenești. La o cercetare mai atentă, se observă că lucrarea *Pământ* are forme stilizate de aripi de fluture, iar lucrarea *Pace* – de insecte. Aceste forme nu sunt deloc întâmplătoare, ci constituie cheia pentru descifrarea temelor, care (iarăși!) sunt cele ale realismului socialist. Formele verticale, cu aripi de fluture, în lucrarea *Pământ*, sugerează ideea că, pentru ca un fluture să-și poată lua zborul, pe pământ trebuie să fie pace și armonie. Iar formele de picioare de insecte în lucrarea *Pace*, cum ne spun că pacea este condiția ca tot ce este viu să-și poată continua viața.

Compoziția *Respirația pământului* (1988) continuă linia subiectelor abordate în anii 1983-1984. Aceleași elemente, ihtiomorfe, completate prin cele geometrice, creează o nouă „enigmă”, ce poate fi descifrată dacă presupunem că această lucrare reprezintă un pește, redat vertical. Parcă aflându-se pe uscat, „peștele” respiră cu bule de aer – paralelism cu respirația grea a pământului, poluat și în pragul dispariției.

Această decriptare a mesajelor încifrate în opera Alexandrei Picunov-Târțau ne demonstrează spiritul ei creator, personalitatea ei neordinară. Sculptorița privește viața ca pe o enigmă a Creatorului, căutând noi sensuri, încifrându-și gândurile și filozofia acestei vieți în lucrările sale.

O ușoară tonare a lucrărilor creează asociații prin culorile naturale firești: albastrul cerului, verde-

Artă modernă și contemporană

le ierbii, auriul soarelui³. Roșul macilor poate fi remarcat în compoziția *Solară* (1987). Lucrarea conține elemente vegetale și este o reprezentare amintind figurile feminine din lucrările timpurii ale sculptoriței. Culoarea îi conferă o continuitate logică și emoțională tematicii abordate.

Genul portretului, începând cu anii '60, este unul predominant în creația Alexandrei Picunov-Târțau. Printre primele portrete ale sculptoriței este și *Pădureanca* (1969), stabilind o legătura cu reliefurile sale din acea perioadă. Relieful plat din acest portret capătă viață prin posibilitățile liniei și ale clarobscurului. Chipul reprezintă o imagine generalizată a unei fete din popor cu basma. Portretul conține o serie de elemente caracteristice unei simple țărăncuțe.

Exigențele tematicii realismului socialist presupuneau prezența în creația fiecărui artist plastic a portretelor de muncitori și colhoznici. Astfel, și în creația Alexandrei Picunov-Târțau este prezent *Portretul lui A. Ungureanu, Erou al Muncii Socialiste* (1965). Însă, în pofida tuturor așteptărilor, în locul unor chipuri redade cu avânt, conform tiparelor stilului auster, sculptorița creează un chip realist. Realismul acestui portret se obține, mai întâi, prin redarea lumii interioare, a caracterului celui portretizat și prin faptul că impresia aproape că nu poate fi conturată în cuvinte, fiind eminamente una emoțională. Acest efect psihologic fin a fost realizat tehnologic prin metode care au contribuit la obținerea laconismului imaginii. Portretul nu conține nimic de prisos: el este redat pe suprafețe, concis, expresiv. Lumea interioară a personajului, a Eroului Muncii Socialiste A. Ungureanu, este una profund personală, ce nu are nimic comun cu marșul ideologic. El este un om simplu din mulțime. Acest portret psihologic depășește rigorile realismului socialist, situându-se la baza artei sculpturale portretistice moderniste, cu accente plastice esențializate, din Moldova.

Portretul ghidului L. Baltgave (1972) este realizat, la fel, laconic, dar puțin mai naturalist. Ochii sunt redați fără pupile, astfel încât portretul apare interiorizat. Personajul portretizat pare a fi adâncit în gândurile sale, puțin absent și rezervat.

În *Portretul criticului de artă A. Pistunova* (1972) găsim chipul unui intelectual din sfera artelor plastice. Felul de a privi lumea, specific doar acestui personaj, este redat de sculptoriță prin privirea ochilor întredeschși. Sfera profesională comună a personajelor din *Portretul ghidului L. Baltgave* și *Portretul criticului de artă A. Pistunova* presupune contactul cu lumea artelor, în care ele își găsesc sensul existenței.

Continuând analiza galeriei portretelor artiștilor plastici realizate de A. Picunov-Târțau, remarcăm *Portretul pictoriței Valentina Rusu-Ciobanu* (1975). Ca și în lucrările precedente, privirea ochilor este ascunsă, irisul nu este modelat. Coafura este redată în detalii. Multe detalii de portret coincid cu modelul, făcând personajul recognoscibil. Iar forma plastică a postamentului, reprezentând o bucată de lut frământat, ne oferă cheia spre descifrarea semnificației imaginii. Această bucată de lut sugerează frământările, căutările, lumea interioară a artistului în timpul creării unei noi opere de artă. Anume prin această caracteristică a postamentului, lucrarea capătă o semnificație deosebită, fiind unul dintre cele mai reușite portrete ale sculptoriței Alexandra Picunov-Târțau.

Portretul pictorului Mihail Grecu (1976) este modelat în stil impresionist. Pictorul pare a fi surprins într-un moment de zbor, părul fiindu-i răvășit de vânt. Ochii mijiiți și zâmbetul abia schițat, ridurile de pe față, ce vădesc concentrare în muncă – toate vorbesc despre faptul că pictorul în creația sa nu se mulțumește cu efecte de suprafață, ci explorează modelul în adâncime. Umbra de visare de pe chipul său trădează o fire romantică. Remarcăm că sculptorița Alexandra Picunov-Târțau și-a realizat portretele fără a ruga personajele să pozeze. Ele au fost realizate create impresii de lungă durată, așa încât să excludă senzațiile fugitive momentane⁴.

Portretul sculptorului Lazăr Dubinovschi (1976), de asemenea, este laconic, trădând, prin privirea ascuțită, circumspectă a personajului, grija pentru detalii în procesul creării unei opere de artă. Portretul dezvăluie personalitatea unui artist-sculptor gânditor, exigent față de creația sa. Portretul este realizat fără postament.

Portretul sculptorului Lev Averbuh (1979, gips) apare reprezentând un veritabil gânditor și om de artă. Privirea îi este puțin absentă, parcă contemplând realitatea pe care o va transpune în opera sa. Menționăm că acest portret a fost lucrat în gips, dar mâna sigură a sculptoriței Alexandra Picunov-Târțau a obținut aceleași caracteristici ale suprafeței ca și în șamotă. Astfel, s-a conturat stilul de modelare specific Alexandrei Picunov-Târțau.

Portretul pictoriței Eleonora Romanescu (1981, gips) este unul dintre cele mai impresionante în creația Alexandrei Picunov-Târțau. Cunoscut în două variante (cu și fără postament), acest portret reprezintă caracterul pictoriței. Privirea ochilor, buzele strânse – totul ne vorbește despre seriozitatea și exigența portretizatei. Faptul că portretul a existat și într-o variantă cu postamentul în formă de paralelipiped, amin-

Artă modernă și contemporană

tind o carte, ne sugerează preocupările de autodidact ale personajului. Portretul este redat lapidar, sintetic. Diferite ca tratare psihologică, portretele create de sculptoriță păstrează un stil concis de modelare.

Un portret dublu în creația Alexandrei Picunov-Târțău este lucrarea *Adam și Eva (portret de familie al sculptorilor Naum Epelbaum și Brunhilda Epelbaum-Marcenko)* (1984). Chipurile acestui cuplu sunt redată, asemeni unui Ianus, cu două fețe care privesc în trecut și în viitor. Principiul feminin și cel masculin sunt redată armonios și unitar, completându-se reciproc până în cele mai mici detalii. Acest tandem portretistic și profesional este încununat de o construcție, amintind *Coloana infinitului* a lui Constantin Brâncuși.

Visul fiecărui artist plastic este să creeze o *Giocondă* sau un *David*, care i-ar demonstra înalta măiestrie. O enigmă este *Portretul pictoriței N. Botcovei* (1973), care, în afară de asemănarea portretistică cu modelul, conține și o mare doză de mister, realizat prin estomparea trăsăturilor și prin lipsirea modelului de partea encefalică a capului, fapt care îl face asemănător unui potir. Această similitudine este creată de gâtul exagerat de lung și de capul ce pare a fi ne-terminat sau poate a fost distrus în timp. Se atestă și detalii de portret cu trăsături naționale. Misterul, ce domină portretul, face chipul neînțeles, inexplicabil de atrăgător și tainic.

Ochiului ager al sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău nu-i scapă esența, detaliile fiind subordonate mesajului. Portretele sunt adânc psihologice, ele ating sfera afectivă, emoțională, profund personală fiecărui om.

În anii 1999-2000, Alexandra Picunov-Târțău practică genul compoziției abstracte, realizând ciclul de lucrări cu titlul *Oglinzi*, ce constituie o continuare firească a lucrărilor sale din anii '80. Astfel, lucrarea *Arborele vieții* (1982) reprezintă una dintre primele experiențe ale sculptoriței în crearea unei compoziții decorativ-abstracte, ce va duce ulterior la cristalizarea ciclului *Oglinzi*. Amintindu-ne într-un fel, de lucrările târzii ale lui Pablo Picasso, ciclul *Oglinzi* (1999-

2000) conține structuri complicate, greu de descifrat sub aspectul reprezentărilor. Prin prezența simetriei, a structurilor plastice și a texturilor surprinzătoare, aceste compoziții ascund gândurile și aspirațiile autoarei, tănuite în forme volumetrice abstracte. Și niște scări fantastice spre ceruri, și o misterioasă „moară de gânduri”, și multe alte enigme sunt încorporate în structuri plastice, „toate așteptându-și spectatorul și „ceasul” pentru a fi descifrate.

Simetria, ca mijloc plastic, conlucrează cu structurarea formelor. Astfel, la nivel de decor, compozițiile abstracte capătă valoare de simbol și devin semn. Uneori, lucrările comportă influențe din lumea animală sau vegetală, complicând și mai mult perceperea. Autoarea, sculptorița Alexandra Picunov-Târțău, modelând o lume fantastică, o a doua realitate, prin transfigurarea lumii reale, creează un univers intim, trecut prin filiera ochiului și dotat cu toate caracteristicile, necesare conferirii unei atine lucrări abstracte.

În prezent operele sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău sunt păstrate de fiul ei, Vladimir. Având un acoperiș și un custode fidel, aceste lucrări au nevoie totuși, de un spațiu adecvat de depozitare. O colecție sau o casă-muzeu ar putea deveni un punct de atracție pentru consumatorii de frumos și pentru oaspeții capitalei. Astăzi, acesta este doar un vis.

Undeva departe, ascunsă, misterioasă, rămasă fără ecou chiar și în opera sa, există melodia unui suflet de artist – cel al sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău.

Referințe bibliografice

1. Picunova, Alexandra. *Catalogul expoziției*. Chișinău: Editura *Timpul*, 1985, p. 3.
2. Bobernaga, Sofia. *Alexandra Picunov-Târțău. In memoriam*. În: *Atelier*, nr. 3-4, 2002, p. 29.
3. Suruceanu, Valeria. *Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei*, Chișinău: Editura *Cartea Moldovei*, 2008, p. 13.
4. Picunova, Alexandra. *Catalogul expoziției*. Chișinău: Editura *Timpul*, 1985, p. 8.

Artă modernă și contemporană _____



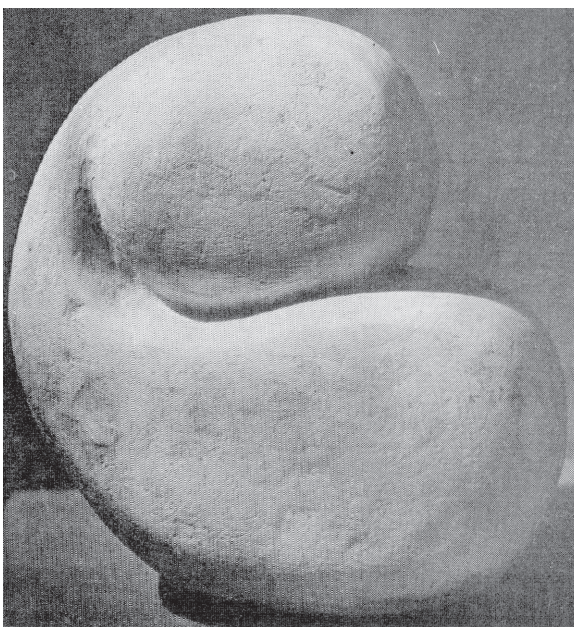
Maternitate (1966, șamotă).



Pârg (1983, șamotă).



Femei cu floarea-soarelui (1972, șamotă).



Demiurg (1983, șamotă).



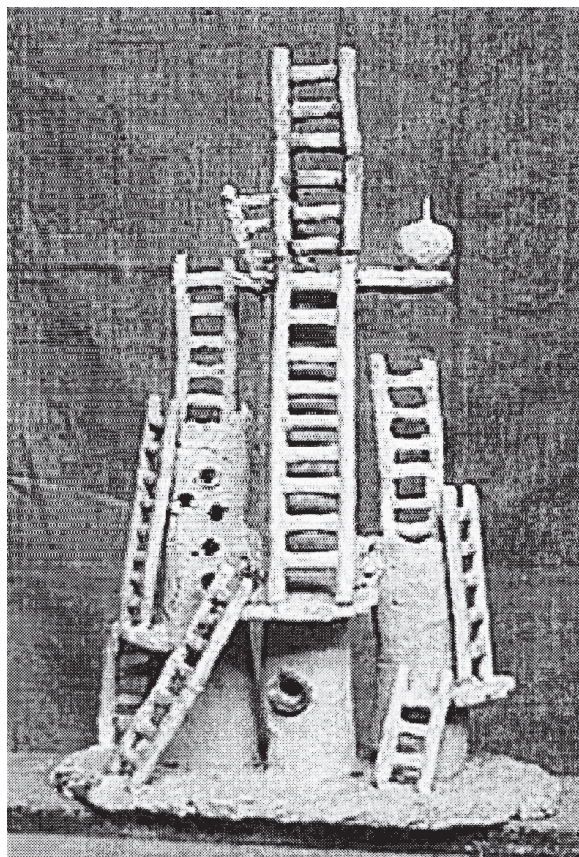
Pământ (1983, șamotă).



Pace (1983, șamotă).



Portretul pictoriței Botcovelli (1973, șamotă).



Lucrare din ciclul "Oglinzi" (1999-2000, șamotă).

Contribuții la studiul procedeelelor artistice în gravura din anii '50 – '70 din RSSM

Sumar

Contribuții la studiul procedeelelor artistice din gravura anilor '50 – '70 din RSSM

Deși exigențele „realismului socialist” au condiționat în mod decisiv forma și conținutul artei post-belice, grafica moldovenească din anii '70 se remarcă prin orientarea plasticienilor spre promovarea noilor modalități de abordare a conținutului artistic, spre utilizarea procedeelelor artistice inedite în crearea imaginii grafice. Acest fapt a dus la diversificarea expresiilor artistice și la apariția trăsăturilor individuale de gen. Această perioadă se remarcă, de asemenea, și prin formarea unui contingent profesional de forță, al cărui potențial de creație s-a manifestat în numeroase opere grafice de valoare ale timpului.

Astfel, este relevantă tendința de reprezentare stilizată, deseori decorativă, a formei artistice, graficienii abordând subiecte tematice de elucidare a vieții cotidiene, epico-lirice sau cu conotație general-umană. În acest context, pot fi remarcate contribuțiile plasticienilor: G. Zăcov, Gheorghe Vrabie, Eleonora Romanescu, V. Lavrenov, B. Brânzei, V. Cojocaru, E. Usov, P. Mudrac, Filimon Hămuraru ș.a. Metafora și simbolul devin procedeele artistice utilizate tot mai frecvent la reflectarea mesajului conceptual de către o serie de graficieni, printre care Ilia Bogdesco, Igor Vieru, Aurel David, Gheorghe Guzun ș.a.

Cuvinte-cheie: gravură, contribuție, mesaj, grafică, stilizare.

Summary

Contributions to the study of artistic processes in engraving of the fifties - seventies of RSSM

Although requirements as “socialist realism” decisively was conditioned by the form and content of post-war art, moldovan graphics in the seventies stood by targeting artists to promote new approaches to artistic content, to use art processes for creating unique graphic image. Actually, the diversification and emergence of artistic expression was brought by such individual traits. Also this period is noted and built by professional force, whose creative potential has been shown in numerous graphic works of value of the time.

So there is relevant tendency of stylized representation, often decorative and artistic form, graphics elucidation addressing thematic issues of everyday life, epico-lyric or general human connotation. In this aspect, may be noted contributions of artists as G. Zăcov, Gheorghe Vrabie, Eleonora Romanescu, V. Lavrenov, B. Brânzei, V. Cojocaru, E. Usov, P. Mudrac, Philemon Hămuraru etc. Metaphor and symbol are artistic processes used more frequently to reflect conceptual message by a series of graphic artists, including Ilya Bogdesco, Igor Vieru, Aurel David, George Guzun etc.

Keywords: engraving, contribution, message, graphics, styling.

Резюме

Вклад в исследование художественных приемов гравюры МССР в 1950–1980 гг.

Несмотря на то что требования «социалистического реализма» образовали предпосылки для выработки формы и содержания послевоенного искусства, молдавская графика 1970-х гг. отличается устремленностью художников на продвижение новых приемов постижения художественного содержания, на применение новых художественных методов в создании графического изображения. Этот факт породил разнообразие художественных приемов выражения и появление новых отличительных черт анализируемого вида искусства. Данный период отличается также формированием нового профессионального сообщества, творческий потенциал которого особо выделился во множественных графических работах рассматриваемого периода.

Таким образом, немаловажна тенденция стилизованного изображения, своеобразной декоративности художественной формы, художники-графики представляя разнообразные аспекты повседневного, эпико-лиричные или же общечеловеческого характера. В данном контексте, необходимо обозначить вклад таких художников-графиков как Геннадий Зыков, Георгий Вrabie, Eleonora Romanescu, Владимир Лавренев, Борис Брынзей, Василий Кожокару, Эдуард Усов, Петру Мудрак, Филимон Хэмурау и др.

Artă modernă și contemporană

Метафора и символ становятся художественными приемами, все чаще применяемыми для отображения концептуального смысла многими художниками-графиками, среди которых Илья Богдеско, Игор Виеру, Аурел Давид, Георге Гузун и др.

Ключевые слова: гравюра, вклад, графика, содержание, стилизация.

Deși exigențele „realismului socialist” au condiționat în mod decisiv forma și conținutul artei postbelice, grafica moldovenească din anii '70 se remarcă prin orientarea plasticienilor spre promovarea noilor modalități de abordare a conținutului artistic, spre utilizarea procedeele artistice inedite în crearea imaginii grafice. Acest fapt a dus la diversificarea expresiilor artistice și la apariția trăsăturilor individuale de gen. Această perioadă se remarcă, de asemenea, și prin formarea unui contingent profesional de forță, al cărui potențial de creație s-a manifestat în numeroase opere grafice de valoare ale timpului.

Astfel, este relevantă tendința de reprezentare stilizată, deseori decorativă, a formei artistice, graficienii abordând subiecte tematice de elucidare a vieții cotidiene, epico-lirice sau de conotație general-umană. În acest context, pot fi remarcate contribuțiile plasticienilor G. Zăcov, G. Vrabie, E. Romanescu, V. Lavrenov, B. Brânzei, V. Cojocar, E. Usov, P. Mudrac, F. Hămurar, ș.a. Metafora și simbolul devin procedeele artistice utilizate tot mai frecvent la reflectarea mesajului conceptual de către o serie de graficieni, printre care Ilia Bogdesco, Igor Vieru, Aurel David, Gheorghe Guzun ș.a.

Lucrarea reprezintă o studiere generalizată a unor procedee artistice, aplicate în gravura moldovenească din anii '50-'70 ai secolului trecut, scopul căreia este relevarea acelor „devieri” reprezentative de la principiul „realismului socialist”.

Analiza comparativă a lucrărilor grafice din perioada menționată ne permite să constatăm predominarea efectivă, mai ales în primele două decenii postbelice, a foilor grafice, reprezentând muncitori și țărani colhoznici, figuri ale conducătorilor, precum și subiecte tematice de reflectare a realizărilor „construcției socialiste”, scene cu caracter revoluționar sau din viața cotidiană. Acestea sunt executate într-o manieră preponderent realistă, și cu o desemnare pedantă a aspectelor elucidate și o ordonare structurală, de regulă, clară și lizibilă. În ceea ce privește predilecția tematică, sunt explorate, îndeosebi, subiectele cu caracter social sau industrial, prin intermediul cărora sunt reflectate realizările din țară, tematica istorico-revoluționară. Un loc special îl dețin genurile de portret și peisaj (rural, urban), tratându-se atât subiecte epico-lirice, cât și de caracter social sau industrial.

Printre graficienii care abordau astfel gravura – linogravura, linogravura în culori, acvaforte, acva-

tinta ș.a. pot fi menționați Evgheni Merega, Leonid Beleaev, Ion Tăburță, Victor Ivanov, Stepan Tuhari, Iacov Averbuh, Leonid Grigorașenco, Ghenadi Zăcov, Liubomir Sobolevski, Damian Iancu, ș.a.

Subiectul construcțiilor industriale este abordat pe larg de Victor Ivanov. Linogravurile și acvafortele graficianului atestă o bună concepție a desenului (deseori constructiv), caracterizat prin precizia și meticulozitatea realizării, prin detalierea „documentară” a motivelor reprezentate. În acest context, poate fi nominalizat ciclul de acvaforte *Șantiere în Moldova (Fabrica de ciment din Râbnița (1960, 1961), Fabrica de zahăr din Ghindești (1961) ș.a.)*. Or, ciclul de foi grafice *Fabrica de ciment din Râbnița* relevă desenul constructiv, realizat cu exactitate, corelarea armonioasă a suprafețelor, a „maselor” formelor și ale linii structurale definibile, preponderent verticale și orizontale stabilizatoare. Orizontul, de regulă, jos, al lucrărilor integrează ritmurile construcțiilor, ale instalațiilor industriale mari, contrastând puternic cu siluetele mici (minuscule) ale muncitorilor, reprezentate în prim-plan. Astfel, caracterul ordonării structurale și al manierei grafice realiste de interpretare a conținutului artistic facilitează perceperea spațiului plastic, iar contrastul de forme și modelarea expresivă a clarobscurului sugerează convingător ideea grandorii, a stabilității și a realizărilor industriale. Această expresie este accentuată și prin intermediul contrastului dimensional, precum și de prevalarea liniilor de structură verticale, perceperea vizuală a spațiului plastic fiind realizată, frecvent, pe verticala sau diagonală ascendentă. Cât privește peisajele lirice, executate de V. Ivanov, acestea reprezintă secvențe panoramice ale ținutului natal, ce invocă poetica landşaftului și a naturii moldave.

Linogravurile lui Evgheni Merega – fie peisajele epico-lirice (*Primăvară*, linogravură în culori, 1959; *Masivul colhozului*, linogravură în culori, 1960), fie peisajele industriale (*Fabrica de zahăr din Ghindești*, linogravură, 1957; *Șantier*, linogravură, 1962 ș.a.) – se disting, de asemenea, prin tratarea realistă a spațiului plastic cu structuri compoziționale bine găsite, frecvent, panoramice; prin modelarea tonală a suprafețelor compoziționale în raporturi generale, mari de lumină și umbră și prin organizarea dinamizantă (vibrantă) a elementelor de expresie grafică. În unele cazuri (*Masivul colhozului*, linogravură în culori, 1960; *Plai natal*, linogravură, 1962), lucrările se remarcă prin structurarea compozițională cu efect frontal și prin contrastul clarobscurului și al elementelor grafice, inducând spre expresii de decorativism.

În mod deosebit se remarcă peisajele lui Ghenadi Zăcov și Petru Țurcan, caracterizate prin tratarea realistă excelentă a spațiului compozițional, prin modelarea minuțioasă a formelor prin intermediul clarobscurului și prin relaționarea perfectă a expresiilor tonale. Bunăoară, linogravurile în culori ale lui G. Zăcov - *Seară*, 1957 (30x17); *Pe Nistru* (13x23); *Podul de la Bender*

Artă modernă și contemporană

(27x58); *Fabrica de conserve din Tiraspol*, 1960 (26x56) – vădesc măiestria graficianului în structurarea compozițională a spațiului plastic, în organizarea și corelarea excelentă a elementelor constitutive ale acestuia. Unele foi grafice (*Podul de la Bender* (27x58); *Fabrica de conserve din Tiraspol*, 1969 (26x56)) denotă iscusința profesării tehnologiei linogravurii de către autor, fiind remarcabile prin calitatea reprezentării „fotografice” a imaginii. Prezintă interes, de asemenea, acvatintele realizate de Petru Țurcan, peisajele *Iarna*, 1961 (18x12); *Codri*, 1961 (28,5x36); *Bancă în parc (În Gorki)*, 1969 (32x40,6); *Stradă din Chișinăul vechi* (14x24) impresionând prin lirismul și narativitatea imaginii, obținute prin jocul delicat de semitonuri și prin maniera realistă de tratare, de un înalt profesionalism, a spațiului compozițional.

În aceeași ordine de idei, poate fi menționată și creația grafică a lui Grigori Fiurer. Gravurile sale în acvaforte, acvatinta (*Prospectul Lenin, Construcția sectorului Râșcani, Monumentul lui V. Lenin*) se remarcă prin maniera clasică de reprezentare, uneori cu un caracter documentar. Integritatea și claritatea compoziției artistice este obținută prin intermediul desenului academic cu efect perspectival, suprafețele compoziționale fiind bine corelate tonal.

Un aport considerabil la valorificarea artei grafice l-a avut Leonid Grigorașenco, creând numeroase lucrări de valoare. În acest context, poate fi menționat ciclul de acvaforte cu subiecte istorico-batalice (*Pentru puterea Sovietelor*, 1966, *Masacru*, 1966 (40x62), *Apărătorii depoului din Bender*, 1966 (40x63,7) ș.a.), ce atestă calitățile profesionale înalte ale graficianului în vederea organizării compoziției maseilor (de regulă, polifigurative, cu structuri complexe și dinamice), a creării excelente a desenului (academic, în jocuri de tonuri vibrante și expresive) și a posesării tehnicii de figurare grafică. Lucrările dețin expresii de patos și eroism, proprii compozițiilor batalice și istorico-revoluționare ale graficianului.

O interpretare similară în perioada respectivă (sub aspectul procedeele artistice aplicate) o atestă genul portretistic, doar că gravorii apelează mai des la o tratare decorativă a spațiului plastic. Exemple elocvente sunt portretele realizate de S. Tuhari (ciclul de linogravuri în culori *Oamenii – bogăția Moldovei*, 1962); E. Merega (linogravurile: *Răscolatul din Tatarbunar* (1959), *Găgăuz* (13x16), *Portretul strungarului Socolovski* (29x37), *Moșuleț* (12x8), *Găgăuză* (8x12), *Moldovean* (10x15); V. Coval (*Melodii găgăuze, Familie*, din ciclul de linogravuri *Motive din Ceadâr-Lunga*, 1967). De cele mai dese ori, lucrările reprezintă muncitori, oameni simpli, fruntași ai muncii, cu trăsături portretistice individualizate și denotă o abordare a raporturilor grafice și tonale ale suprafețelor compoziționale într-o factură decorativă. Bunăoară, linogravura în culori *Moș Agachie* (1961, 51x41) de Stepan Tuhari se remarcă prin expresia decorativă a suprafețelor mari, integre ale formelor, prin intermediul cărora este

realizată imaginea colhoznicului ...care ține, în mâini doi harbuji. Or, acest procedeu eficient de organizare compozițională asigură perceperea imaginii prin intermediul a trei centre de interes: fața propriu-zisă și cei doi harbuji, plasați în partea de jos a formatului. Linogravura lui E. Merega *Răscolatul din Tatarbunar* (1959), prin intermediul portretului țăranului rebel, înfățișat pe fundalul caselor “în flăcări”, enunță mesajul conflictual al subiectului, realizând un spațiu de percepere mai profund, decât cel pe care ni-l oferă imaginea unui simplu portret, și indicând spre o acțiune dramatică întâmplată instantaneu. Un rol important, în acest sens, îl are și maniera de abordare a relațiilor grafice și tonale ale suprafețelor compoziționale, în special, organizarea cu suprafețe mari, contrastante a figurii răscolatului și, deopotrivă, cu vibrații plastice liniare a fondalului imaginii. Dramatismul subiectului este accentuat și prin intermediul organizării reușite a compoziției: dimensionarea expresivă a figurii țăranului în format, poziționarea în prim-plan a mâinilor “grele”, care, în ansamblu cu furca pe care o țin (în gest de prevenire), sugerează expresia de dinamism (inclusiv, grație diagonalei ascendente a vectorilor liniilor de forță) și, totodată, de fatalitate.

Schimbări evidente, de o importanță considerabilă, se relevă în arta gravurii din deceniul al șaptelea (mai cu seamă, din mijlocul anilor '70), aceasta fiind diversificată și ca variații tehnice de figurare, și ca soluționări compozițional-artistice ale subiectelor abordate, dar și ca procedee de exprimare a conținutului artistic. Fapt care a dus la varierea expresiilor artistice și la apariția trăsăturilor individuale de gen. Această perioadă se remarcă, de asemenea, și prin formarea unui contingent profesional de forță, al cărui potențial de creație s-a manifestat în numeroase opere grafice de valoare ale timpului. În acest context, pot fi remarcate contribuțiile plasticienilor: I. Bogdesco, I. Vieru, A. David, G. Guzun, G. Zăcov, G. Vrabie, E. Romanescu, V. Lavrenov, B. Brânzei, V. Cojocaru, E. Usov, P. Mudrac, F. Hămuraru ș.a.

În calitate de procedee artistice aplicate – pe lângă abordarea clasică realistă, cu caracter descriptiv-narativ sau elogios, a subiectelor compoziționale –, apar tot mai multe lucrări realizate pe baza procedeele stilizării (preponderent, decorative), cu tendințe de evocare a expresiilor epico-lirice sau a conotațiilor simbolice ale imaginii. Astfel, pot fi remarcate foile grafice ale lui Ghenadi Zăcov (*Codrii*, linogravură în culori, 1966 (32x50); *Pentru șantiere*, linogravură în culori, 1966 (33x43); *Drumuri (Duc pâine)*, linogravură în culori, 1966 (16x33); *Fățare colhoznică*, acvaforte, 1966 (25 x 42), caracterizate prin măiestria organizării compozițional-artistice, a profesării tehnice, dar și prin maniera individuală de interpretare a spațiului plastic. Spre exemplu, acvafortele *Fățare colhoznică* (1966), de o deosebită expresie lirică (ghidușă chiar), impresionează prin organizarea originală, pe bază

Artă modernă și contemporană

de contraste, a elementelor, a părților constitutive ale compoziției. Or, cele trei căpițe masive de fân, ordonate ritmic, având efect perspectival (inclusiv, grație modelării tonale), ocupă întregul spațiu plastic. Acestea contrastează cu siluetele mici de tot, dar accentuate pronunțat, a căruței cu cai și a căruțașului, care o mânuiește cu sprinteneală din picioare. Cu scopul evidențierii siluetelelor mici, autorul gravurii utilizează efectul contrajurului creând contrastul izbitor al tonului și al dimensiunii (dar și ca greutate perceptibilă) și asigurând, astfel, expresivitatea și lizibilitatea centrului de interes al compoziției.

O altă lucrare a graficianului G. Zăcov, din aceeași perioadă, dar diferită ca și conținut, este linogravura în culori *Drumuri (Duc pâine, 1966)*. Aceasta se distinge printr-o compoziție neșablonată, având un subiect narativ și o realizare grafică expresivă, bazată pe stilizarea cu caracter decorativ.

Aceleași expresii de decorativism, dar cu un caracter fantasmagoric în stilizarea formei (specific și ilustrației de carte a autorului), le denotă gravurile în acvaforte ale lui Boris Nesvedov (*Moldova, 1962 (24x29)*, *Moldova străveche, 1964*). Acestea îmbină congruent într-o singură imagine multiple elemente tradiționale (inclusiv, ornamentale), orchestrate de o structură compozițională cu efect perspectival, permițând evocarea unor expresii de epos medieval.

Un alt exemplu inedit de aplicare a procedeeului stilizării – cu scopul esențializării, prin intermediul formei, a conținutului artistic – îl reprezintă unele stampe ale graficianului A. Usov. Spre exemplu, linogravura *Cvartetul Nr. 8 al lui Șostakovici, 1968 (100x80)* se remarcă atât prin maniera stilistică de tratare a spațiului plastic, cât și prin organizarea structurală a compoziției. Cele patru figuri ale cvartetului, ordonate într-o structură, practic, circulară, induc atenția privitorului spre centrul de interes al compoziției, reprezentat prin flacăra comemorială. Expresia greoaie, monumentală a formelor și a simbolurilor grafice stilizate, adunate într-o structură circulară cu perceptibilitate frontală, susține efectiv mesajul comemorativ al compoziției. Înseși siluetele muzicanților, stilizate într-un mod deconstructivist, ocupă aproape întregul câmp vizual al lucrării și creează impresia unui spațiu „închis”. Iar plasarea centrului de interes primar (flacăra comemorială) în partea de jos a formatului facilitează perceperea câmpului vizual de către spectator.

Un loc special în gravura deceniului al șaptelea îl ocupă, evident, operele grafice ale lui Ilia Bogdes-

co. Linogravurile *Mama, 1961 (58x35)*, *Patria mea, 1960 (36x51)*, *La răsărit de soare (35x53)*, *Scrisoarea, 1960 (39x52)*, *Cântec, 1964 (39x60)* posedă, majoritatea, o încărcătură semantică de o mare putere de expresie. Esențializarea și laconismul formei aplatizate, dinamismul și expresivitatea elementelor limbajului plastic (rezidate pe relații tonale calitative și cantitative) asigură integritatea spațiului compozițional, facilitând perceperea mesajului, deseori simbolic, al lucrărilor.

În general, anii '70 reprezintă o perioadă fructuoasă în ceea ce privește apariția și promovarea tinerilor plasticieni în spațiul artelor grafice ale țării: I. Vieru, A. David, G. Guzun, V. Lavrenov, B. Brânzei, V. Cojocaru, E. Usov, P. Mudrac, F. Hămuraru ș.a. La această etapă, deosebit de important este aportul tinerilor graficieni la promovarea noilor accepții de interpretare a formei și a conținutului artistic. Astfel, se remarcă tendința de reprezentare stilizată (frecvent decorativă) a formei artistice, utilizându-se inclusiv, elementele caracterului tradițional. Totodată, sunt abordate subiecte tematice de elucidare a vieții cotidiene, lirice sau cu conotație general-umană. Metafora și simbolul devin procedeele artistice utilizate tot mai frecvent la reflectarea mesajului conceptual al lucrărilor. De asemenea, apar opere ce îi proliferază graficii un caracter național. În acest context, poate fi menționată creația lui Igor Vieru (ciclul *Inima cântă, 1964; Înflorire (82x66); Cântec (82x66); Roada (82x66)*), Aurel David (*Floarea soarelui, 1964 (27x50); La lucru, 1964 (29x50); Familie, 1966 (18x22); M. Eminescu, 1966 (45x45)*), Gheorghe Guzun (*Mărțișor, 1966 (42x29); Țesătoarele de covoare, 1966 (44x27); Bugeac, 1966 (43x55); În zi de duminică, 1965 (44x31); Fete găgăuze, 1966 (40x50); Dansul țiganilor basarabeni, 1966 (57x37)*); ciclul *Doina Basarabiei, 1966*) ș.a. Lucrări interesante din punctul de vedere al abordării subiectului și al interpretării conținutului artistic al compoziției sunt realizate, în perioada respectivă, și în tehnica monotipie. Acestea sunt caracterizate, de cele mai multe ori, prin abordarea subiectelor cu conținut epico-liric. Astfel, pot fi remarcate stampele realizate de plasticienii Eleonora Romanescu (*În sat moldovenesc, 1962 (55x41); Peisaj, 1962 (60x45); Nocturn, 1964 (48x40); Copaci, 1965 (55x40); În familie, 1966 (50x70); Scrisoare, 1966 (40x55)*), Gheorghe Vrabie (*În port, 1964 (29x43); Prima zăpadă, 1965 (30x50); Înserează, 1965 (35x49)*), Vladimir Lavrenov (*Culesul poamei, 1969 (55x44); Fredonări, 1969 (44x44); Ornamente, 1969 (55x44)*), Gheorghe Guzun (ciclul *Doina Basarabiei, 1966*) ș.a.

Artă modernă și contemporană

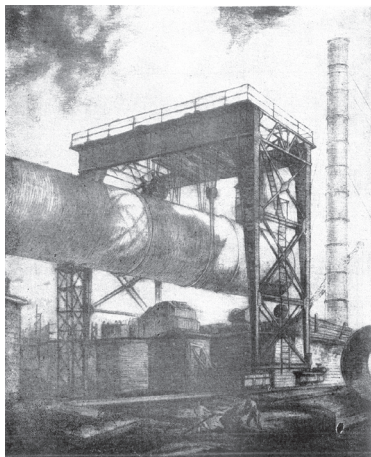


Fig. 1. Victor Ivanov. *Fabrica de ciment din Râbnița, acvaforte, 1960*

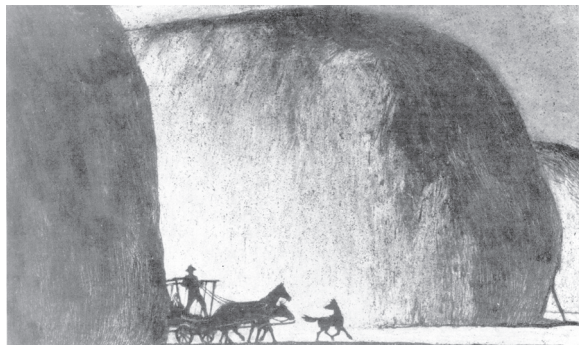


Fig. 2. Ghenadi Zâcov. *Fățare colhoznică, acvaforte, 1966*



Fig. 4. Leonid Grigorașenco. *Masacru, acvaforte, 1966*



Fig. 3. Petru Țurcan. *Codri, acvatinta, 1961*



Fig. 5. African Usov. *Cvartetul Nr.8 al lui Șostakovici, linogravură, 1968*

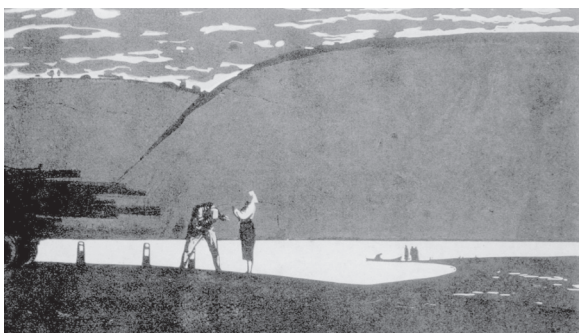


Fig. 6. Ilia Bogdesco. *Cântec, linogravură în culori, 1964*



Fig. 7. Vladimir Lavrenov. *Tutunarii, linogravură, 1966*

Fig. 8. Igor Vieru, *Înflorire, linogravură, 1964*



Aspectele compozitionale ale arhitecturii clădirilor pentru afaceri din Chișinău, construite în ultimul deceniu

Rezumat

Aspectele compozitionale ale arhitecturii clădirilor pentru afaceri din Chișinău, construite în ultimul deceniu

Viața modernă impune necesitatea construirii clădirilor de tip nou: pentru birouri și centre de afaceri. Numărul lor a crescut considerabil în ultimii douăzeci de ani. Analiza procedurilor compoziționale utilizate și clasificarea clădirilor pentru business, construite în centrul Chișinăului în această perioadă sunt actuale și necesare. Pentru efectuarea analizei au fost selectate trei clădiri comerciale, cunoscute și tipice perioadei studiate, ce au apărut în centrul istoric al orașului Chișinău, în ultimul deceniu: clădirea pentru birouri Accent Business Park (sediul Eximbank), centrul internațional de afaceri „SKYTOWER”, Centrul de afaceri „Le Roi”.

Analiza clădirilor centrelor de afaceri ne demonstrează diversitatea aspectelor compoziționale și ne permite compararea și sistematizarea procedurilor compoziționale de proiectare a lor în orașul Chișinău. Astfel, clasificarea clădirilor se va face după compoziția urbană și spațial-volumetrică (arhitecturală).

Clasificarea aspectelor compozitionale ale arhitecturii centrelor de afaceri poate fi continuată în alte studii suplimentare și aplicată la alte clădiri social-administrative ale orașului Chișinău.

Cuvinte-cheie: arhitectură, aspecte compoziționale, clădiri pentru birouri, clasificare, analiză centru de afaceri, compoziție spațial-volumetrică.

Резюме

Композиционные принципы архитектуры офисных зданий города Кишинёва «нового» времени

Современная жизнь вызывает потребность в офисных зданиях и бизнес центрах. Их количество выросло в течении последних двадцати лет. Наступила необходимость провести анализ композиционных приёмов и классификацию офисных зданий, построенных в центре Кишинёва в этот период. В качестве примера про-

ведения подобного анализа, для демонстрации в данной статье, выбраны три наиболее ярких офисных здания, характерных для исследуемого периода, появившихся в центре Кишинёва в последнее десятилетие: Офисное здание «Accent Business Park» („Eximbank”), Международный Бизнес Центр „SKYTOWER”, Международный бизнес-центр „Le Roi”.

Анализ зданий бизнес центров позволяет продемонстрировать разнообразие композиционных принципов, сравнить и систематизировать композиционные приёмы проектирования современных офисных зданий города Кишинёва. Этот анализ позволяет осуществить классификацию офисных зданий по градостроительной композиции, типу и принципу построения объёмно-пространственной (архитектурной) композиции.

Классификация композиционных принципов архитектуры офисных зданий может быть продолжена в дальнейшем исследовании и применена к другим общественно-административным зданиям города Кишинёва.

Ключевые слова: архитектура, композиционные принципы, офисные здания, классификация, анализ, бизнес центр, объёмно-пространственная композиция.

Summary

Compositional principles of architecture of new office buildings in Chisinau

Today there is a need for office buildings and business centers. Their number has grown in the last ten years. There was a need for an analysis of composition and classification of office buildings built in the center of Chisinau during that period. As an example of such an analysis to demonstrate in this article, I have selected three of the most striking office buildings, typical of the period studied, that have appeared in the center of Chisinau in the last decade: Office building „Accent Business Park” („Eximbank”), International Business Centre „SKYTOWER”, International Business Centre „Le Roi”.

Artă modernă și contemporană

Analysis of the buildings allows a demonstration of the diversity of compositional principles and lets us compare and classify compositional techniques of the design of modern office buildings in the city of Chisinau. This analysis allows the classification of office buildings, of urban composition, type, and the principles of constructing three-dimensional (architectural) of the composition.

Classification of composite principles of architecture of office buildings may be continued for further study and applied to other public and administrative buildings of the city of Chisinau.

Key-words: architecture, compositional principles, office building, classification, analysis, business centers, principles of constructing three-dimensional composition.

Istoria municipiului Chișinău numără aproape șase secole de continuitate a habitatului, centrul istoric al orașului prezentând quintesența arhitecturală a diferitor perioade istorice, fiecare cu procedeele sale compoziționale, specifice orientărilor stilistice dominante în epocă. În centrul urban, totdeauna au fost construite clădiri obștești, ce jucau un rol important în viața sa socială și economică, aspectul arhitectural actual fiind format treptat. Fiecare perioadă istorică le impune exigențe specifice fiecărui tip de clădiri, față de organizarea lor spațial-planimetrică, soluția compozițional-artistică și aspectul stilistic. Astăzi, categoria clădirilor cu destinație social-administrativă continuă să fie completată cu noi tipuri de clădiri, arhitectura cărora trezește interesul public și provoacă discuții aprinse între colegii de breșă, între critici de artă și simplii locuitori ai orașului, oportunitatea soluției arhitecturale nelăsând pe nimeni indiferent. Viața contemporană cere noi tipuri de construcții, pe care încă ieri nimeni nu și le putea imagina, printre acestea numărându-se și clădirile pentru birouri și centrele de afaceri, numărul cărora a crescut accelerat în ultimii douăzeci de ani. A sosit timpul de a supune unei analize detaliate arhitectura acestor clădiri, specifice „timpurilor noi”. Arhitectura lor se evidențiază printr-o atenție sporită acordată aspectului exterior, deseori urmând puțin organizarea funcțională a spațiului interior. Pentru această exigență au fost selectate trei dintre clădirile pentru afa-

ceri, caracteristice perioadei analizate, apărute în Chișinău în ultimii 10 ani. Proiectele lor au fost elaborate companiilor arhitecturale „ARD” sub conducerea arhitectului Gheorghii Telpiz, absolvent al Universității Tehnice a Moldovei. E vorba de:

- ♦ Clădirea „Accent Business Park” (sediul „Eximbank”);
- ♦ Centrul de business de business „SKYTOWER”;
- ♦ Centrul internațional de business „Le ROI”.

Primul din edificiile enumerate, după timpul edificării, în ordine cronologică, este sediul „Accent Business Park” („Eximbank”). Clădirea a apărut în 2007, la extremitatea de nord-vest a orașului istoric, așezată pe magistrala centrală a orașului (bulevardul Штефана чел Маре, nr.171/1), într-un mediu urbanistic constituit. Clădirea este orientată cu axa longitudinală paralelă căii de comunicație rutieră și pietonală, subliniind direcția de cădere a reliefului din această zonă. Imobilul a fost amplasat în vecinătatea nemijlocită a zonei verzi de odihnă a Dendrariumului, fiind juxtapus între un bloc de studii a Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă” și complexul de clădiri ale Centrului Republican pentru Copii și Tineret „ARTICO”.



Fig. 1. „Accent Business Park” (sediul „Eximbank”).

Artă modernă și contemporană

Din punct de vedere urbanistic, edificiul s-a inclus pe un sector de teren cu suprafața redusă (0,33 ha), datorită înălțimii sale devenind dominantă verticală a fondului construit al cartierului. Compoziția arhitecturală a acestei clădiri cu 12 niveluri (parter + 11 etaje) de la suprafața solului este de tip volumetric semideschis, bazată pe combinarea formelor rectilinii cu formele curbe, reprezentând un volum cilindric cu rol de soliter, înconjurat de prize drepte, aflate în poziție tipică (ortogonală). Din combinarea formelor geometrice, au rezultat forme complexe, de tip mixt. Compoziția generală obține o elansare verticală, stopată de plinta orizontală, în care se află un spațiu interior cu o înălțime ce depășește etajele ordinare, sprijinită pe volumul cilindric din față, care acoperă întreaga compoziție. Proportțiile parametrilor clădirii: înălțimea către lățimea fațadei principale sunt în limitele 1/1,23 (mai lată decât înaltă), iar ale volumului cilindric: raportul înălțimii la diametru este egal cu 4,85/1 (mai scund decât coloana dorică, cu care este comparată involuntar).



Fig. 2. „Accent Business Park” (sediul „Eximbank”), partea stereobatică, vedere dinspre „ARTICO”

Clădirea este așezată pe o platformă, care, ca un stereobat, își asumă rolul de bază a întregii compoziții arhitecturale și, prin dimensiunile sale, nu numai îi redă stabilitate, ci și integrează toată compoziția, desfășurată pe un relief activ.

Elementele constitutive ale fațadelor, prin me- trul diviziunilor, scot în evidență forma arhitectura- lă și susțin scara umană a fondului construit aferent, reflectând, în același timp, soluțiile funcționale și constructive. Soluția coloristică este rezolvată prin contrapunerea ușoară a culorilor naturale ale mate- rialelor contrastante prin factura și culoarea lor – piatră și sticlă, subliniind astfel tectonica clădirii.



Fig. 3. „Accent Business Park”. Vedere dinspre bd. Ștefan cel Mare.

Direcția optimă de percepere vizuală a calităților plastice ale arhitecturii clădirii este în mișcare de pe bulevardul Ștefan cel Mare, la urcarea pantei, dinspre piața D. Cantemir spre centrul orașului. La parcurge- rea porțiunii din fața clădirii, atenția vizitatorului este atrasă de spațiul interior al compoziției arhitecturale, aflată între suprafața curbă vitrată și volumul cilin- dric vertical în calitate de centru compozițional.

Din cauza suprafeței reduse a terenului de con- strucție, nu s-a reușit retragerea clădirii la o mai mare distanță de magistrală, ceea ce ar fi permis micșora- rea vizuală a clădirii și, în acest fel, ușurarea compozi- ției urbanistice. Amplasarea edificiului la o mai mare distanță de la linia roșie a bulevardului ar fi permis mărirea înălțimii clădirii, apropiind-o de proporția secțiunii de aur, iar forma cilindrică – în proporțiile clasice ale coloanei ordinului doric.

Al doilea din oficiile enumerate este Centrul in-ernațional de bisnes „SKYTOWER”, amplasat în cen- trul orașului, pe strada Vlaicu Pârcălab, între clădirea Oficiului poștal nr. 12 și sala de conferințe a hotelului de business „Leogrand”. Această clădire cu 12 niveluri (parter + 11 etaje) este primul centru de bisnes de cla- sa „A”, construită în Chișinău.

Artă modernă și contemporană



Fig. 4. Centrul internațional de business „SKYTOWER”.

Clădirea a fost ridicată pe un teren rectangular, cu o suprafață redusă, cu edificare densă, devenind dominantă verticală a cvartalului. Fațadele sale sunt orientate la fel ca și cele ale clădirilor construite anterior, evidențiindu-se astfel forma construită a parcelei. Compoziția spațială a edificiului are un caracter elansat vertical de tip închis, arhitectura fiind dominată de forma verticală a sfertului de cilindru, cu fațada secantă pe toată înălțimea de o prizmă dreaptă, care devine centrul compozițional al clădirii. Compoziția volumetrică este deschisă percepției vizuale dinspre intersecția străzii Vlaicu Pârcălabși și bulevardul Ștefan cel Mare, care devin direcția prioritară pentru contemplarea arhitecturii centrului de afaceri. Accesul în clădire are loc printr-un volum prizmatic, triunghiular în plan, cu o latură curbilinie, formă ce subliniază direcția fluxului de vizitatori și datorită căreia aspectul, în general static, obține un caracter dinamic. Elansarea verticală a compoziției spațial-volumetrică, prin defalcările precise ale masei clădirii, și aici, ca și în exemplul precedent, este stopată de elementul horizontal sub forma plintei, care repetă forma planului edificiului.



Fig. 5. „SKYTOWER”, vedere din curtea interioară.

În plan, clădirea cu o configurație plastică, pentru a crea un joc de lumini și umbre ale fațadelor, are gabaritele înscrise într-un pătrat cu latura de 36 m, apropiată de aceeași proporție având și fațada clădirii, raportul dintre înălțime către lățime aflându-se în jur de 1,1/1. Deschisă vederii din centrul orașului este doar partea superioară a edificiului, arhitectura fiind percepută integral dinspre strada Vlaicu Pârcălab. Partea inferioară, lărgită sub forma unui parter, îi conferă stabilitate vizuală clădirii, în care este organizat vestibulul, unde are loc distribuția torențelor colaboratorilor, vizitatorilor și cumpărătorilor, cu dimensiunile soluționate comensurabil scării umane.

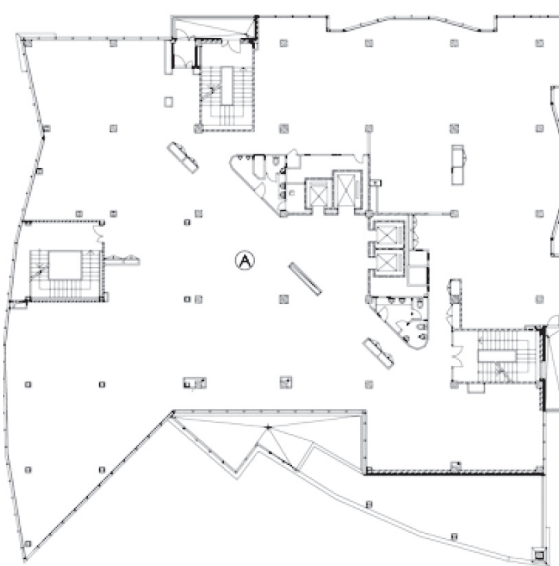


Fig. 6. „SKYTOWER”, planul parterului.

Diviziunile elementelor constructive ale fațadelor, concepute în ritm de metru, subliniază plasticitatea formei arhitecturale, conferind scara proprie clădirii cu etalarea organizării funcționale a centrului de business. Coloristica fațadelor, în baza nuanțelor, reflectă tectonica clădirii prin calitățile policrome ale materialelor de finisaj – sticla-oglină și oțelul, vitraliile acoperind suprafața integral. Ele sunt soluționate într-o gamă rece, ce a permis o „dizolvare” maximă a clădirii în mediul înconjurător, datorită reflectării fondului construit din jur în fațadele-oglină. Acest fenomen, la rândul său, a provocat iluzia reducerii gabaritelor absolute ale clădirii, deminuând astfel impactul urbanistic.

Artă modernă și contemporană



Fig. 7. „SKYTOWER”, plastica diviziunilor fațadei.

Totuși, trebuie să remarcăm, că din cauza terenului de construcție foarte mic (doar 0,2 ha), autorii au fost impuși să „așeze” clădirea trecând peste linia roșie a străzii Vlaicu Pârcălab. La o suprafață mai mare, masa vizuală a clădirii putea fi micșorată „topind” clădirea în retragere spre interiorul cartierului.

Ultimul exemplu de clădire pentru afaceri este centrul internațional de afaceri „Le ROI”, aliniat pe linia roșie a str. Sfatul Țării, în vecinătatea hotelului „Dacia”, într-o zonă unde se află reprezentanțe ale organizațiilor internaționale, instituții de stat, ambasade, bănci, hoteluri de elită și ONG-uri. Circumstanțele urbanistice au dictat ca edificiul cu nouă nivele (parter+8 etaje) să fie înscris într-un spațiu și mai restrâns ca suprafață, decât exemplele anterioare (0,1ra), planul rectangular al clădirii repetând configurația terenului. Clădirea nu este dominantă cartierului după înălțimea sa, dar compoziția spațială este de tip închis, cu elansare verticală.



Fig. 8. Centrul internațional de afaceri „Le ROI”, vedere dinspre str. C. Lazo.

Soluția volumetrică a acestui centru de afaceri, supusă situației urbanistice, prezintă o combinație de

prisme drepte, amplasate vertical, cu penetrații prin suprafețe triunghiulare, aplicate pe cele două fațade ale clădirii deschise vederii. A fost utilizat la maximum contrastul de factură și de culoare a materialelor de finisaj, completat cu contrastul dintre diviziunile constructive ale suprafețelor vitrate și designul golurilor ferestrelor, supus unei alte legități compoziționale. Aspectul clădirii a obținut un caracter dinamic, clar exprimat, datorită includerii formelor triunghiulare. Partea inferioară a clădirii, căptușită cu material de culoare întunecată, cu o pondere vizuală masivă, servește la sublinierea stabilității.

În plan, clădirea se înscrie într-un dreptunghi cu laturile 33 pe 24 m, alungit în adâncul cartierului, raportul fiind de cca. 1,37/1, aceiași proporție a planului repetându-se între înălțime și lățimea fațadei principale. Diviziunile compoziționale ale fațadelor subliniază forma arhitecturală, alternarea registrelor vitrate ale volumului principal servesc drept fundal pentru golurile ajungite ale ferestrelor de pe elementele triunghiulare, care îi atribuie dinamism compoziției fațadelor, ritmul complex al jocului de goluri și plinuri fiind asemănător unei codificări.



Fig. 9. „Le ROI”. Intrarea și vedere dinspre hotelul Dacia

Coloristica fațadelor a fost soluționată în baza principiilor compoziționale de creare a unei compoziții armonioase, contrastul scoțind în evidență stereometria construcției arhitecturale și etalând calitățile estetice ale materialelor de finisaj. Forma statică a prismei drepte principale, acoperită cu vitralii continue, este într-o gamă rece a sticlei - oglindă, iar elementele dinamice triunghiulare sunt căptușite cu cărămizi oranj, de culoare activă caldă. Finisajul fațadelor centrului de afaceri prin vitralii, întrerupte de suprafețele triunghiulare acoperite de cărămidă, contribuie la ușurarea vizuală a percepției clădirii, „diluând-o” în mediul înconjurător grație proprietății efectului de refractare al vitraliilor.



Fig. 10. „Le ROI”. Planul clădirii

Soluția compozițională și coloristica dinamică a fațadelor, rezidate pe contrastul dintre stările statică și dinamică, i-a atribuit o noutate excepțională pentru fondul construit dens al cartierului, atrăgând atenția asupra arhitecturii sale. Cea mai atrăgătoare este fațada principală, care demonstrează cu claritate toate calitățile plastice, exprimate în compoziția arhitecturală a clădirii.



Fig. 11. „Le ROI”. Fațada principală.

Analiza clădirilor pentru business din Chișinău, descrise mai sus, scoate în evidență diversitatea principiilor compoziționale, utilizate în arhitectura lor, și permite sistematizarea procedeele compoziționale, utile în proiectarea acestor tipuri de construcții contemporane și clasificarea lor conform principalilor indici compoziționali:

Compoziția urbanistică în raport cu amplasamentul:

- edificii în apropierea căilor rutiere centrale, într-o zonă cu vegetație;
- edificii amplasate în interiorul cartierului, cu fondul construit existent;
- clădiri incluse în fondul perimetral, aliniate la liniile roșii ale străzilor.

După tipul compoziției spațial-volumetric (arhitecturale):

- de tip închis – compoziția clădirii este subordonată unei forme geometrice simple sau complexe;
- de tip semideschis – compoziția edificiului prezintă penetrații de forme sau amplasarea lor separată, care corespund diferitor zone funcționale ale clădirilor.

După principiul de creare a compoziției spațial-volumetric (arhitecturale):

- compoziții statice, bazate pe legități metrice și forme geometrice, amplasate în poziții tipice în spațiu (ortogonal);
- compoziții dinamice, bazate pe utilizarea legităților ritmice și a formelor, aflate în poziții arbitrare, libere în spațiu. Clasificarea dată a procedeele principiilor compoziționale a arhitecturii clădirilor pentru birouri sau afaceri poate fi continuată pe parcursul cercetării ulterioare și folosită nu numai la acest tip de clădiri, care au împodobit arhitectura orașului Chișinău în ultimul deceniu, ci și cu destinație mai largă social-administrativă.

Bibliografie

Глазова, Т. Крупное предложение на рынке офисной недвижимости. In: Экономическое обозрение ЛОГОС-ПРЕСС, №24 (664), 12 июня 2006.

Глазова, Т. Архитектурные новинки уходящего года. In: Экономическое обозрение ЛОГОС-ПРЕСС, №48 (784), 26 декабря 2008.

Макаров, А. Спроектированный кризис. In: *Business Class*. Кишинёв, 8 май 2010.

Глазова, Т. Союз архитекторов против низкокачественной архитектуры. In: Экономическое обозрение ЛОГОС-ПРЕСС, №39 (919), 28 октября 2011.

Классификация бизнес-центров. Санкт-Петербург, 2009.

www.ARD.md.com (официальный сайт «ARD S.R.L.» Group of architecture companies). Апрель, 2012.

www.leroi.md (официальный сайт Бизнес центра „Le ROI”). Апрель, 2012.

Pictura monumentală din Basarabia (1812-1940)

Rezumat

Pictura monumentală din Basarabia (1812-1940)

Articolul abordează etapele și principalele trăsături ale dezvoltării picturii monumentale din Basarabia, în perioada anilor 1812-1940. Pe lângă informațiile din arhivă (A.N.R.M. și A.O.S.P.) și din presa timpului, pentru prima dată a fost cercetat limbajul plastic al picturilor monumentale ale bisericilor: *Adormirea Maicii Domnului* de la mănăstirea Condița; *Înălțarea Domnului* de la mănăstirea Hârjauca; *Adormirea Maicii Domnului* din Izmail (Ucraina); *Schimbarea la față* din Bolgrad (Ucraina); *Sfinții Constantin și Elena* din Constanța (România) și vitraliului din interiorul actualului Muzeu Național de Etnografie și Istorie Naturală, Chișinău.

Cuvinte-cheie: pictură monumentală, biserică, desen, culoare, compoziție, perioada modernă, Basarabia.

Summary

Monumental painting in Bessarabia (1812-1940)

The stages and the main features of development of monumental painting in Bessarabia (1820-1940) are considered in this scientific article. Besides the archive (A.N.R.M. and A.O.S.P.) and printed information, the artistic analysis of the monumental church painting is presented for the first time: *Adormirea Maicii Domnului*, the monastery of Condița; *Înălțarea Domnului* of the monastery of Hârjauca; *Adormirea Maicii Domnului*, Ismail (Ukraine); *Schimbarea la față*, Bolgrad (Ukraine); *Sfinților Constantin și Elena*, Constanta (Romania) and the stained-glass window of *Muzeu Național de Etnografie și Istorie Naturală* (Chișinău).

Keywords: monumental painting, church, drawing, colour, composition, modern, Bessarabia.

Резюме

Монументальная живопись Бессарабии (1812-1940)

Данная научная статья рассматривает этапы и основные черты развития монументальной живописи в Бессарабии 1812-1940 годов. По мимо архивной (A.N.R.M. и A.O.S.P.) и печатной информации, впервые представлен художественный анализ монументальной живописи церквей: *Adormirea Maicii Domnului*, монастыря Condița; *Înălțarea Domnului* монастыря Hârjauca; *Adormirea Maicii Domnului* Измаил (Украина); *Schimbarea la față* Болград (Украина); *Sfinților Constantin și Elena*, Констанца (Румыния) и витража *Muzeu Național de Etnografie și Istorie Naturală* (Chișinău).

Ключевые слова: монументальная живопись, церковь, рисунок, цвет, композиция, период модерн, Бессарабия.

Pictura monumentală din perioada anilor 1812 - 1940 de pe teritoriul Basarabiei, până în prezent, n-a constituit obiectul unor cercetări, fiind doar amintită, în unele studii într-un mod fragmentar ori tangențial, în măsura în care o permitea problematica abordată.

La cercetarea artei murale basarabene moderne apar numeroase dificultăți, în acest sens, cele mai importante fiind: numărul redus al operelor monumentale, păstrate în baza cărora am putea face analiza nemijlocită a limbajului lor plastic; lipsa informației de arhivă privind atât executarea picturilor murale, cât și a mărturiilor despre creația pictorilor care au activat în acest domeniu. Istoria turbulentă, companiile de ateizare forțată a populației, nepăsarea autorităților, reaua voință, neînțelegerea valorilor estetice, istorice și religioase ale artei murale și noile tendințe picturale - toate acestea ne-au văduvit de inestimabilul patrimoniu monumental modern.

În pictura murală bisericască a Basarabiei au existat paralel două curente (în mare parte, aceleași

Artă modernă și contemporană

pentru ambele părți ale Moldovei istorice) cel *bizantino-român*, tradițional, în frescă - gen cultivat de zugravii și de iconarii din mediul rural și din orașele de provincie (ce treptat se transformă într-o artă murală cu caracter popular) și cel *apusean* (academic, realist), practicat de pictorii timpului cu studii făcute în Apusul Europei, cât și în școlile răsăritene. În acest context, ținem să remarcăm ecourile artei atât ruse bisericești și, în special, iconurile plastice ale picturii murale din interiorul catedralei *Sfântul Vladimir din Kiev* (1885-1896), imagini executate de V. Vasnețov, M. Nesterov etc., care au devenit etaloane de frumusețe, fiind perpetuate în bisericile basarabene.

Arta murală modernă din regiunea Moldovei dintre Prut și Nistru, cunoscută cu toponimicul *Basarabia*, în perioada 1812 - 1940, se caracterizează printr-o răspândire neomogenă și prin mai multe particularități distinctive, în funcție de intervalul de timp la care ne referim¹.

În prima sub-perioadă, 1812-1887, continuă elaborarea principalelor forme ale artei medievale - icoana și pictura murală bisericească, care, în linii mari, se bazează pe tradițiile secolelor precedente, îndeosebi, pe cele ale secolului al XVIII-lea. Ecourile epocii de înflorire a picturii brâncovenești ajung în Basarabia spre sfârșitul secolului al XVIII-lea.

O condiție importantă pentru apariția și evoluția picturii murale bisericești profesionale de factură laică, în acest spațiu, a fost și creația plastică a pictorilor invitați din străinătate. Aceștia executau picturi murale din interioarele bisericilor basarabene la comandă. Acest proces se produce spre mijlocul secolului al XIX-lea și anume în 1834-1836, începând cu ansamblul cel mai important de pictură murală al secolului - decorarea Catedralei *Nașterea Domnului* din Chișinău.

Pentru realizarea acesteia este invitat pictorul rus Ivan Kovșarov (nu se cunoaște - 12.08.1861² Odessa). Absolvent talentat al Academiei Imperiale de Arte din Sankt-Petersburg, Ivan Kovșarov își începe activitatea cu decorarea *Palatelor Imperiale*³ din orașul amintit. Fiind unul din cei mai renumiți pictori ai timpului, în perioada anilor 1827-1831, decorează interioarele: *Palatului Voronțov din Odessa*⁴ (Ucraina), ale *palatului din Alupka* (Crimeea), ale *templului lui Tezeu* la fel din Alupka⁵ (Crimeea) și ale *Bisericii din Masandra* (Crimeea). Stabilindu-se cu traiul la Odessa, decorează interiorul *Căsuței de schimb* din oraș, interioarele locuințelor particulare și ale bisericilor din gubernia Herson⁶. Iar în perioada anilor 1834-1836, la comanda guvernatorului plenipotențiar al Basarabiei, M. Voronțov, execută pictura murală și icoane de

iconostas la *Catedrala Nașterii Domnului din Chișinău*. Acestea au fost realizate conform unui deviz și al unui proiect de execuție a picturii murale în suma de 41,250 de ruble în argint, programul iconografic fiind conceput de Arhiepiscopul Dumitru al Basarabiei cu reprezentările evenimentelor biblice⁷.

Arta lui Ivan Kovșarov, conform părerii contemporanelor, era caracterizată, atât prin reprezentarea florilor și a ghirlandelor, cât și prin ornamentarea și pictarea interioarelor într-o cheie specifică antichității romane⁸.

În pofida lipsei analizei limbajului plastic al acestor picturii murale realizate, paginile Buletinului Eparhial de Chișinău ne oferă informații privind: calificativul lucrărilor realizate ca fiind „în mare parte satisfăcătoare, cu desenul executat corect și clar/precis”⁹; tehnica picturii murale, care, de fapt, era tehnica picturii de „carton”, altfel zis, tehnica alsecco și programul iconografic al acestora. Referindu-ne la ultimul, aflăm că întregul interior al cupolei era segmentat și pictat în carouri/casetoane pătrate, cu rozete pe mijloc, imitând ornamentele modelate în volum. La nivelul ferestrelor, erau ilustrate evenimentele din viața regilor Israelului. Friza de sub cupolă se deosebea printr-un desen frumos, amintind de forma unei benzi ornamentale cu desene, ce înconjura, împletindu-se, poalele cupolei fără a se întrerupe, adică fără pauze. Sub cupolă, în cele patru direcții cardinale, erau reprezentați cei patru Evangheliști împreună cu atributele lor simbolice. Mai jos, cornișele pilonilor/stâlpilor erau de culoare albă de alabastru, iar marginile arcurilor erau pictate conform proiectului, imitând ornamentele modelate în volum. Cele patru cupole laterale, mai mici, ca și cupola centrală, erau segmentate în casetoane pătrate, cu frumoase rozete pe mijlocul acestora, imitând la fel ornamente modelate în volum. În arca altarului principal, era pictat Avraam, care îl aducea drept jertfă „pre fiul său”. Reprezentarea acestui eveniment întruchipa jertfa expiatoare de pe Golgota, sugerând de repetarea acesteia în taina Euharistiei¹⁰. În nișele superioare ale arcelor, deasupra ușilor erau executate, din partea de nord, *Învierea lui Lazăr*, în partea de sud *Vindecarea orbului*, în partea de vest, deasupra intrării principale - *Vameșul și Fariseul*. Reprezentarea arăta demnitatea rugăciunii, pătrunsă de duhul smereniei. Pe lângă toate acestea, în nișele mici ale arcelor erau reprezentați câte doi îngeri îngenuncheați în fața *potirului Testamentul Nou*, iar în locurile corespunzătoare de pe peretele vestic - doi îngeri îngenuncheați în fața *Răstignirii*. Aceiași imagine, doar în mărime mai mică, era pictată lângă arcurile de deasupra ferestrelor. Pentru a evita împes-

trișarea, pereții Catedralei, mai jos de cornișa pilonilor, erau acoperiți cu o culoare galben-deschisă, fără reprezentarea desenelor și a picturilor¹¹.

Spre mijlocul secolului al XIX-lea, în afară de picturile murale de la *Catedrala din Chișinău*, nu se atestă nimic privind numele sau operele murale ale altor pictori care ar fi activat în Basarabia. Istoricul de artă modernă, Tudor Stavilă, în monografia sa¹², se referă la doi artiști care au activat peste hotarele țării atât în domeniul picturii de șevalet, cât și în cel al picturii murale, în primele decenii din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Primul este academicianul Alexandru Beide-man¹³ (1826, Chișinău – 1869, Sankt-Petersburg), absolvent al Academiei de Arte din Petersburg (1855). Celălalt, renumitul pictor bisericesc Epaminonda Bucvovski (1843, Iacoveni, Bucovina – 1891, Cernăuți), absolvent al liceelor de la Cernăuți și Blaj (1860), studiaza pictura istorică la Academia de Arte Frumoase din Viena în atelierul lui Anselm Feuerbach, iar între anii 1881-1891 a fost numit „pictor diecezan” la Cernăuți, pictând în stil neorenescentist mai multe biserici din Bucovina, iconostase și icoane¹⁴.

Astfel, vedem că, spre mijlocul secolului al XIX-lea, pictorii moldoveni (în lipsa școlilor de profil din țară) pleacă în străinătate la studii, uneori rămânând să-și continue activitatea lor plastică peste hotare. Inexistența aproape totală a operelor murale ajunse până în prezent, cât și informația redusă privind existența și analiza acestora în Basarabia, în prima sub-perioadă, permite conturarea sumară a tabloului general de dezvoltare a acestui proces artistic. Acest fapt ne determină să ajungem la concluzia că situația socio-culturală a acestor timpuri n-a favorizat dezvoltarea picturii monumentale, decorurile murale rămânând la periferiile activității artistice iconografice.

Începutul celei de-a doua sub-perioadă (1987-1903) de evoluție a artei murale din Basarabia este marcată de trecerea tot mai pronunțată la laicizarea artei bisericești, ce apare sub influența tot mai mare a artei plastice moderne, atât din țările vecine, cât și din Basarabia. În rezultatul acestui proces artistic al timpului, s-a organizat Școala de desen a lui Terinte Zubcu din Chișinău, în 1887, a apărut prima Societate a amatorilor de Arte Frumoase din Basarabia, în 1903, și expozițiile acesteia. În această perioadă, mulți basarabeni își fac studiile peste hotarele țării, la Petersburg, Moscova și Odessa, asimilând diverse modalități de utilizare a procedeelor plastice, caracteristice acestor școli de pictură¹⁵. Astfel în pictura murală rolul zugravului iconograf descrește treptat în favoarea promovării operelor de factura academică a

pictorilor laici. Din cele relatate până acum, putem susține că pictura murală se evidențiază prin noi căutări în sensul reînnoirii procedeelor plastice, stilistice și tehnice (apare tehnica picturii în ulei și tehnica picturii alsecco cu clei, vitraliu, mozaic), ceea ce delimitează și marchează sfârșitul Evului Mediu în Moldova, datorită unor elemente ale culturii laice, tocmai spre sfârșitul secolului al XIX-lea.

În acest context, drept exemplu ne-ar servi fragmentele de decor mural al Bisericii *Adormirea Maicii Domnului*¹⁶ de la Mănăstirea Condrița (1895-1897), care denotă o sinteză între stilul bizantin autohton și elementele neoclasiche. În interiorul cupolei centrale, vedem reprezentarea lui *Hristos Pantocratorul*. Pe pereții turlei, observăm figurile profeților, iar la baza cupolei s-a păstrat reprezentarea *Sfântului Evanghelist Luca* (fig. 1) și un fragment din scena ce se presupune că ar fi *Noul Ierusalim* (scena de după *Judecata de apoi*, reieșind și din textul Apocalipsei (21,22) lui Ioan).

Odată cu creșterea tendințelor academice, observăm cum pictura cedează în favoarea grafismului linear. Pictura murală expresivă, sobră, în care opțiunea stilistică este puternic influențată de gravura de carte bisericească și/sau de stilul ambiguu academizant, care a fost inaugurată în stilistica artiștilor de la Kremlin de faimosul Simon Usakov.

Pictura murală de la Condrița ne oferă momente curioase: primul ține de topografie și vizează schimbarea locurilor în ierarhia cerească, registrul prorocilor fiind înlocuit cu cel al apostolilor, caz întâlnit doar o singură dată la *Sfânta Sofia* din Kiev; al doilea se referă la un procedeu tehnic nemaiîntâlnit în pictura murală – fundalul dantelat care imită ornament tipografic (print) al timpului.

Analizând figura *Profetului Iezechiel* din turla cupolei centrale sau a *Sfântului Evanghelist Luca* (fig.1), putem observa trecerea de la principiul stratigrafic al picturii de factură bizantină la modelarea volumetrică (academică) a portretului. Dacă reprezentarea veșmintelor respiră prin strictețea lamelor verticale și prin ascetismul liniei de altă dată, atunci portretul Sfântului este modelat fin, cu ajutorul clarobscurului obținându-se obrajii rotunzi. Această manieră de pictură imită modelarea realistă a feței, devinind caracteristică perioadei de timp vizate.

Prin veridicitatea și diversitatea tipologică, aceste chipuri portretizate ale sfinților ne sugerează chipuri de țărani (autohtoni), fiind mai robuste. Prin desenul ferm, bărbătesc, individualizat printr-un efect grafic, prin fermitatea conturilor și a modelurilor cromatice, se ating performanțele unui autentic portretist

Artă modernă și contemporană

(de șevalet). Momente vizînd elementele limbajului plastic neoclasic pot fi observate și în poziționarea portretelor, ce nu respectă canonul bizantin. Uneori, chipurile sunt pictate cu fața *plecată cu smerenie*; al-teori, portretele în trei pătrimi emană o stare de evlavie; unele portrete în profil comunică direct cu Divinitatea; alte chipuri își îndreaptă privirea spre (noi) cei ce recepționează opera dată. Zugravul picturilor murale demonstrează nu numai o bună cunoaștere a universului rural pe care l-a străbătut ci și interesul pentru universul sufletesc al acestei lumi. Astfel, în modelarea portretelor apar elemente realiste combinate cu cele psihologice - ochii adânciți în orbite, fruntea proeminentă, oasele zigomatice pronunțate, obraji înfundați.

Autorul picturii murale de la Condrița a prins din zbor, poate în mod obscur la început, apoi din ce în ce mai clar, ideea unor asemenea necesități și a militat în practica sa artistică pentru compatibilitatea dintre tradițional și modern, pentru adoptarea unor formule artistice noi, pentru îmbogățirea limbajului și a expresiei, pentru abordarea unor procedee și a unor universuri noi. Chemat să realizeze această sinteză, animat de sentimentele și ideile artistico-plastice ale epocii și de înclinațiile proprii, el ne lasă drept moștenire o adevărată capodoperă de pictură monumentală. În istoria artei basarabene din perioada modernă, aceste fragmente de picturi murale reprezintă o verigă între vechea pictură tradițională autohtonă și curentele înnoitoare ce-și căutau drumul și se afirmă tot mai mult în spațiul nostru. Acesta este poate ultimul exemplu de pictură murală bisericească basarabeană de factură bizantină, specificul căreia poate fi observat și în icoanele portative din aceeași perioadă de timp¹⁷.

Un rol important în evoluția picturii murale autohtone l-au avut-o și operele realizate la comandă în afara spațiului basarabean. Astfel, cele mai timpurii lucrări în tehnica vitraliului tradițional, cunoscute în spațiul dintre Prut și Nistru, aparțin artiștilor străini, fiind realizate în atelierelor din Sankt-Petersburg, Odessa¹⁸ etc.

Vitraliile ce au existat în decorația unor biserici din acele timpuri, cum ar fi vechea Biserică Armească (Chișinău); bisericile catolice din Basarabia; biserica grecească *Sfântului Panteleimon* (Chișinău); *Biserica Sfântul Nicolae* (Chișinău)¹⁹ etc. astăzi s-au pierdut.

De o valoare artistică autentică sunt remarcabilele vitralii, executate în 1903–1905, ce s-au păstrat intacte în interiorul Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală, Chișinău (fostul Muzeu al Zem-

stvei, arhitector și inginerul V. Tiganco). Vitraliul de pe plafon, creat de plasticianul odessit L. Mocquet, cu rafinamentul estetic al tuturor pieselor, perfect îmbinat cu decorul mural al interiorului, se extinde deasupra întregii suprafațe a sălii centrale, avînd o iluminare naturală.

Clădirea Muzeului, construită în stilul pseudo-mauritan (de altfel, unica de acest tip din sud-estul Europei), ne surprinde printr-o imensă informație a decorului artistic (plafonant, mural și pavimental), prin faptul că însumează lucrări de finisaj artistic executate în *tehnica vitraliului, tehnica mozaicului, și pictura murala alsecco* (cel mai timpuriu exemplu cunoscut până în prezent). Finisajul artistico-plastic este obținut grație decorului mural ornamentat, în tehnica reliefului modelat (rus. лепнина) și picturii murale, încununându-se cu un tavan impunător suspendat, realizat în tehnica vitraliului clasic (tradițional).

Farmecul întregii compoziții a vitraliului se intensifică atunci, când lumina naturală trece prin multitudinea de culori, fiecare element separat ieșind în evidență. Compoziția vitraliului, este formată din motive florale și din figuri geometrice: romb, cercul, pătratul, dreptunghiul, care într-un final, sunt încorporate în forme mai mari: pătrate dreptunghiulare și rombice. Piese mai mărunte sunt pictate manual, cu încrustații din flori și frunze, oferindu-i originalitate întregii compoziții. Fuziunea ornamentului și a formei este evidențiată pregnant în acest vitraliu. Îmbinarea liniilor curbe cu liniile drepte, care, la rândul lor, devin tangențiale, reflectă relația dintre construcție și ornament. Desenul decorativ și clar conturat, prin mișcarea, dispunerea și traiectoria curbilor și ale dreptelor, transformă sticla într-o operă de artă a liniilor. Estetica curbilinie, logică și geometrică, se multiplică în curbele ovoidale ale decorului mural.

Echilibrul elementelor compoziționale ale vitraliului mai este atins și datorită utilizării unei game coloristice, din albastru, roșu, galben, violet și nuanțe de verde, deși restrânsă și rece, dar totodată luminoasă și atractivă, ce-i conferă o notă de eleganță și de rafinament. Acest vitraliu oferă încăperii o notă specială și senzație de spațialitate.

Orientalizarea este perceptibilă datorită abundenței informației ornamentale și a gustului pronunțat pentru stilizarea vegetației și prin decorul modelat în volum. Decorația originală dă frâu liber fanteziei, grației, rafinamentului detaliilor, jocurilor de umbră și de lumină grațioase și puternice. Toate degajă o frumusețe globală, impregnată de o anumită voluptate, creînd o senzație de poveste. Decorația supra-

Artă modernă și contemporană

jurată devine predominantă în această lume orinică. Pardoseala, compusă din plăci de mozaic, întregește și desăvârșește frumusețea tabloului artistic creat. Arhitectul V. Țiganco, la exteriorul clădirii, pentru decorarea tuturor fațadelor mai utilizează un brâu de mozaic din plăci de teracotă glazurată, conform tradiției decorărilor mauritane islamice.

Pictura murală basarabeană nouă, inspirată din arta neoclasică, începe treptat să predomine, datorită „pictorilor academici”, cu studii din alte țări (Sankt-Petersburg, Moscova, Odessa etc.), care au condiționat apariția artei murale profesionale autohtone.

În această privință, drept exemplu elocvent servesc picturile murale din interiorul bisericii *Înălțarea Domnului* de la Mănăstirea *Hârjauca* (Mănăstirea arhierescă din perioada interbelică), realizate de pictori profesioniști: V. Blinov, M. Stoianov, Lemaic și P. Șilingovschii. Picturalitatea lucrărilor de la *Hârjauca* nu rezistă comparației cu portretele de la *Condrița*. A dispărut maniera grafică rigidă, lăsând loc unor imagini mai blânde. Pictorii au fost preocupați, aici, mai mult de culoare, pe care și-au dorit-o mai strălucitoare, mai bogată, mai fină.

Aceste picturi, realizate în perioada anilor 1901-1906, fiind restaurate²⁰ în 1990 de pictorii Vasile Negruți, Serafim Prodan, Alexandru Ivanov și Elena Grigorasenco²¹, stârnesc interes mai bine de un secol și confirmă o nouă viziune a picturii bisericești autohtone de factură academică realistă rusă a timpului. Modeste ca tematică, colorit, dimensiuni, număr, aceste lucrări de debut trădează eforturi mari pe drumul nou și anevoios. În unele cazuri, cum ar fi scena *Sărbătoarea Stăneniei*²² sau scena *Dumnezeului-Tatăl* de pe bolta altarului, putem recunoaște iconurile plastice ale lui Vasnețov, preluate din pictura murală a catedralei Sfântului Vladimir din Kiev, în fața căreia sufletul generos și distinct al pictorilor a vibrat de emoție.

Reprezentarea sfinților în picturile bisericii este una realistă prin expresia de bunătate și de evlavie de pe chipuri. În fiecare episod, mișcările sunt pline de grație, emanând o ușoară idealizare. Aici sunt respectate legile perspectivei, volumului, adâncimea, distribuția luminii, și armonia cromatică. Noua concepție picturală impresionează prin plasticitatea și maniera realistă ale acestei inovații. Scena *Dumnezeu-Tatăl* din absida altarului, ca niște raze, leagă toate momentele dramatice din viața Mântuitorului, constituind o Sfântă Scriptură în imagini: *Sărbătoarea Stăneniei*, *Judecata lui Pilat*, *Răstignirea*, *Drumul spre Golgota*, *Învierea Domnului*.²³ Pilonii creștinătății, cei patru Evangheliști cu semnele apocaliptice, ne farmecă prin

naturațea și exactitatea detaliilor. Armonia și cromatică pastelată sunt dozate în biserică, oferindu-le icoanelor o valoare artistică.

Cum se observă și în compozițiile *Drumul spre Golgota*, *Judecata lui Pilat*, receptivi la înnoiri, artiștii vor încerca să rezolve în manieră proprie problema distribuirii luminii. Unele efecte ale eclerajului, libertatea penelului, prospețimea paletelor le oferă acestor compoziții o anume atmosferă ce vibrează în lumină.

Perspectiva atmosferică este redată cu o deosebită măiestrie, mai cu seamă în fascinanta compoziție a *Cerului* (fig. 2) din zona cupolei centrale, executată cu o viziune în *trompe l'oeuil*. Acest procedeu artistic, în care figurile angelice se depărtează sau se apropie nu numai prin formele lor crescând sau descrescând, ci, mai ales, prin intensitatea și stingerea cromatică a tonurilor, de la vigoarea din primele planuri până la visul aerian din fundalul transparent, redă un univers misterios ca o poartă a infinitului.

Artiștii de la *Hârjauca* au ridicat pictura modernă din Basarabia la o nouă treaptă – deschizătoare de drumuri. Vederile acestora sunt mai largi, pentru a face o sinteză, pe un plan superior, a căutărilor întreprinse de precursori cu cele moderne.

Autorul celor mai numeroase picturi murale din perioada modernă, Pavel (Alexeivici) Piscariov (1875, Davidov, reg. Kaluga²⁴-1949, Chișinău), este unul dintre cei mai renumiți și mai cotați pictori bisericești ai perioadei sale. Cu o activitate de aproape cincizeci de ani în domeniu, decorând bisericile și mănăstirile basarabene, el acordă atenție în egală măsură coloritului și desenului. Pe primul plan al activității maestrului s-a aflat creația artistică religioasă, lucrările sale de șevalet fiind mereu influențate de pictura bisericească²⁵. Ambele au fost îmbinate firesc cu activitatea pedagogică. Absolvind atelierul de pictură al lui C. Kostandi²⁶ (inițial reprezintă școala odessită de pictură, datorită căreia s-a format ca plastician), sosește la Chișinău în 1898, la vârsta de 23 de ani, unde predă pictura de icoane și desenul la gimnaziile chișinăuene (școala normală de fete, școala gubernială, seminarul etc.). În cele din urmă, în 1907, el fondează o școală particulară cu predarea picturii religioase - element esențial în apariția picturii murale bisericești profesionale.

Primele realizări apar la Catedrala *Schimbaria la Față* din Chișinău (fosta *Constantin și Elena*). În interior, pereții bisericii, coloanele și arcurile au fost decorate în 1906 de Pavel Piscariov, cu o bordură decorativă (în stil bizantin²⁷).

Eparhia Chișinăului, în 1912, i-a încredințat, lui P. Piscariov, realizarea ansamblului de picturi murale

Artă modernă și contemporană

ale catedralei *Adormirea Maicii Domnului* din Izmail, subliniind că acest lăcaș trebuie să devină centrul spiritual și cultural din sudul Basarabiei. Lucrările sunt realizate de un grup de pictori, semnăturile cărora pot fi văzute până-în prezent în zona cupolei: P. A. Piscariov, I. D. Șugailov, G. N. Filatov, L. A. Forne, V. G. Nedepkin.

În pictura murală a catedralei din Izmail, ne atrag atenția, pe de o parte, culoarea preferată a lui Vasnețov – albastrul ultramarin, iar pe de altă parte, abundența ornamentelor expresive și plastice. Vibrațiile de culoarea aurului din interiorul lăcașurilor exaltă albastrul-ultramarin dominant, conferindu-i o sesizantă adâncime și prețiozitate. Culoarea albastru-ultramarină a interiorului domină asupra desenului și devine ingredientul vital pentru a-i reda lăcașului sfânt acea atingere magică (fig. 3).

În picturile murale ale bisericii *Acoperământului Maicii Domnului* se observă influența picturii murale a lui V. A. Vasnețov din catedrala *Sfântului Vladimir* din Kiev. Astfel, locul central în biserică îl ocupă câteva iconuri plastice ale lui Vasnețov, cum ar fi: imaginea *Dumnezeului-Savaot* din cupola centrală, chipul *Maicii Domnului* din absida altarului, chipurile *Sfinților Evangheliști*, chipurile *Sfintei Cneaghine Olga* și a *Sfântului Cneaz Vladimir*. Predilecția pentru această manieră realistă vine prin intermediul profesorului lui P. Piscariov, C. Kostandi, care era membru al Societății expozițiilor ambulante (*Tovareshestva peredvijnih hudojestvennih vistavok*), participanții căreia erau adepții tradițiilor realiste în pictură. P. Piscariov preia și adaptează simbolismul iconografic al percepției timpului de către om dezvoltându-l prin propria individualitate și prin propriile viziuni.

Linia capricios sinuoasă, dominația curbelor ce formează adesea volute, profuziunea și hiperabundența florală și vegetală, toate aceste particularități definesc integral o concepție specifică artei murale a lui P. Piscariov. Printr-o anumită aplatizare a formelor, printr-un anumit duct al liniei și, în sfârșit, prin cunoscuta sa propensiune pentru ornament și pentru simbolismul acestora P. Piscariov îi va rămâne credincios și mai târziu. Ornamentele vegetale și florale, cu prezintă stilizări de crini, maci, ferigă etc., în ale căror frumoase și complicate trasee sunt încadrate medaliioane cu sfinți, din punctul de vedere al manierei de reprezentare, poartă trăsături specifice artei prerafaeliților și de *art nouveau*. Tipologia personajelor, de o admirabilă eleganță este redată de desenul suplu și de armoniile cromatice cu modulări fine de clarobscur. Scenele se adună în compoziții ample, adesea fără delimitări.

Analizând interiorul catedralei *Schimbarea la față* din Bolgrad (1914), observăm trei compoziții imense: *Nașterea Mântuitorului*, *Schimbarea la Față* și *Drumul spre Golgota*, fiecare de aproximativ 36 metri pătrați doar pentru un subiect-compoziție. Această calitate, ce se înscrie în monumentalitatea interiorul, nu va fi preluată ulterior și de imaginea religioasă, datorită sintetizării și hiperbolizării figurii umane. În scena *Drumul spre Golgota*, pe lângă metrajul imens, cu fiecare fir de iarbă prelucrat, în prim-plan apare și o figură întoarsă cu spatele. Acest procedeu plastic ne apropie și ne invită să devenim participanți la acest eveniment evanghelic.

Urmind să decoreze o încăpere deosebit de înaltă, cu o suprafață imensă, și să picteze imagini legate de ilustrarea *Noului Testament*, P. Piscariov a reușit să stăpânească și să realizeze un ansamblu coerent, a cărui unitate monumental-decorativă este asigurată de ritmurile continue ale ornamentației transmise de la un perete la altul.

Cultivând cu predilecție universul vegetal într-o adevărată euforie vitalistă (fig. 4) – tipologia ornamentației este atât de bogată și utilizarea ei este atât de abundentă la catedrala din Bolgrad, încât apare senzația de covor sau a unei dantelări a suprafețelor bisericii. Muchiile ascuțite ale formelor arhitectonice și, în special, ale coloanelor și ale arcurilor sunt optic anihilate cu ajutorul dantelării ornamentale a acestora.

Bogăția paletelor decorative reunește nuanțe saturate de albastru, verde, ocru și auriu, creînd un spațiu misterios și tulburător. Scăldate într-o lumină nepământească, tonurile de carnație și aurul utilizat contrastează cu nuanțele de albastru și de verde, care domină spațiul pictural. Gama cromatică a lucrărilor este bogată, echilibrată, variată în nuanțe, preferință avînd culorile mate de albastru profund și verde copt.

În compozițiile sale, P. Piscariov îmbină elementele scenei de gen cu peisajul sau arhitectura, oglindind în prim-plan tema. Desprinzîndu-se de canoanele convenționale, pentru interpretarea individuală a chipului uman și pentru reflectarea accentuată a conținutului tabloului, pictorul utilizează elemente psihologice. Astfel, portretul Sfântului Evanghelist Marcu, redă fața plină de evlavie, suprinsă într-un moment de meditație (fig. B...), iar Sfântul Evanghelist Ioan apare într-o stare de spirit de destăinuire Dumnezeiască, cu privirea îngândurată, prevestitoare a timpurilor apocaliptice. În pictura *Evangheliștilor* se simte dinamica aerului din interiorul scenelor, senzația perceptibilă a mișcării maselor de aer. Aspectul prin excelență laic al acestui tip de decor, firesc

Artă modernă și contemporană

în interiorul unei reședințe nobiliare, dar neobișnuit într-o biserică, trebuie pus în legătură cu mutațiile ce interveneau în concepția artistică a timpului.

Prin execuția tehnică, expresivitatea personajelor, viziunea monumentală, și armonizarea cromatică a ansamblului, P. Piscariov a lăsat la bisericile din Izmail și Bolgrad cele mai reușite realizări picturale în stil neoclasic din toată arta murală bisericească modernă. Necercetate până în prezent, aceste picturi murale, nobile ca ținută, și executate în tehnica picturii în ulei, sunt importante prin integritatea ansamblului lor monumental de o reală valoare. Acest fapt ne demonstrează că pictura murală nu era cu nimic mai prejos decât cea de șevalet din acele timpuri.

P. Piscariov (cu echipa sa), numele căruia este înscris pe pereții Catedralei de la Ierusalim alături de cele ale remarcabililor iconari din întreaga lume²⁸, a ridicat arta religioasă bisericească basarabeană modernă la o nouă treaptă, superioară celei de la care s-au pornit și probabil neatinsă de alții. El a racordat pictura murală la arzătoarele probleme ce frământau omenirea într-un moment de referință, acordându-i un rol estetic, îmbogățind-o tematic și figurativ, făcând din ea un mod eficace de „a fugi” din realul cotidian în lumea fantasticului și a picturalității.

În anii 1918-1940, se înregistrează schimbări esențiale atât în statutul politic, social, economic, cât și în cel artistic al Basarabiei, ca urmare a Unirii Basarabiei cu România, a apariției Școlii de Arte Frumoase în 1918 și a Societății de Arte Frumoase în 1921 și a schimbului de experiență. Ultimul se explică prin creațiile murale ale artiștilor plastici autohtoni care activau în România Mare și ale artiștilor români care erau invitați la decorarea murală a edificiilor religioase din Basarabia. Toate acestea au favorizat o etapă prolifică în practicarea picturii murale și, îndeosebi, a celei bisericești. În operele pictorilor se conturează distinct căutările unor noi mijloace artistice, ale unor noi modalități de tratare, fiind create lucrări ce demonstrează înaltul nivel al dezvoltării artei murale interbelice.

Aportul lui P. Piscariov este unul incontestabil și la această etapă, animată de ideile și sentimentele înaintate ale epocii. În 1922, artistul a pictat biserica *Sfântul Spiridon*²⁹ de la Hârjauca (incendiată în 1993), în ruinele căreia și astăzi ne cucerește icoana Mântuitorului *Veniți la mine și eu vă voi mântui*³⁰. Unica icoană din ciclul ce ilustra întreaga viață a Mântuitorului Iisus Hristos, în 13 scene și 26 de portrete³¹, ajunsă până în prezent, ne privește grav de sub ciopliturile de topor – urmele vremurilor devastatoare.

Cunoaștem că pictura murală a bisericii de vară *Sfântul Gheorghe*, a Mănăstirii Suruceni s-a păstrat doar în cupolă, fiind acoperită cu un tavan din scânduri³² (în perioada sovietică). Reprezentând frumoase tablouri biblice și având iconuri plastice ale Evangheliștilor, pictate de P. Piscariov, renovată după anii '90, biserica ne permite, totuși, efectuarea unei analize cel puțin compoziționale (distribuirea compozițională). Maistrul recurge la decorarea tavanului de formă elipsoidală bionică, inspirându-se vădit de la plafoanele baroce. Apar noi elemente în tratarea compoziției religioase ca: liberul zbor, continuitatea cerului, spațiul nelimitat etc. Astfel, această pictură plafonantă abandonează „cadre fixe” pentru a crea iluzia totală a spațiului pictat. Având viziuni largi și resurse bogate, pictorul recurge la deschiderea cerului prin norii ce înconjoară liber plafonul, la figurile antrenate în mișcare și reprezentate în racursiuri, la torsiunea ce se detașează pe un fond luminos, la drapajele ce zboară într-o dezordine aparentă, la masele de aer ce ridică benzile ondulate. Toate acestea îi dau acestei compoziții, realizate în *trompe l'oeil*, iluzia că lumea invadează realul sub puterea Sfântului Duh.

P. Piscariov a executat la fel și pictura murală a bisericilor din *Târgoviște*, *Văcăreasca-Nouă (România)* (1933-1934), iar în 1936, a început realizarea murală a interiorului bisericii *Sfânta Vinere*³³ din Chișinău (actualmente *Înălțarea Domnului*), în tehnica picturii în ulei³⁴.

Analizând pictura murală existentă, a fost de cel puțin trei-patru ori „restaurată”, repictată, este dificil de a recunoaște mâna maestrului Piscariov. Totuși, în unele iconuri plastice pot fi depistate ornamentele preferate, viziunea de unitate și integritate a ansamblului mural, specifice pictorului. Maistrul acorda atenție atât desenului, cât și culorii, recurge la un tandem între rolul scenei și cel al ornamentului, vedește o bună pregătire, izbutind să dea ornamentelor o autentică valoare. Niciodată repetându-se bogăția plastică, rezolvă în chei diferite, specifice fiecărui interior în parte și supuse integrității generale.

Același limbaj plastic îl utilizează ucenicul lui P. Piscariov – G. Filatov (20.11.1888–15.01.1973). Absolvent al Școlii de pictură bisericească (1910-1912), participă la decorarea Catedralei *Adormirea Maicii Domnului din Izmail* (Ucraina), în perioada anilor 1912-1913, alături de P. Piscariov. Împreună cu Al. Plămădeală, decorează *Catedrala din Tighina* (1934-1936³⁵) la care ne vom referi în continuare. Iar în calitate de pictor șef de șantier realizează interior mural al bisericii *Sfântul Teodor Tiron*, cunoscută ca biserica *Ciuflea*³⁶ din Chișinău, în anul 1937.

Artă modernă și contemporană

Odată cu apariția Școlii de Arte Frumoase din Chișinău, în 1918, și grație activității corpului didactic, format din pedagogi ca: Al. Plămădeală, A. Baillayre, E. Maleșevski, P. Constantinescu – Iași, s-a format o pleiadă de pictori basarabeni, interesați și de pictura murală. Printre ei îi menționăm pe Nina Iașcinschi³⁷, Irina Filatiev, Victor Ivanov, Elizabet Ivanovschi³⁸, Anatol Cudinoff, Boris Nesvedov, Valentina Neceavea³⁹, Pavel Bespoiasnâi⁴⁰ etc.

În acest context, ne referim la pictura murală de la *Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Tighina*, realizată în 1934-1936 de absolvenții Școlii de Arte Frumoase⁴¹, ca V. Neceavea, V. Tufescu-Poleacov, N. Coliadici, A. Modval, G. Filatov, în frunte cu Al. Plămădeală, Directorul Școlii.

Alexandru Plămădeală (1888-1940), care și-a făcut studiile la Școala de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Moscova, în atelierul lui C. Korovin și S. Volnuhin⁴² (1912-1916), pictează tavanul, portretele celor patru profeți *Moise, Amos, Iezichil, Daniil*, scenele hieratice *Constantin și Elena* și cupola bisericii cu scena *Învierii*⁴³. Dar, peste câțiva ani, *Învierii* lui A. M. Plămădeală este repictată de P. Piscariov la invitația oficialilor Catedralei, din cauza „că n-au fost respectate canoanele bisericești” sau că „pictura continuă elementele autohtone, pe când se cerea respectarea stilului bizantin”⁴⁴. Calitatea modestă a acestor picturi murale (vizualizată în fotografiile timpului), cât și aprecierile acestora în presa „se vede o pornită schimonosire a frunțașilor Ortodoxiei”⁴⁵ sau „unele clișee ce reprezentau motive din noua artă specific basarabeană” justifică repictarea ulterioară a scenelor. S-a păstrat brâul în stil moldovenesc, ce conține spice de grâu, ciorchini de poamă, porumb⁴⁶, „felurite soiuri de plante, de codru și stepă”⁴⁷ etc.

Irina Filatieff (Filatiev) care finisează Școala de Arte Frumoase în atelierul lui Baillayre, în 1935⁴⁸, se interesează de pictura murală încă din anii uceniciei, după cum demonstrează atât *Studiul pentru vitraliu*⁴⁹ (1935), cât și participarea, în anul următor, la decorarea *Catedralei Constantin și Elena din Constanța*, împreună cu Victor Ivanov.

Absolvent al Școlii de Arte Frumoase din Chișinău (1926-1929), *Victor Ivanov* (18.04.1910 - 15.02.2007), în 1935, trece cu traiul la București, unde studiază și lucrează ulterior atât în capitală, cât și în alte orașe (Constanța, Sinaia, Hunedoara). În tehnicile picturii monumentale și ale frescei, el decorează *Catedrala Constantin și Elena* din Constanța, România (1936-1938), biserica *Sfântul Ilie Tesviteanul, Sinaia*, România (1938-1939) și panourile în tehnica mozaic din Hunedoara, România⁵⁰.

O realizare importantă din perioada modernă⁵¹ a picturilor murale de factură *bizantin românească* poate fi contemplată, până în prezent, în ansamblul monumental al vastei catedrale a *Sfinților Constantin și Elena* din Constanța, România, executat în 1936-1938, de un grup de pictori basarabeni: Irina Filatieff și Victor Ivanov și români: Virgil Manoliu și Nina Arbore.

Pictura murală a acestei Catedrale de factură neobizantină a fost realizată în tehnica *al fresco*. Pictura murală a acestei biserici este importantă prin ansamblul său monumental de o consistentă valoare. Într-o epocă în care pictura în ulei și stilul realist academic, devenite predominante în spațiul european (român, basarabean, ucrainean, rus etc.), tind spre un ideal de frumusețe fizică, întâlnim pictura murală de factură bizantină, trecută prin prisma contemporanității așa-zisă neobizantină, ce păstrează forța de expresie a modelelor tradiționale, cu un plus de substanță umană, ca reflex firesc al aspirațiilor unei societăți și ca rezultat al tendințelor artistico-plastice ale timpului.

Suprafața imensă a vechii catedrale de aproape 2000 de metri pătrați nu i-a intimidat pe autorii acestor picturi murale, care au obținut o distribuție de ansamblu clară și expresivă. Într-adevăr, în componerea scenelor complexe, se observă o siguranță, o respirație amplă pe măsura edificiului, cum ar fi scenele *Nașterii și Învierii* (pereții laterali) sau compoziția *Sfânta Treime* (din bolta de la intrare) (fig. 5). Toate compozițiile sunt concepute într-un ansamblu mural monumental, delimitările fiind atât de subtile, încât iconurile plastice se percep cursiv, închegându-se într-un covor imens și integrat.

De o mare frumusețe este compoziția *Sfânta Treime* (fig. 5), cu un pronunțat caracter monumental, expresiv și echilibrat prin claritatea organizării compoziționale, prin așa-zisă „lege a cadrului”, prin reușita adaptare a compoziției la formele arhitectonice concave, prin fluxul continuu al ritmurilor compoziționale, prin desenul de o rară putere sintetizatoare, prin verticalitatea ascetică a figurilor și a aripilor (de făpturilor angelice și prin judicioasa distribuție a accentelor cromatice.

Folosind o gamă cromatică bogată și caldă, pictorii i-au oferit dominantei de verde o strălucire de mare profunzime, care preia rolul acordurilor sonore. Armoniile cromatice cu modulările delicate ale compozițiilor din spațiul absidei altarului, împreună cu arca acesteia, ne surprind prin vibrațiile sonore de verde ale mugurului, niciodată violent, amintindu-ne de prospețimea verdelui deschis al lui Andrei Rubliov în lucrarea sa *Sfânta Treime*. Vecinătatea albumului exaltă dominantă de verde în compozițiile *Sfânta*

Artă modernă și contemporană

Treime și Nunta în Cana Galileii, conferindu-i o mare adâncime și importanță.

Limbajul plastic este calificat și apreciat în presa timpului, astfel: „...ne-a surprins, mai ales, luminozitatea zugrăvelii. Simfonia aceea susținută de culori vesele, îmbinându-se pe pereți și bolți ca într-o sărbătoare primăvărată, bogată în ritm, dar senină, creștină, petrecută în toată liniștea sufletească, ... pe fundaluri de aur, fresca se încrustează colorat bogat, consistent, conturată savant în țesături dese, cu figurație numeroasă și totuși expresia e liberă, aeriană, dinamică. Chipuri de prinți adolescenți, subțiri și suavi, stăruie pretutindeni, aduși pe aripi nemăsurate și albe ca la o sărbătoare fără sfârșit. Ceia ce dă tablourilor seninătate, oricât ar fi de tragice prin subiect, și bolților, de obicei greoaie, imponderabil, adâncime. E marea împărăție a cerului, ireală, misterioasă, și în același timp clară, luminată proaspăt și viu, binefăcătoare sufletului credincioșilor, unde aurul împrăștie lumina de basm minunatelor scene⁵²”.

Reminiscențe preraphaelite sunt resimțite în bolțile laterale, ce au un caracter exclusiv ornamental (vegetal), fiind alcătuite din vrejuri meandrice învolburate.

Adevărate noutăți artistice sunt: utilizarea reliefului⁵³ în volum, în zona nimbului (Sfinții Proroci și Sfinții Evangheliști), procedeul folosit la pictarea icoanelor românești portative⁵⁴, și utilizarea mozaicului la brâiele de marcaj, și la porțile hramului de la intrare.

Aceiași forță de expresivitate monumentală de factură neo-bizantin, proprie artiștilor Nina Arbore și Victor Ivanov, o descoperim și la decorarea interiorului bisericii *Sfântul Ilie Tesviteanul* (Sinaia) realizată în 1938-1939. Aceste ansambluri de picturi monumentale constituie un aport pentru înnoirea acestui gen de creație din prima jumătate a secolului al XX-lea, în primul rând, prin îmbinarea componentelor grafice și cromatice⁵⁵.

Un alt reprezentant al Școlii de Arte Frumoase, *Boris Nesvedov* (2.02.1903 – 28.09.1963) în perioada anilor 1920-1940, a executat picturi murale într-un șir de locuințe particulare din diverse orașe ale Regatului Român⁵⁶. Concomitent, a asigurat prezentările artistice ale celor peste două sute de spectacole.

Anatol Cudinoff (27.01.1910 – 06.02.1978⁵⁷), absolvent al Școlii de Arte Frumoase din Chișinău (1931) și al Academiei de Arte din București, în atelierul lui Camil Ressu (1932), lucrează împreună cu B. Nesvedov la zugrăvirea interioarelor bisericii Mazarachi, în 1936, din Chișinău și a celei din Tipala, Ialoveni (Lapușna), apreciate de presa timpului drept „adevărate monumente de artă plastică⁵⁸, posedând un colorit sonor, ușor, fluid și decorativ.

O comandă importantă de picturi murale cu caracter laic a fost realizată în incinta Teatrului Na-

țional în anii '40, de A. Baillayre, împreună cu ucenicii săi – T. Kiriakoff și B. Nesvedov (nu s-a păstrat). Lucrarea includea un ansamblu de compoziții privind istoria evoluției teatrului, portretele celor mai cunoscuți dramaturgi, scene (mitologice) din teatrul antic și din creații literare etc. Or, „*Pictura murală include un ansamblu ... pe unul dintre pereți, chipurile lui V. Alecsandri, A. Hașdeu și Molière, ... alături, peretele este înfrumusețat cu tripticul Meșterul Manole, cu compozițiile Ovidiu la Roma, Ovidiu la mare, Hamlet și Shakespeare, ... puțin mai departe apar scene din teatrul antic și subiecte despre Prometeu și Antigona, completate cu motivele din Despot-Vodă și Răzvan și Vidra, ... cortina a fost pictată cu peisajul Mănăstirii Argeș și imaginea Meșterului Manole⁵⁹”.*

Conform părerii lui Tudor Stăvilă, „Este imposibil să-ți imaginezi ce reprezintă acest ansamblu pictural în realitate, dar, dând crezare aprecierilor directorului L. Dauș, care vorbea despre o frescă fermecătoare ce împodobește teatrul, pictura, probabil, cu adevărat avea valoare artistică⁶⁰”.

Următoarele ansambluri de pictură murală, existente prin mănăstirile și bisericile Moldovei, cum ar fi: *Constantin și Elena*⁶¹ din Bălți (1934) și *Nașterea Maicii Domnului* de la Mănăstirea Curchi (1937-1943), cărora li s-a oferit suport financiar de regii României; *Sfânta Treime* de la Mănăstirea Rudi⁶², județul Soroca; *Sfânta Treime* de la Mănăstirea Saharna⁶³, executate în tehnica frescei⁶⁴; *Sfântul Nicolae* de la Mănăstirea Dobruja⁶⁵; *Adormirea Maicii Domnului*⁶⁶ și *Înălțarea Domnului*⁶⁷ de la Mănăstirea Noul-Neamț, picturile căreia au fost realizate în spiritul curentului nou al timpului din arta picturală bisericească rusă, reprezentat de școala Vasnețov⁶⁸; biserica Mănăstirii Japca⁶⁹; *Sfânta Treime* de la Mănăstirea Frumoasa; *Adormirea Maicii Domnului* și *Sfântul Nicolaie* de la Mănăstirea Țigănești⁷⁰; *Sfântul Haralambie* din Chișinău⁷¹, distrusă în timpul regimului sovietic; Capela Seminarului Teologic *Înălțarea Domnului*⁷² din incinta Universității de Stat; *Sfânta Treime*⁷³, Chișinău; *Sfântul Gheorghe*⁷⁴, Chișinău etc. au fost distruse.

Pictura murală modernă autohtonă, absorbind numeroase orientări, tendințe, stiluri, tehnici și transformându-le, a fost reflectată în creațiile murale ale plasticienilor, care le-au racordat necesităților spirituale ale societății basarabene.

Operele de pictură murală, în pofida vicisitudinilor istorice ce se petreceau în acest spațiu, sunt mărturia cea mai elocventă și incontestabilă a existenței, continuității și a evoluției lor pe teritoriul dintre Prut și Nistru.



Fig. 1. Sfântul Evanghelist Ioan. Biserica Adormirea Maicii Domnului, Mănăstirea Condrîța

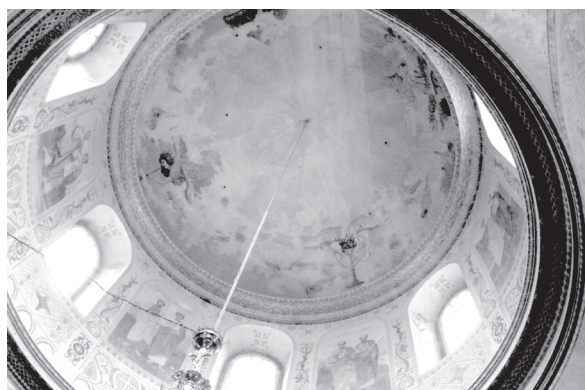


Fig. 2. Cerul (cupola centrală) bisericii Înălțarea Domnului, Mănăstirea Hârjauca



Fig. 3. Ansamblul de pictură monumentală al catedralei Adormirea Maicii Domnului din Izmail (Ucraina)



Fig. 4. Ornamentul din interiorul catedralei Schimbarea la față din Bolgrad (Ucraina)

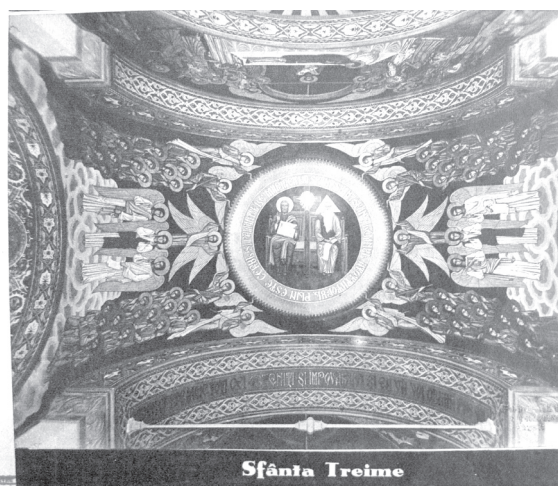


Fig. 5. Sfânta Treime (bolta de intrare) a catedralei Sfinților Constantin și Elena din Constanța (România) (din revista Adevărul literar și artistic, 31 octombrie 1937, nr. 882)

Referințe bibliografice și note

1. Stăvilă, T. *Arta plastică modernă din Basarabia 1887-1940*. Chișinău, 2000. Editura, Știința, p. 146.
2. http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/57081/%D0%9A%D0%BE%D0%B2%D1%88%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B2, consultat 27.03.12.
3. Письмак, Ю.А. *Синтез искусств в архитектуре (традиции и инновации)* http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/Vodaba/2009_33/index.files/St51_33.htm consultat 22.06.2011.
4. <http://www.uazamki.ru/south/13-voroncovskij-dvo-rec-odessa.ht> consultat 22.06.11
5. http://krim.biz.ua/massandra_history.html consultat 21.06.2011
6. <http://odesskiy.com/chisto-fakti-iz-zhizni-i-istorii/kak-pojavilas-odesskaja-birzha.html>, consultat 21.06.2011.
7. Silin, Alexandr. *Material dlea statistiki tzerkvei goroda Chisineva*. În: K. E. B., N 14, 1869, p. 382.
8. Письмак, Ю.А. Op.cit. http://www.nbu.gov.ua/portal/natural/Vodaba/2009_33/index.files/St51_33.htm, consultat 15.06.2011.

Artă modernă și contemporană

9. Silin, Alexandr. *Op.cit.*, p. 385.
10. Kulicițkii, Silivestr. *Kishinevskii Kafedralinii sobor*. În: K E B, n 19 1889, p. 808-810.
11. Silin, Alexandr. *Op.cit.* p. 385.
12. Stăvilă, T. *Op.cit.* 146 p.
13. Ibidem, p. 20.
14. http://ro.wikipedia.org/wiki/Epaminonda_Bucevschi, consultat 18.07.2011.
15. Stăvilă, T. *Op.cit.*
16. Stăvilă, T., Ciobanu, C., Diaconescu, T. *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova*. Chișinău: Arc și Museum, p. 197-199.
17. Poștarencu, Dinu. *Biserica Sfântului Ierarh Nicolaie din Chisinau*, Chișinău, 2002, p.10: „În devizul de cheltuieli întocmit de V. N. Țiganco pentru construcția bisericii, și a ornării arhitecturale din interior, n-a fost inclus costul iconostasului, al frescelor de pe boltă și al vitraliilor cu subiecte biblice din ferestre. Punând în discuție, la 18 ianuarie 1900, problema în cauză, adunarea (Consiliul Zemstvei) a găsit de cuviință să aloce 3000 de ruble pentru sporirea fondului de construcție al bisericii”.
18. A.N.R.M. F. 208, inv. 4, d. 2433 f. 12.
19. A.N.R.M. F. 3011, inv. 10. D. 1037 f. 2.
20. Popa, T., Sanduța, A. *Despre ce vorbesc zidurile Mănăstirii Hârjauca*. Elan Poligraf, 2007, pag. 11: „S-a păstrat această comoară datorită unui sfat bun venit la timp. Atunci, în 1954, când a fost dat ordinul de a scoate pictura murală de pe perete pentru a folosi Biserica ca sală de dans, pictorul-iconar al Mănăstirii, Sergiu Eladi, grec de naționalitate, care a terminat Academia de iconari de la Praga și Universitatea din Sorbona, îl sfătuiește pe medicul-șef să vopsească pereții cu vopsea și ultimul strat să fie suric. Aceasta a salvat pictura. Și, în anul 1981, când s-a constatat valoarea nestemată a picturii murale, au început lucrările de renovare”.
21. http://www.vlsobor.com/main_painting.html#, consultat 11.07.2011.
22. Popa, T., Sanduța, A. *Op.cit.*, total pag. 53.
23. Stăvilă, T. *Op.cit.*, 146 pag.
24. Ibidem.
25. http://www.artchive.ru/artists/kiriak_konstantinovich_kostandi/biography, consultat 27.03.12.
26. *Locașuri Sfinte din Basarabia*, Chișinău: Alfa și Omega, 2001, pag. 116.
27. <http://manastiribasarabene.blogspot.com/2011/04/manastirea-inaltarea-domnului-harjauca.html>, consultat 25-07-2011.
28. A.N.R.M. F. 1232 inv. 1, d. 265, f. 24 în 1932: „Dogovor o remonte zimnee tzerkvi s hudojnikom Pavlom Piscareovim i rospisi zimnei tzerkvi – 13 icon i portretov monastirea. Dogovor podpisan staretzom-protodiakonom Serafimom, kasiroom iromonahom Serapionom ... i Pavlom Piscareovim”.
29. Popa, T., Sanduța, A. *Despre ce vorbesc zidurile Mănăstirii Hârjauca*, Elan Poligraf, 2007, p. 10-11-12.
30. <http://manastiribasarabene.blogspot.com/2011/04/manastirea-inaltarea-domnului-harjauca.html>, consultat 25.07.2011.
31. *Lăcașuri Sfinte din Basarabia*, Chișinău: Alfa și Omega, 2001, p. 90.
32. Noroc, L. *Cultura Basarabiei în perioada interbelică (1918-1940)*. Chișinău, 2009, total 191 pag.
33. *Lăcașuri sfinte din Protopopiatul municipiului Chisinau*, pag. 10 total 41.
34. Stăvilă, T. *Op.cit.*, pag. 143.
35. Noroc, L. *Cultura Basarabiei în perioada interbelică (1918-1940)*, Chișinău, 2009, total 191 pag.
36. *Un cuvânt de mândrie și de datorie*. În: *Viața Basarabiei*, 1938, nr 4-5, pag. 86.
37. Stăvilă, T. *Op.cit.*, p. 69.
38. A.O.S.P. f. 2906, inv. 3, d. 62 F. 22.
39. A.O.S.P. F. 2906 inv. 3 d. 75, f. 3.
40. Chișinău: Literatura Artistică, 1981, p. 24.
41. Stăvilă, T. *Arta plastică modernă din Basarabia 1887-1940* editura Știința Chișinău 2000 Pag. 34 din 146 pag. ISBN 9975-67-174-8.
42. Bobernaga, S., Plămădeală, O. *Op.cit.*, p. 24.
43. Ibidem.
44. *Viața Basarabiei*, 1935, nr. 4, pag. 18.
45. A.N.R.M. f. 2114, inv. 1, d. 59, f. 81.
46. *Viața Basarabiei*, 1935, n. 4, pag. 19.
47. A.N.R.M. F. 2114 inv. 1, d. 208.
48. Stăvilă, T. *Op.cit.*, p. 83.
49. A.N.R.M., F. 3281 Inv. 1. D. 12.
50. *Istoricul bisericii „Sf. Împărați” din Constanța*. În: *Ortodoxia tomitană*, nr. 2, februarie 2004, Constanța: PoliGRAF SA, la pag. 2, „Primirea finală a lucrărilor de executare a picturilor murale s-a făcut la 19 noiembrie 1938, cu susținerea și afirmația comisiei că „...va fi o podoabă a orașului și una dintre frumosele noastre clădiri religioase din ultimul timp”... ,comisia fiind formată din P. S. Episcop Gherontie Nicolau, Georghe Oprescu – directorul muzeului, Camil Ressu – directorul Academiei de Belle Arte din București, Horea Grigorescu – primarul Constanței, preot Ioan Roșculeț, arhitectul D. Ionescu Berechet și pictorița Nina Arbore”.
51. Soroceanu, T. *Nina Arbore Iconograf*. În: *Adevărul literar și artistic*, 31 octombrie, 1937 (anul XVIII, Seria III-a, N-882).
52. *Viața și Acatistul Sfinților Împărați Constantin și Elena*. Constanța: Editura Arhiepiscopiei Tomisului. pag 36 „Contractul privind pictura bisericii a fost încheiat la 28 mai 1936, între primarul Horia Grigorescu și pictorița Nina Arbore, având următoarele prevederi generale: „pictura se va executa în relief, pe un fond de aur de 14 karate, nimburile se vor face în relief, mărginite de un brâu de mozaic și vor fi poleite cu aur lucios de 32 karate”.
53. Nicolescu, C. *Icoane vechi românești*. București, 1976.
54. Braga, T., Arbore, Nina. *Doamna artelor frumoase românești*. În: *Akademos* 3(22), septembrie 2011 – p. 128-131.
55. <http://www.akademos.asm.md/files/Nina%20Arbore%20doamna%20a%20artelor%20frumoase%20romanesti.pdf>
56. Șișcan, C. *Boris Nesvedov*. În: *Arta'92*, Chișinău: Littera, p. 114
57. <http://altmariusistoric.weblog.ro/2009/06/02/calendarul-evenimentelor-sanatatea-2-iunie-2009/#axzz1f7Yg82EB>, consultat 22.01.2012.
58. *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 4-5, p. 118.
59. A.N.R.M. F. 2989, inv. 1, d. 30, f. 164.
60. Stăvilă, T. *Op.cit.*, p. 60.
61. Grișina, S. *Bălți*. Chișinău: Elan Poligraf, 2006, p. 102.
62. *Свод памятников истории и культуры Молдавской ССР*. Кишинев: Știința, 1987, стр. 218.
63. Ibidem, стр. 546.
64. Stăvilă, T., Ciobanu, C., Diaconescu, T. *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova*. Arc și Museum, p. 120.
65. *Свод памятников истории и культуры Молдавской ССР*. Кишинев: Știința, 1987, стр. 840.
66. A.N.R.M. f. 2119 inv. 1, d. 230, f. 16.
67. A.N.R.M. f. 2119 inv. 1, d. 230, f. 16.
68. (Ieromonah) Tafunea, I. *Istoria Svatovoznesenskogo Kitkansko monastirja*. Novo-Neametikij Monastirj, 2004, pag. 52-53.
69. *Lăcașuri Sfinte din Basarabia*. Chișinău: Alfa și Omega, 2001, p. 68.
70. Ibidem, p. 97.
71. *Biserica Sfântul Haralampie din Chișinău*. În: *Arta* 96, Chișinău, p. 123; „Picturile murale inițiale au fost acoperite cu var”.
72. *Alfa și omega*, 1-15 decembrie 1997: „...în martie 1944, biserica a fost transformată în sală sportivă, iar pictura de pe pereții capellei a fost astupată cu vopsea. După spusele foștilor seminaristi, pictura era deosebit de frumoasă”.
73. *Lăcașuri sfinte din Protopopiatul municipiului Chișinău*, p. 30.
74. *Свято-Георгиевская церковь г. Кишинева 1819-2009*. Chișinău, 2009, p. 66.

Tendințe noi în batik-ul și tapiseria contemporană din Moldova

Rezumat

Tendințe noi în batik-ul și tapiseria contemporană din Moldova

Pe parcursul evoluției artei și a curentelor artistice, apar tendințe noi, revoluționare, care au menirea de a schimba întreaga artă. Unul dintre aceste curente, apărut în anul 1941, este arta nonfigurativă. Autorii acestui curent condamnă abstracționismul, considerându-l o geometrie fără viață. Deseori, nonfigurativul este confundat cu noțiunea de abstracționism, având drept sinonim arta abstractă și apărând în anii 1910 ca protest împotriva academismului și a naturalismului. Este un curent artistic european contemporan, prin intermediul căruia artiștii plastici au încercat să elimine din operele lor orice referire la realitățile exterioare.

În perioada anilor 1960-1970 în RSSM atât tematica, cât și curentele artistice au fost influențate de regimul sovietic. Astfel batik-ul, în primele decenii ale existenței sale în spațiul basarabean, se caracterizează prin prezența elementelor figurative, cu un pronunțat mesaj social: *Komsomolul eroic* ș.a., tematica fiind influențată și de școlile academice. Începând cu anii '90, abstracționismul pătrunde în arta batik-ului și a tapiseriei autohtone. Autorii care au practicat acest curent sunt: Veaceslav Damir, Vasile Ivanciuc, Alexandr Drobaha, Ala Uvarov, Florentin Leancă, Elvira Cemortan-Voloșin ș.a.

Tendința, apărută în cel de-al doilea deceniu al secolului XX, înglobează, până în prezent, toate genurile artei plastice și decorative. Fiind un curent ce predispune la meditație, acceptat de cei tineri și respins, în mare parte, de pleiada autorilor cu școli academice, nonfigurativul este și azi o temă de discuție cu opinii contradictorii.

Cuvinte-cheie: curent artistic, arta nonfigurativă, abstracționism, arta decorativă, batik, tapiserie, arta textilă, compoziție, motiv figurativ, principii plastice.

Résumé

Nouvelle tendance en batik et tapisserie de Moldova

Pendant l'évolution de l'art et des courants de l'art, apparaissent les nouvelles tendances révolutionnaires qui menaient à changer l'art. L'un de ces

courants a apparu en 1941 c'était l'art non figuratif. L'auteur de ce courant condamne l'abstractionnisme, en le considérant la géométrie sans vie. Souvent l'art non figuratif est confondu avec la notion de l'abstractionnisme qui a comme synonyme l'art abstrait qui a été présenté en 1910, comme une protestation contre l'académisme et le naturalisme. C'est le courant artistique contemporain européen, par intermédiaire duquel les artistes plastiques ont essayé d'éliminer dans la représentation de leurs oeuvres toutes les références dans la réalité extérieure.

Dans la période entre 1960-1970 dans RSSM la thématique et aussi les courants artistiques ont été influencés par le régime soviétique, dans le façon que pendant les premières décennies de leur existence dans l'espace basarabienne le batik était caractérisé par la présence des éléments figuratives, en ayant un message social évident: *Komsomol héroïque* etc., le thème étant influencé par l'école académique. Au debout de l'an 90 l'abstractionnisme pénètre dans l'art du batik de la tapisserie autochtone. Les auteurs qui ont pratiqué ce courant sont: Veaceslav Damir, Vasile Ivanciuc, Alexandr Drobaha, Ala Uvarov, Florentin Leanca, Elvira Cemortan-Voloșin etc.

La tendance apparue à la deuxième moitié du XX siècle englobe jusqu'à présent tous les genres de l'art plastique et décoratif. Etant le courant qui t'impose à méditer, accepté par les jeunes et repoussé par la plupart d'auteurs de l'école académique, à présent l'art nonfiguratif est le thème en cours de la discussion avec des idées contradictoires.

Mots-clés: mouvement artistique, l'art non figuratif, abstrait, art décoratif, le batik, la tapisserie, l'art textile, la composition, motifs figuratifs, les principes plastiques.

Резюме

Новые тенденции в батике и гобелене в Молдове

В ходе развития искусства и художественных течений, появляются всегда новые тенденций, революционные, которые призваны изменить все искусство. Одно из этих течений 1941 года, это беспредметное искусство. Его последователи осуждают абстракционизм, считая его геометрию мертвой. Часто путают беспредметное

искусство с абстракционизмом, это ошибочное представление. Абстракционизм появляется в 1910 в знак протеста против академизма и натурализма. В настоящее время в европейском современном искусстве, с помощью этого направление художники пытались устранить в своих работах любые реалистические изображения.

В 1960-1970, МССР как тематика, так и художественные течения были под влиянием советской власти. Не стал исключением и батик в первые десятилетия своего существования, характеризуюсь изобразительными элементами с социальными посланиями: *Героический комсомол*, и другими темами, которые находились под влиянием школ искусств. С 90-х годов абстракционизм проникает и в искусство батика и гобелена. Практикуют эти тенденции Вячеслав Дамир, Василий Иванчук, Александр Дробаха, Алла Уварова, Флорентин Лянкэ, Эльвира Чемортан-Волошин и т.д.

Тенденция появившиеся еще во втором десятилетии двадцатого века сейчас включает в себя все жанры изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Поддерживаемая молодыми художниками и отверженная авторами старшего поколения, эта тенденция остается и сегодня темой обсуждения с противоречивыми мнениями.

Ключевые слова: художественное движение, беспредметное искусство, абстракционизм, декоративно-прикладное искусства, батик, гобелен, текстильное искусство, композиция, художественные принципы.

Pe parcursul evoluției artei și a curentelor artistice, apar tendințe noi, revoluționare, care au menirea de a schimba întreaga artă. Unul dintre aceste curente, apărut în anul 1941, este arta nonfigurativă. Autorii curentului condamnă abstracționismul, considerându-l o geometrie fără viață. Conceptul stilistic al acestei arte este de „a picta un aspect al lucrurilor (...), a introduce o durată reală și dinamică (...) într-un spațiu imobil”¹, adică în tablou. Artiștii reproduc „forme provenite din natură, oricât de puțin figurative ar fi, ele, trebuie să vină de undeva, chiar dacă trec prin conștiință”². Deseori, nonfigurativul este confundat cu noțiunea de abstracționism, având drept sinonim arta abstractă și apărând în anii 1910 ca protest împotriva academismului și a naturalismului. Etimologia cuvântului „abstracționism” vine din limba franceză de la *abstractionnisme* (it. *astrattismo*, engl. *abstractionism*). Este un curent artistic european contemporan, prin intermediul căruia artiștii plastici au încercat să elimine din operele lor orice referire

la realitățile exterioare. Având un substrat filosofic și emoțional, ideile nu lipseau din lucrări, ci erau redate prin pete de culoare, figuri geometrice, adică erau stilizate. Fiecare dintre autori găsea modalitatea personală de realizare plastică. Către anul 1945, arta abstractă devine un fenomen mondial, de la care pornesc noi mișcări: arta optică, tașismul, pictura gestuală, minimal art, arta caligrafică, arta informală etc.

În perioada anilor 1960-1970, în RSSM, atât tematica, cât și curentele artistice au fost influențate de regimul sovietic. Astfel, batik-ul și tapiseria, în spațiul basarabean, se caracterizează prin prezența elementelor figurative, cu un pronunțat mesaj social: *Comsomolul eroic* ș.a., tematica fiind influențată și de școlile academice.

Una dintre tapiserele de frunte ale anilor '80 este Silvia Vrânceanu. Sursa de inspirație a lucrărilor sale din anii '90 – *Doi, Dans, Pe verde*, este folclorul. Realizate în gama caldă de culori, predominând nuanțele de ocru, cafeniu, verde pe fundalul uniform, siluetele apar în nuanțe simbolice. Complicata abordare a structurii compoziționale (în spirală, dublă diagonală) și redarea simbolică a figurii eroului principal pare o rezolvare inedită. Principiul compozițional bilateral, de asemenea, este unul mai puțin întâlnit în tapiserie. Astfel, măiestria compozițională, stilizarea și realizarea plastică o plasează pe autoare în rândurile tapisierilor care, cu devotament, se dedică tehnicii țesutului. Nuanțe abstracte conțin și operele din următorii ani: *Acord, Abstractă, Simfonie în gri, Zmeu, În roșu* (fig.1). Întreaga creație a plasticienei reprezintă un original exemplu de interpretare a folclorului, trecut prin propria imaginație și structurat printr-o manieră deosebită, în diverse compoziții plastice.

Una dintre artistele plastice care a activat în aceeași perioadă este Maria Saca-Răcilă. Operele sale se poziționează la limita între abstract și figurativ: *Vaza cu flori, Peisaje* etc.

În ultimul deceniu al secolului al XX-lea Elena Rotaru apelează la noi tehnologii și modalități de construire a formelor, utilizând motive figurative și abstracte³ (*Compoziție*).

La mijlocul anilor '80, cu o viziune modernistă în canonul tradiției se impune tânărul plastician Andrei Negură. Lucrările sale nonfigurative se caracterizează prin echilibrul suprafețelor între spațiul gol și cel plin, prin factura și rezolvarea în cheia artei moderne: *Mărțișor, Roșu, Primăvara, Spații albe, Geneză*, minioiectele *Cetății* etc. În aceste lucrări, autorul pune accent pe material și influența acestuia asupra formei. Suflul nou, pe care îl aduce Andrei Negură în arta plastică națională atât prin factura țeserii, cât și prin realizarea obiectelor tridimensionale, îl poziționează drept unul dintre artiștii de avangardă ai perioadei contemporane.

Artă modernă și contemporană

Începând cu anii '90, abstracționismul pătrunde și în arta batik-ului autohton. Unul dintre autorii fideli acestui curent este Veaceslav Damir. Primele sale lucrări, pentru titularizarea în rândurile membrilor Uniunii Artiștilor Plastici din anul 1993 – *Orașul nocturn*, *Seară de primăvară*, *Pârâiaș*, *Pe gânduri*, *Misterele nopții* –, sunt abstracte, peisajele limitându-se doar la niște forme geometrice (dreptunghi, romb, trapez, cerc etc.). Peisajul urban *Orașul nocturn* este reprezentat prin figuri geometrice reci și, doar în partea de sus, se evidențiază petele calde de nuanțe deschise, ce dau senzația de iluminare a spațiului. Formele dure, cu preponderență verticale, arată răceala orașelor, temă sugerată și de lipsa vietăților în compoziție.

Tabloul cu titlul *Seară de primăvară* (fig. 2) este reprezentativ pentru creația lui V. Damir, în special, prin gama cromatică și tușa specifică. Banca, unicul obiect figurativ în compoziție, își așteaptă trecătorii să se odihnească, aceștia apărând odată cu schimbarea anotimpului. Pătratele de pe fundal au capetele rotunjite, ceea ce sugerează reînvierea ce vine odată cu sosirea primăverii.

Opera lui V. Damir, *Pârâiaș*, este bazată pe principiul echilibrului bilateral. Compoziția se desfășoară pe diagonală, în centru situându-se linii reci, ce se prelungesc pe tot spațiul cadranelui. În partea stângă este reprezentat pârâul, centru compozițional evidențiat prin contrast cromatic. Ca și batik-urile precedente, opera *Pârâiaș* aparține curentului abstracționist, în care elementele compoziționale sunt înlocuite prin forme geometrice.

Batik-ul *Pe gânduri* se deosebește de restul lucrărilor atât prin structura compozițională, ce nu mai este împărțită în forme geometrice, cât și prin tehnologia realizării. Gândul este redat alegoric prin șuvoiul de apă al unei cascade, executat în tehnică liberă. Centrul compozițional, format din linii calde, subliniază verticalitatea, iar fundalul din linii oblice – orizontalitatea lucrării, în așa mod echilibrându-se.

Misterele nopții este un peisaj rural nocturn, stilizat decorativ. Dinamica amplasării locuințelor și a văilor este echilibrată de dealul orizontal de pe primul plan. Linia orizontului aleasă de autor ne oferă posibilitatea de a vedea satul de sus. Întreaga localitate (copacii, acoperișurile caselor, colinele) este vegheată doar de liniștea lunii pline, fiind și unicul focar de lumină. Realizată prin pete mari decorative, lucrarea nu este încărcată cu elemente în plus, dimpotrivă, apare foarte aeriană. Este o compoziție rezolvată îndrăzneț, în care centrul compozițional – luna – este amplasat în partea de sus. Legitatea ritmului este redată prin casele de locuit din planul doi al batik-ului.

Fenomenul nonfigurativului se observă și în operele altor autori: Alexandr Drobaha (*Meteo*, *Tornado*, *Monolog*, *Adiere*, *Perlă I*, *Perlă II*, *Zodia leului* etc.), Olga Drobaha (*Butterfly* etc.), Veaceslav Damir

(*Compoziție* etc.), Iurie Baba (*Vas cu pânze roșii*, *Pere-te*, *Insula*, *Crăciunul*, *Toamna*. Berlin, August, Struer, Splash, Town in the Night etc.), Vasile Ivanciuc (*Amintirile casei bătrânești*, *Trecutul este viitorul*, *Discuție despre nimic*, *La Nistru*. Oksentya etc.), Vasile Grama (*Pânzele luminii*, *Constelația speranței* etc), Irina Șuh (*Ziua Sf. Valentin*, *Copacii galbeni*, *Dialog II* etc.), Ala Uvarov (*Corabia visurilor*, *Răsfărângerii*, *Aripile universului*, *Aisbergul floral* etc.), Florentin Leancă (*Compoziție*, *Amintiri despre baroc* etc.), Irina Leahu (*Între spațiu*, *Arbore*, *Așteptare*, *Grădina*, *Ei*), Maria Saca-Răcilă (*Cataclism*), Andrei Negură (*Cetate*, *Craionou*, *Dimineața*, *Geneza*, *Mărțișor*, *Primăvara*, *Spații albe*), Vlad Straticiu (*Avântul*, *Culorile apusului*, *Discuția*, *Începutul*, *Manuscript*, *Mosaicul culorii*, *Peisaj*, *Vibrații*) etc.

Această tendință se dezvoltă și în urma schimbului de experiență a artiștilor plastici, acumulată în cadrul expozițiilor sau al simpozițiilor internaționale. Astfel, în 1995, au avut loc un șir de evenimente: s-a deschis Centrul pentru Artă Contemporană din Chișinău (KSA:K) cu sprijinul Fundației Soros-Moldova, care va promova schimbul de experiențe și informații dintre artiști moldoveni și cei din străinătate; în spațiul Centrului Internațional de Expoziții, *Moldexpo*, după ce Parlamentul a adoptat legea despre zona antreprenorialului liber, se vor organiza expoziții de artă plastică cu vânzare. Tendințele comerciale se vor promova și în cadrul expozițiilor organizate în holurile hotelurilor, ale centrelor sau magazinelor comerciale (Elat, MallDova, Niagara City Fitness etc.), în sălile centrelor culturale de pe lângă Ambasade, în incinta OSCE etc. Promovarea artiștilor tineri și a celor consacrați o vor continua cinematografele (Odeon) și bibliotecile municipale.

Toate acestea au condiționat o evoluție în artele plastice din Republica Moldova. Astfel, putem menționa ferm faptul creșterii interesului față de tematică, determinat inclusiv de influențele modelelor din alte țări. În acest caz, este concludent meritul expoziției *Dialog-98*⁴, s-a bucurat de mare succes, în cadrul căreia unul din autorii expuși, Veaceslav Damir, își prezintă lucrarea nonfigurativă *Compoziție*. La baza realizării acesteia stă arta conceptuală, deosebindu-se esențial de tendințele prezentate în operele pictorilor ucraineni Viktor Derda (*Metamorfoză*), Elena Derda (*Plimbare*), care prezintă subiecte figurative stilizate. Arta conceptuală este o mișcare ce apare în New-York, în 1965, și „se dezvoltă ca reacție la estetica formală și decorativă a artei minimaliste și la atotputernicia obiectului în pop art”⁵. Lucrările acestui curent sunt caracterizate de prezența ideii, a concepției, procesul operei fiind considerat mai semnificativ, decât forma concretă⁶.

În linii generale, pictorii basarabeni din domeniul batik-ului, care și-au expus lucrările în cadrul expoziției *Dialog-98*, preferă arta abstractă, nonfigu-

Artă modernă și contemporană

rativă: V. Damir, *Compoziție*; I. Baba, *Flori în noapte*; A. Drobaha, *Zbor de iarnă*; O. Drobaha, *Butterfly*; D. Harin, *Compoziție*; V. Grama, *Nocturnă*; V. Ivanciuc, *Proces – I*; A. Uvarov, *Hotarul luminii*; T. Trofimov, *Curenți și munți, departe de realitatea lumească*; O. Arbuz, *Compoziție volumetrică – II*; L. Goloseeva, *Miniaturi*; D. Șaptesate, *Moara satului*; I. Șuh, *Fără titlu*; L. Tihonciuc, *Noile libere* ș.a.

Opera lui Veaceslav Damir, *Compoziție*, se caracterizează prin gama acromatică cu extragere de la alb la negru, cu predominarea tonalităților de gri. Orizontalele stricte, reci se echilibrează cu petele haotice alb-negru. Accentele delicate de gri albăstrui se întrepătrund cu nuanțele de negru-gri, formând centrul compozițional al lucrării. Autorul nu exclude din tehnica executării utilizarea substanțelor chimice, prin intermediul cărora obține efecte speciale. Prin *Compoziție*, V. Damir ne demonstrează măiestria sa în cunoașterea tehnologiei și a realizării unui batik la un nivel foarte înalt.

Simțind bine tehnica batik-ului, autorul obține efecte inedite ce pot fi comparate cu efectele cromatice din operele lui Jackson Pollock din ultimul său deceniu de viață. Începând cu anul 1947, pictorul american, reprezentant al expresionismului abstract, a încălcat tradiția de aplicare a culorii pe pânză cu ajutorul pensulei sau al altui instrument. A început să toarne culoarea pe bază de email direct din cutie sau punea culoarea pe o pensulă sau pe un băț și apoi o lasă să picure pe pânză, de unde și denumirea de *Drip painting* (pictură prin picurare). Lucrările executate în această tehnică (*Numărul 8, 1949, Vara, Numărul 9A, 1948, Alchimie*) l-au făcut pe J. Pollock unul din cei mai remarcabili artiști ai epocii pe care o reprezintă și din cei mai mari artiști moderni. Lucrarea *Ritm de toamnă: numărul 30* a fost pictată prin stropirea și prin trasarea culoarii pe suprafață, prin aruncarea și turnarea din cutii, artistul utilizând variate instrumente (pensule uscate, bețe etc.) și acoperind pânza cu o rețea complicată de texturi.

Efecte similare întâlnim și la artistul basarabean, care prelucrează pânza în părțile exterioare prin stropire, procedeu des utilizat în tehnica batik-ului. Liniile reci, delimitând contrastul cromatic alb – negru, stabilesc structura generală, subordonând fluxul de culoare al întregii compoziții, astfel încât chibzuința și coeziunea să echilibreze spontaneitatea și haosul. Redând mișcările grațioase și ritmice cu care a fost realizat, batik-ul are un ritm dinamic, unduios, care pare că străbate pânza. Prin lucrarea sa autorul își demonstrează talentul pe care îl posedă în controlarea efectului general al petelor și al integrității compoziției. Gama cromatică redusă la două-trei tonuri, cu preocuparea expresă pentru compoziția valorilor prioritare, alături de cea a formelor obiectelor sunt datele la care s-a atras atenția primordial în elaborarea lucrării. Astfel, pe

bună dreptate, opera lui Veaceslav Damir, *Compoziție*, poate fi considerată una dintre cele mai reprezentative din cadrul expoziției *Dialog-98*.

Iurie Baba, finisând studiile la Academia de Arte Plastice din Tallinn, Estonia în lucrările sale *Pink Sails, Splash* (fig. 3), *Town in the night, Golden town, Berlin 99 Fall* urmează calea abstracționismului. Opera prezentată la expoziția de artă decorativă *Dialog-98 – Flori în noapte* – nu este o excepție. Figurinele maro, inspirate din ceramica Cucuteni, sunt perfect combinate cu amalgamul petelor abstracte: nuanțe de roșu, galben, violet și alb. Spre deosebire de alți autori prezenți la expoziție, în batik-urile lui I. Baba întâlnim o abundență a cromaticii contrastante în decor.

Opera semnată de Alexandr Drobaha aduce un suflu nou în viața artistică a Republicii Moldova, reprezentând un paravan. Genericul acestuia, *Zbor de iarnă*, corespunde totalmente realizării plastice. Paravanul, compus din trei piese în care predomină culorile alb-ohru, ne predispuie la liniștea și la puritatea iernii. Autorul operează cu pete mari, iar detalizarea e realizată prin intermediul liniilor și al punctelor. Batik-ul este creat în tehnica rece și cea liberă.

Proces I, batik pe mătase, făcând parte din arta nonfigurativă, este semnat de Vasile Ivanciuc. Compozițional, opera este împărțită în trei registre orizontale, străbătute de o pată cromatică ce domină întreaga lucrare. Realizată în tehnica rece, compoziția nu este încărcată cu elemente suplimentare, rămânând aeriană. Opera nu obosește nici din punct de vedere cromatic, dat fiind faptul că toate elementele de culoare ohru, albastră, neagră și roșie se desfășoară pe fundal alb.

Pe lângă numeroase naturi statice, artistul plastic Vasile Grama are și compoziții ce aparțin artei nonfigurative. Lucrarea *Nocturnă* face parte din această categorie. Realizată în gama sobră a culorilor neagră-albastră, opera emană duritate și, totodată, expresivitate. Elementele decorative prezente sunt realizate cu exactitate. *Nocturnă* este executată în tehnica batik-ului rece. Compozițional, petele de culori sunt bine organizate, autorul demonstrând posedarea perfectă a tehnologiei aplicării tehnicii libere și a batik-ului dezlegat.

Vladimir Avruțevici, absolventul Școlii de Arte Plastice din Penza și al Institutului Industriei Textile din Moscova, Rusia, a prezentat lucrarea abstractă cu elemente realiste (gâzele), *Natura-II*. Executată în tehnica batik-ului fierbinte pe bumbac, autorul a știut să combine cu o deosebită măiestrie abstracționismul și realismul. V. Avruțevici a utilizat o gamă integră de culori calde, cu un contrast atenuat de albastru-rece. Se observă ineditul armonizării culorilor prin gradarea nuanțelor de la roz-vișiniu la oranj, prezente și cele de la verde până la azuriu. Lucrarea este mai mult statică, doar linia caldă continuă acromatică îi creează dinamismul. De asemenea, o expresivitate și o prospețime îi oferă tabloului efectele obținute prin

Artă modernă și contemporană

substanțele chimice, fiind reprezentate prin pete mici de culoare albă, ce îi redau operei o stare aeriană.

Artistul plastic ucrainean Viktor Derda, în lucrarea *Metamorfoză*, utilizează metoda suprapunerii a două pătrate. Primul pătratul, dedesubt, formează o ramă din fășii modulate. Compoziția este închisă, centrul ei reprezentând un gând meditativ destinat spectatorului. Formele și liniile calde, bogata gamă coloristică sunt atenuate de nuanțarea fină și susținute în centrul de interes al lucrării. Gradația lentă a culorilor, trecând uneori în decorativ, alteori în realism, ne conduce în lumea basmului și a copilăriei. Aspectul general al lucrării prezintă un spectru larg de exerciții și de armonii cromatice moderne.

Compoziția frontală este realizată fără a reda volum. Partea de jos a lucrării sugerează forma unui melc care iese din cadranul compozițional. Deși geometriismul este abia evident, schematismul formelor, susținut de culorile așezate pe suprafață prin tușe, nuanțări și factură picturală, anulează rigiditatea convențională a reprezentării.

Curenți și munți, departe de realitatea lumească, semnată de Tatiana Trofimov, absolventă a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, este o lucrare meditativă, aluzie la pictura peisagistică a romantismului din Germania. Am putea crede că autoarea a avut intenția de a prezenta secvențe din repertoriul peisajului montan, teme întâlnite des la pictorii germani (Johann Christian Reinhart, *Priveliștea în Tivoli*; Friedrich Von Oliver, *Paysage pour Elias*; Caspar David Friedrich, *Două persoane privind răsăritul lunii, Dimineața*). Culoarea cafenie este elementul fundamental, care îi dă unitate tabloului și căreia i se subordonează petele de alb și gri, așezate bine într-o frumoasă ierarhie a valorilor. În câmpul tabloului se simte un fel de pulsație, sugerată de topirea contururilor și de transformarea desenului în marginile neclare și vibrante ale unei suprafețe ce încorporează o culoare de o anumită calitate valorică.

În general, în cazul lucrării *Curenți și munți, departe de realitatea lumească*, nu vom observa preocuparea expresă a artistei pentru compunerea spațiului tabloului, această problemă fiind lăsată pe seama intuițiilor directe și a simțului echilibrului, specifice oricărui pictor, în a aproxima repartizarea elementelor în pagină.

Dmitrii Harin este reprezentantul școlii naționale a batik-ului, absolvent al Universității Tehnice din Chișinău. În contextul evoluției batik-ului din Republica Moldova în anii '90, creația plasticianului se evidențiază prin originalitatea valorificării unor lumi ascunse, așezându-le în construcții distincte. Lucrările sale, simboluri încifrate pe suprafața planimetrică

a pânzei, reprezintă universurile ce îi bântuie conștiința într-un timp al creșterii sale spirituale. În opera artistului, sensibilitatea și cunoașterea estetică a formelor generează noutatea suprafețelor. În construcția formală, artistul își îndreaptă atenția spre rațiunea structuralistă, manierismul stilistic și jocul cu simbolul și semnificația acestuia. Batik-urile figurative ale lui Dmitrii Harin au la baza elaborării lor concepția metaforică, stilizarea formei profilându-se ca urmare a unor sintaxe inedite.

Un capitol aparte în creația artistului îl ocupă peisajul. Acesta este adesea personificat prin frunze, case, reprezentând simboluri de o semantică vastă. Motivele principale sunt amplasate în centrul compoziției, pe un fundal decorativ, tratat uniform, aproape plat. Atât din punctul de vedere al formelor, cât și al celui cromatic, batik-urile sunt realizate în contrastul cald-rece. Expresia inedită a operelor pictorului este asigurată și de contrastul al formelor ondulate și al liniilor orizontale și diagonale. Analizând lucrările lui Dmitrii Harin, observăm predilecția lui pentru compozițiile deschise.

În cadrul aceleiași expoziții, artistul plastic a participat cu lucrarea *Compoziție*. Executată în tehnica batik-ului rece, opera amintește de arta cinetică - curent modernist în pictură, constând în realizarea iluziei mișcării prin procedee optice. Motivul prezent este un triunghi în mișcare, cu nuanțe fine de galben-albastru. Compoziția este lucrată volumetric, fundalul fiind împărțit în două planuri, sugerând linia orizontului. Se creează impresia prezenței unui peisaj cu lanuri și câmpii. Autorul recurge la pete mari, plate, combinându-le cu cele mici, foarte expresive, de diferite forme. Liniile sugerate de orizont și numeroasele contururi de diverse culori îi dau un surplus de dinamism compoziției. Triunghiul echilateral alb, situat în centrul compoziției, fiind și centrul de interes, este unica pată statică. Triunghiul în mișcare - prisma - reprezintă figura prin care este privit universul. În lucrare atestăm și simbolul transcendenței, întâlnit frecvent în operele de artă.

Creațiile Alei Uvarov sunt, cu preponderență, abstracte: *Hotarul luminii*, *Corabia visurilor*, *Jazz*, *Oraș zburător* (fig. 4) sau inspirate din arta covorului tradițional: *Pomul vieții*.

Lucrările sale sunt marcate de un simț al sintezei optându-se pentru decorativismul pictural. Compoziția cu care s-a prezentat la expoziția *Dialog-98*, *Hotarul luminii*, este una executată în gama rece de culori. Dominarea liniilor calde, combinate cu cele reci, exclud monotonia în compoziție. Principiul dinamicii este accentuat datorită liniilor oblice, pe baza căruia și este construită plasa compozițională. Ca și în celelalte

Artă modernă și contemporană

lucrări, pictorița, în realizarea tehnicii batik-ului rece, lucrează pe straturi, folosind rezervă colorată.

Alei Uvarov i-a fost conferit titlul de Laureat al Premiului pentru Tineret în Domeniul Literaturii și Artelor în anul 2001, pentru opera *Corabia visurilor*. Lucrarea reprezintă o compoziție metaforică, de o profunzime melancolică, sugerată de liniile calde și susținută de gama cromatică rece, cu nuanțe de albastru calm. Compoziția perfect echilibrată este creată conform principiului dinamicii liniilor continue. Prezența elementelor grafice – decorative – îmbogățesc centrul de interes, care este evidențiat și prin contrast cromatic (albastru – oranj). Ceea ce o deosebește pe A. Uvarov de alți artiști plastici este realizarea tridimensionalului. Obținerea volumului în batik este mai greu de menținut, odată ce, pe parcursul lucrului, pot apărea efecte spontane.

La studierea mai profundă a individualității artistice a unor plasticieni și la depistarea noilor tendințe în dezvoltarea artei contemporane în ajutor ne vin interferența genurilor, talentul și capacitatea artiștilor de a cunoaște mai multe tehnologii de lucru și de a profesa mai multe genuri ale artelor plastice. Elvira Cemortan-Voloșin, experimentând mult asupra tehnicii executării, în lucrarea *Floarea cerului* recurge la realizarea unui colaj din mătase, pictat inițial în tehnica batik-ului. Creată în tehnică mixtă, opera denotă o îndrăzneală tehnologică. Autoarea ne frapează prin combinarea inedită, nemaîntâlnită până atunci. Elvira Cemortan-Voloșin, recurgând la diverse facturi, își îmbogățește opera prin utilizarea culorilor auriu, albastră, neagră. Nuanțele de auriu ne conduc spre divin, făcându-se asociere cu denumirea operei. Însuși titlul tripticului – *Floarea cerului* – este o metaforă, predispunându-ne la meditație. Astfel, E. Cemortan-Voloșin, prin abordarea acestui curent artistic este în permanenta căutare a noilor modalități de expresie.

Teodor Buzu este absolvent al Facultății Design Grafic din cadrul Academiei de Arte și Design din Harkov, Ucraina (1980-1985). Stabilizat de foarte mulți ani în Cehia, orașul Tabor, el pictează numeroase acuarele, dar și o serie de batik-uri.

Vorbind despre acest autor, Claudia Partole menționează faptul că „este artistul care a descoperit în mod uluitor taina spațiului, redându-i acestuia, cu o măiestrie incredibilă, nu doar culoarea, ci adevăratul chip, înfățișarea”⁷. Prin lirismul și ritmul compozițiilor, Teodor Buzu își expune propriile meditații asupra sensibilității culorilor și a formelor. În batik-ul intitulat *Sfatul păsărilor*, ca și în alte compoziții, culoarea domină conturul. Pentru pictor, diversitatea armoniei cromatice, devine mai importantă, decât desenul propriu-zis. Or, „În creația sa, Teodor Buzu

practică muzicalitatea limbajului plastic și obține, astfel, o vibrantă deschidere a inimii spre lumea gravitației, a duișiei și a tristeții⁸.

Atât în lucrările pictate în tehnica batik-ului, cât și în acuarelă, Teodor Buzu utilizează elemente de natură statică, motivându-le ca pe niște nostalgii apărute în ultimii ani pentru acest gen al artelor sau ca pe o narațiune față de obiect. Cu dimensiuni relativ mari: 300x100 cm și 100x100 cm, batik-urile elaborate de artist cu o mare măiestrie și rafinament, fiind compoziții nonfigurative, cu un oarecare poetism vizual, se bazează pe libertatea penelului. Însuși autorul constată faptul că libertatea penelului și, deseori, momentele accidentale aduc surprize atât de caracteristice acestei tehnici. Tablourile lui Teodor Buzu sunt o odă adusă imaginației. Lucrările din perioada tardivă sunt pline de flori ce foșnesc și fructe care miroase, autorul fiind un mare filozof al culorilor. Tablourile sale nu încetează să elogieze viața.

Frumoasa lume imaginară a lui Teodor Buzu, care nici măcar nu face parte din univers, cu un profund respect față de natură și plină de bunătate, este specifică ultimii perioade a creației sale. Impregnante de scipire și de sonoritate, virtuosoase compoziții îl aduc pe artist la noi rezolvări ale problemelor propuse, plasându-l în rândurile celor mai complexe personalități ale contemporaneității.

Cu toate că în unele din lucrările sale apare figurativul, majoritatea au o conotație nonfigurativă. Astfel, această tendință, apărută în cel de-al doilea deceniu al secolului XX, înglobează, până în prezent, toate genurile artei plastice și decorative. Fiind un curent ce predispozează la meditație, acceptat de cei tineri și respins, în mare parte, de pleiada autorilor cu școli academice, abstracționismul este și azi o temă de discuție cu opinii contradictorii.

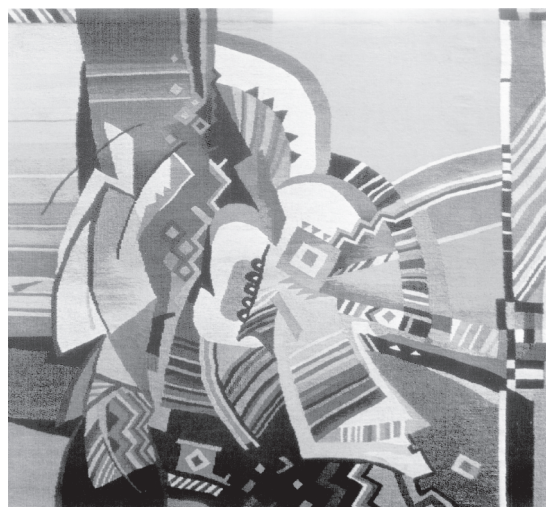


Fig.1. Silvia Vrânceanu, *În roșu*, 1993
Tapiserie 170x170 cm



Fig. 2. Veaceslav Damir, *Seară de primăvară*
Batik, mătase

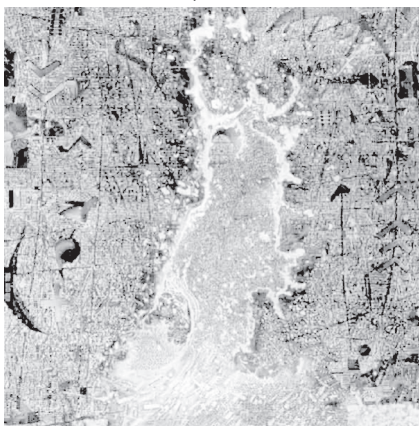


Fig. 3. Iurie Baba, *Spash*, 1998
Batik, mătase

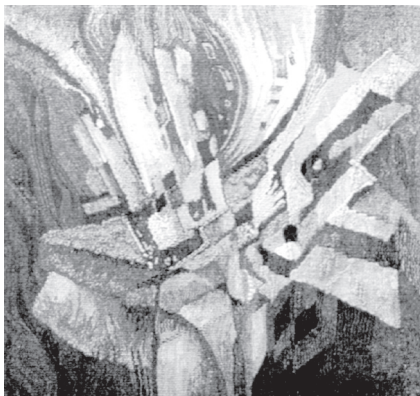


Fig. 4. Ala Uvarov, *Oraș zburător*
Tapiserie



Fig. 5. Irina Șuh, *Peștele roz*, 1996
batik



Fig. 6. Vasile Grama, *Cununa pământului*
Tapiserie



Fig. 7. Vasile Ivanciuc, *Mâine*, 2006
batik

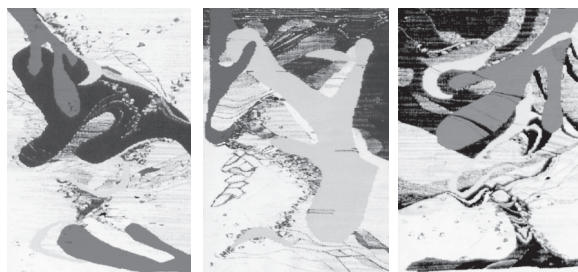


Fig. 8. Elvira Cemortan-Voloșin, *Metamorfoze*
Tapiserie, triptic

Referințe bibliografice

1. Carrassat, P., Marcadé, I. (trad. Delia Radu). *Curente în pictură*. Oradea, Aquila '93. p. 147.
2. Ibidem, p. 147.
3. Simac, A. *Tapiseria contemporană din Republica Moldova*. Chișinău: Știința, 2001. p. 55.
4. *Dialog* (Primul concurs internațional de artă textil-decorativă „Dialog-98”). Chișinău: ARC, 2004. 13 p. + 74 il.
5. Carrassat, P., Marcadé, I. (trad. Delia Radu). *Curente în pictură*. Oradea, Aquila '93. 1993. p. 191.
6. Prut, C. *Dicționar de artă modernă*. București: Albatros, 1982, p. 96.
7. Partole, C. *Un pictor cu viză de reședință pretutindeni*. În: *Limba Română*, 2009, nr 9-10(171-172), p. 117.
8. Tudose, C. *Sub lacrimi, licărea surâsul...* În: *Limba Română*, 2009, nr 9-10(171-172), p. 120.

Portretul în arta graficii de șevalet din RSSM. Anii 1950-1990

Rezumat

Portretul în arta graficii de șevalet din RSSM. Anii 1950-1990

Articolul este consacrat studierii genului portretului în grafica de șevalet a graficienilor moldoveni din perioada anilor 1950-1990. În text sunt relevate operele principale ale graficienilor care s-au manifestat în domeniul portretului. Materialul reflectă tendințele de bază ale dezvoltării acestui gen, în general și, în particular, în creația fiecărui artist, operele cărora au fost prezente în cadrul expozițiilor graficii de șevalet.

Cuvinte-cheie: grafică, stampă, grafică de șevalet, genul portretului, desenul, expoziții de artă plastică, linogravură, acvaforte, xilogravură, acuarela, pastel.

Summary

Portretul în arta graficii de șevalet din RSSM. Anii 1950-1990

The present article is dedicated to the study of the portrait genre in the field of easel graphics of the Moldovan illustrators in the 1950-1990 period. In the text there are revealed the main works of the illustrators that were accomplished portraitists. This study reflects the basic trends in the development of this genre as a whole, and particularly the work of each artist present at the exhibition of easel graphics compositions.

Keywords: graphics, printmaking, easel graphics, portrait genre, drawing, fine art exhibition, linocut, etching, woodcut, watercolor, pastel.

Резюме

Portretul în arta graficii de șevalet din RSSM. Anii 1950-1990

Данная статья раскрывает проблему портретного жанра в станковой графике творчества молдавских графиков периода 1950-1990 гг. В ней представлены работы графиков, которые способствовали росту портрета в станковой графике. Материал выделяет основные направления в развитии жанра в целом, и в частности в творчестве каждого графика, исследуя результаты тематических выставок данного периода.

Ключевые слова: графика, станковая графика, портретный жанр, рисунок, выставки изобразительного искусства, линогравюра, офорт, ксилография, акварель, пастель.

Cercetarea evoluției portretului în grafica de șevalet, între anii 1950-1990, este necesară pentru crearea unei panorame valide a dezvoltării artei grafice. Portretul, unul dintre cele mai rigide genuri, este, în acest context, nu doar oglindirea imaginii omului de epocă, într-un moment când se dezvoltă o industrie artistică întemeiată pe posibilitățile tehnice și pe sistemele de valori inedite, dar și reflecția conștiinței și a sensibilității subiective ale fiecărui artist. Portretul, în conotația sa cea mai simplă, reprezintă imaginea unei persoane, create cu ajutorul artei desenului¹, care, însă, înseamnă ordonarea și fixarea selectivă a senzațiilor vizuale, ce adună, sub un semn unic, o serie de observații succesive². Aceste definiții semnaleză existența unui raport direct între model și artist, acest contact având menirea să stimuleze apariția unei opere de artă. Pe când aprecierea și interpretarea valorii sale artistice pare a fi misiunea spectatorului, care va analiza, din perspectiva sa temporală, veridicitatea și expresivitatea creațiilor analizate.

Informații privind operele și evoluția portretului în arta grafică din perioada menționată se conțin în cataloagele expozițiilor republicane de arte plastice, apărute sporadic în acei ani. Autorii prefețelor la aceste mini-albume au fost: Kir Rodnin³, S. Cuciuc⁴, L. Sîdnic⁵ și R. Aculova⁶, reflectând tangențial aspectele generale ale artelor grafice. O analiză sistematică a evoluției acestui gen, la general, o putem identifica în studiile specialiștilor din domeniul artelor din Moldova, în lucrările semnate de Dmitri Golțov⁷ și Kir Rodnin⁸, iar unele aspecte sunt relevante de Constantin Spînu⁹, Irina Calășnicov¹⁰, Gheorghe Vrabie¹¹ ș.a.

Segmentul cercetat este plasat intenționat între anii 1950 și 1990. Startul cu 1950 este motivat prin numărul foarte redus de portrete din perioada anilor '40 și prin lipsa continuității stilistice cu arta plastică din perioada interbelică. Acest fapt este provocat de implementarea manierei „realismului socialist”, de demararea, în anii '50 a unui șir de procese au favorizat dezvoltarea ambianței artistice în anii următori și de apariția unei pleiade de artiști importanți, precum I. Bogdesco, L. Beleaev, G. Sainciuc, V. Koval ș.a. Li-

Artă modernă și contemporană

mita cronologică a perioadei se datorează finisării, în 1990, a unui proces generic distinct.

Consolidarea și propășirea genului portretistic în grafica de șevalet a cunoscut un avânt maxim în anii '60-'70, printre catalizatorii acestui proces figurând aflulxul tinerilor artiști care își fac studiile artistice la Moscova, Petersburg, Kiev, Harkov și Lvov, ceea ce îmbogățește climatul artistic și aparenta democratizare a perioadei hrușcioviste. Arta graficii de șevalet, spre deosebire de alte genuri, este un domeniu tânăr. Evoluția sa vertiginosă se datorează reacției prompte față de fenomenele desfășurate în republică. Rapiditatea execuției, cât și specificul stampeii ce constă în multiplicarea imaginii, au contribuit la răspândirea și evoluția acestui gen în perioada postbelică, dar și la implicarea activă a graficii în prioritățile ideologice ale idealurilor socialiste.

Artiștii reprezentativi, care între anii 1950-1990, au contribuit la evoluția graficii de șevalet și a portretului grafic, sunt: Rostislav Ocușco, Ada Zevin, Glebus Sainciuc, Leonid Grigorașenco, Ilie Bogdescu, Evghenii Meregă, Leonid Beleaev, Vladimir Moțcaniuc, Stepan Tuhari, Ion Taburță, Aurel David, Emil Childescu, Dmitrii Sevastin ș.a. Scopul cercetării noastre este de a analiza operele, creațiile artiștilor, fenomenele și procesele, ce au legătură directă cu portretul în grafica de șevalet din RSSM, remarcate în acest domeniu între anii 1950-1990.

Portretul ocupă un loc deosebit în creația lui Rostislav Ocușco (1887-1966), fiind cel mai prolific atât în desen (sanguină, cărbune, tuș, creion), acuarelă, cât și în pastel. Fiind un artist din generația interbelică, formarea căruia a fost influențată de arta europeană de la sf. sec. XIX, se conformează cu greu noilor cerințe. Lucrările grafice realizate și le-a expus în cadrul expozițiilor din 1951 (*Portretul lui Prohodniuk*, creion), 1959 (*Portretul Ma-Da*, pastel, *Portretul Bardeev L*, pastel, *Portretul Ian-Diu*, în pastel) și 1965 (*Portretul lui E. Beleaev*, pastel). În portretele sale, Rostislav Ocușco tinde, să surprindă lumea interioară a modelului, să dezvăluie, prin intermediul formelor laconice a caracterului vizibil lumea invizibilă, sufletească. Tehnica desenelor denotă desăvârșirea liniei și claritatea formei, avînd tangență cu constructivismul. Astfel, drept exemple concludente ne servesc lucrările grafice, realizate în anii '50-'60, cum ar fi: *Portretul tinerei* (pastel), *Portretul soției* (creion), *Portretul lui Hotulev* (creion), *Portretul lui Bâcovschi* (sanguină), *Portret de bărbat* (creion)¹².

Ca și R. Ocușco, Vladimir Moțcaniuc (1925-1991) realizează un șir de portrete în anii 1946-1947, consacrate frunțașilor muncii, care, însă, precum sublinia critica timpului, erau de o calitate slabă. În anul 1951, Moțcaniuc este prezent în cadrul expoziției artiștilor din RSSM cu *Portretul poetului P. Cruceniuc* (creion), *Portretul sculptorului Șibuev* (creion) și *Portretul mulgătoarei* (creion), subiecte specifice acelor timpuri. La expozițiile

ulterioare din 1959 și 1966, este prezent cu acuarelele *Portretul artistei Donskaia*, *Moldoveancă* și, respectiv, cu linogravura *Metalurgistul* (1963). La prima expoziție republicană de desen din 1975, pedagogul-grafician este prezent cu desenele *Portretul lui Alexandru Căcian* (1970) și *Tanchistul* (1971), figurând sistematic și în cadrul expozițiilor din 1982, 1984. Portretele sale aveau același tipar al meșteșugului, fiind pătrunse de idealul socialist, al omului muncitor de epocă. Doar tehnica executării le dădea valoare acestor lucrări.

În primii ani de formare, și graficianul Evgheni Meregă (1910-1979) creează portrete. Desenele lui reprezintă căutări sistematice, prin înregistrarea fidelă a materialului din natură, în special, a tipajului popular fixat în timpul călătoriilor prin țară. Participă regulat la expozițiile republicane din 1959, 1965, 1966, cât și din 1970, când a realizat primul său vernisaj, contribuind semnificativ la dezvoltarea portretului în grafica de șevalet. Astfel, sunt realizate portretele în creion *Soldat*, *Sora medicală Tamara*, *Pictorul Stepanov*, *Bătrânul* (1957), executat mai apoi în acvaforte. În anii '50, apar primele gravuri în linoleum cu forme clare și contraste bazate pe alb și negru, marcate de o viziune selectivă de sinteză. În această tehnică, în anii '60 artistul realizează portretele istorice pe tematică revoluționară *K. Marx* (1962) și *V. Lenin* (1963), și ale scriitorilor *Taras Șevcenko* (1964) și *Maxim Gorki*¹³.

Un loc aparte îl ocupă portretul în grafica de șevalet a *Adei Zevin* (1918-2005), prezent în crochiuri și acuarele. Pentru artistă, desenul reprezintă un exercițiu permanent. Crochiurile portretelor executate în creion sau tuș sunt tratate cu lejeritate și exactitate printr-o o hașură picturală. Modelele sunt surprinse în poze statice, atemporale, oferindu-le o oarecare notă de măreție. Portretele din anii '60-'70 sunt realizate prin intermediul hașurii și liniei vibrante, modelînd virtuos forma și volumele pentru obținerea asemănării cu caracterul modelului¹⁴. E vorba de desenele *Portretul mamei* (1957), *Portretul lui N. Maghin* (1962), *Portretul învățătoarei*, *Portretul biologului M. Danilova* etc. Desenelor executate după 1970 le sunt caracteristice minimumul de mijloace grafice, linia de abris fixează individualitatea chipului și expresia mimicii, denotînd, uneori, convențional factura materialului, ca în portretele în creion *Portretul studentului* (1970), *Natașa* (1986) etc. În acuarelele pictoriței, desenul și culoarea punctează formal realitatea, oferindu-i spectatorului posibilitatea de a reconstitui după bunul plac chipul modelului. Astfel, se afirmă primatul interpretării asupra imitației, ceea ce îi este specific creației artistei care s-a format influențată de arta franceză de la sf. sec. XIX – înc. sec. XX. Imaginea poetică de sinteză se prefigurează în *Autoportret* (1976), *Portretul lui Lazăr Dubinovschi* (1980), *Portretul Ludmilei* (1988), *Portretul lui Emil* (1989). Ada Zevin a participat și la Prima expoziție republicană de desen din 1975, expunându-și *Portre-*

tul feminin (creion, 1945), *Portretul mamei* (creion, 1947), *Autoportretul* (creion, 1949), *Portretul lui M. Grecu* (creion, 1953) și *Portretul studentei* (creion, 1953)¹⁵.

Glebus Sainciuc (1919-2012), reprezentant al aceleiași generații, promovează în domeniul graficii șarjele și portretele satirico-umoristice. Modelele acestuia sunt, fără excepție, oameni din sfera culturii-literații, compozitori, actori, pictori ș.a., pe care Glebus Sainciuc îi tratează extrem de subiectiv, apelând, deseori, la hiperbolă. Desenele sale, prezente la Prima expoziție republicană de desen din 1975 – *Portretul lui N. Serova* (careocă coloră, tuș, 1966), *Portretul lui V. Vasilache* (tuș, 1973) –, surprind realitățile cotidiene și nu pretind la originalitate. În *Portretul lui Grigore Vieru (cerneală)*, prin intermediul unei singure linii de contur, maestrul îi reflectă poetului caracterul, mimica, starea lăuntrică și dispoziția.

Viața artistică din anii '60 se îmbogățește cu xilogravura graficianului Leonid Beleaev (1921-1974), care se stabilește la Chișinău din 1959. Realizările sale în domeniul graficii de carte, îi permite o în creion, cărbune, apelând uneori și la tehnica acuarelei. Desenul lui L. Beleaev este ușor, larg și, în același timp, migălos. În portretele sale, el dă dovadă de o atitudine atentă, grijulie față de model, urmărind să-i zugrăvească caracterul și trăsăturile individuale. Drept exemplu ne servesc lucrările sale grafice, realizate în anii '60: *Portretul mamei* (creion, 1963), *Portretul fiului* (cărbune, 1966), *Portret de băiat* (creion, 1967), *Portretul fiicei* (creion, 1968), având anumite nuanțe meditative. Reprezentativă pentru acea epocă este linogravura *Oțelarul* (1961) cee redă imaginea omului muncitor, portrete de revoluționari, tendință tematică la care s-a conformat și graficianul, realizând xilogravurile *Portretul lui Kotovschi* (1971), *Lenin în tinerețe* (1972) ș.a.¹⁶

Unul dintre cei mai de vază reprezentanți ai graficii de carte din RSSM, Ilia Bogdesco (1923-2010), recurge, adesea, la genul portretului, mai ales în tehnica desenului. I. Bogdesco exersează continuu desenul din natură. Prin muncă asiduă, observația detaliilor, cât și prin desăvârșirea liniilor autorul le oferă desenelor sale plenitudinea și valoarea unor opere finite. Chipurile modelelor artistului reprezintă o viziune de sinteză și sunt modelate cu ajutorul unei hașuri precise și sigure. Schițele de portret sunt realizate, de obicei, în creion, pensulă ori peniță cu cerneală, în sepie și acuarelă. I. Bogdesco se interesează de exprimarea psihologiei individuale și relevă cu plenitudine tipul de caracter¹⁷. Această tendință este ilustrată în *Portretul pictorului Rudacov* (creion, 1949), *Portret* (creion, 1952), *Portretul pictorului Alentiev* (1962), *Portretul pictorului Climașevschi* (1962). Astfel, prin intermediul mijloacelor grafice lapidare, maestrul sumează caracteristicile exterioare ale modelului și îi reflectă lumea spirituală, impunându-se, astfel, drept un portretist psihologic

prin esență. În creația lui Ilie Bogdesco, un loc aparte îi revine portretului feminin. *Portretul mamei* (1956), *Portretul Ninei* (1961) relevă bogăția mijloacelor plastice, folosirea hașurii și a tonurilor vibrante în redarea formei și a volumului, prin intermediul cărora iese în relief caracterul personajului. Realizate cu nerv și pasiune, *Portretul feminin* (1956), *Dansatoare mexicană* (1957), *Cubaneza* (1957) reflectă viziunea subiectivă, personală a artistului. La fel de sugestivă este și linogravura *Portretul tinerei* (1970). O notă specială o merită dublul portret feminin *Doi* (1976), executat în ac sec și acvatintă. El emană neliniște și încordare psihologică, provocate de prezența celor două chipuri feminine contrastante, pe un fundal plat, vibrant. Prezent la expoziția republicană jubiliară din 1965, desenul *Familia* (1964) ne duce cu gândul la portretele de grup din secolul al XVII-lea și, prin urmare, poate fi interpretat în acest context, luând în considerație naturalismul și individualismul debordant al personajelor - o sinteză-tipaj menită să descopere rolul social al fiecărui membru al familiei.

O galerie întreagă de portrete figurează în creația graficianului Leonid Grigorașenco (1924-1995). Apelând la variate tehnici ale graficii de șevalet - desenul în creion colorat, tuș și peniță, sepia, sanguinul, acuarela și pastelul -, autorul realizează un șir impetuos de portrete, desăvârșite ca tehnică și viziune, ce se deosebesc substanțial de lucrările cunoscute ale artistului¹⁸. Este vorba de o mulțime de eboșe, acuarele și pasteluri, ce au rămas în umbră, fiind valorificate recent prin studiul realizat de Irina Calășnicov. Cele mai valoroase crochuri de portrete ne înfățișează chipurile oamenilor dragi ai artistului: soția, copiii, prietenii și rudele apropiate. Portretele dezvăluie atât starea lăuntrică a personajelor, cât și dispoziția autorului care le contemplă: *Așteptare, portretul soției Lidia* (acuarelă, 1949), *Portretul fiicei Lena* (pastel, 1962), *Portretul sculptorului L. Dubinovschi* (creion colorat, 1964), *Dispoziție proastă* (pastel, 1965), *Portretul tatălui* (acuarelă, 1965), *Vica* (pastel, 1993), *Ludmila Serbina* (pastel, 1993). Un loc distinct îl ocupă și trei autoportrete în pastel și creion colorat, realizate între 1963-1964, în care reprezentarea propriei persoane oferă o viziune psihologică profundă, critică și contemplativă, trădând o fire sensibilă, plină de neliniște, dar și de severitate. Foarte interesante sunt schițele de portret, care, grație specificului acestei tehnici, oscilează între scenă de gen și portret, pe care-l descoperim în schițele *Depănarea* (creion colorat, 1965), *Lidia se odihnește* (creion colorat, 1965). În *Figură de femeie* (creion colorat, 1968), artistul trasează printr-o linie ușoară și rapidă chipul soției, surprinsă în viața cotidiană. Un echivalent al acestui fenomen, în care portretul tinde tot mai mult să se apropie de scena de gen, îl regăsim în creația artiștilor francezi de la sfârșitul secolului al XIX-lea, exemplu elocvent fiind desenele lui Van Gogh *Sien care coase și fetița* (1883),

Artă modernă și contemporană

Sien cu țigara lângă sobă (1882). Aceste portrete, în care artiștii își surprind apropiată în viața zilnică, constituie un fenomen firesc în procesul continuu de sistematizare și de expunere pe hârtie a realității înconjurătoare.

Un loc important în panorama portretului din grafica de șevalet din republică îl ocupă lucrările lui Victor Zâmbrea (1924-2000). Acestea sunt realizate în anii '50 - '80, și au ca tematică majoră chipul românilor basarabeni deportați în Siberia. În portretele sale, artistul se distanțează de ceilalți, în trăirile și durerile lor, oferindu-ne imagini autentice de-o amplă valoare documentară și spirituală. Situația extremă de natură fizică și psihică a Gulagului este oglindită în schițele de portret în creion și tuș *Profesorul Cristea devenind pescar*, *Autoportret - În împărăția Gulagului*, *Ion Dăncăeanu*, *Constantin Vătafu* și altele.

Operele graficii de șevalet ale artistului Stepan Tuhari (1928-1977) abordează, într-o manieră proprie, genul portretului. În anii '60, artistul apelează la acest gen într-o serie de linogravuri color: *Oamenii - bogăția Moldovei* (1962), *Ritmul vieții noastre* (1963) și *Constructorii* (1965). Portretele *Moș Agachi*, *Ciobanul Gheorghe Onufrei*, *Tractoristul K. Jmurcov* ne demonstrează o tratare poetică a realității și o viziune artistică plină de conotații metaforice. În aceste lucrări predomină caracterul decorativ, stilizat cu un colorit sonor, ce farmecă prin elanul său pozitiv.

În anii '60 ia amploare creația graficianului Ion Tăburță (1930)¹⁹. Desenator perseverent, artistul realizează o galerie de portrete în diverse tehnici: desenul cu creion și cărbune, linogravură, gravură pe carton, autolitografie, guașă. Cele mai multe portrete din anii '60-'70 tind să valorifice modelul tipic al epocii: plin de eroism, optimism, demnitate, specifice viziunii socialiste. Modelele sunt plasate pe un fundal semnificativ și se încadrează perfect în cerințele „realismului socialist” în autolitografiile *Portretul tânărului fierar* (1962), *Portretul operatoarei de macara* (1962) și linogravura *Stăpânii* (1964), *Portretul semnalizatoarei* (1965), acest procedeu amplificând misiunea documentară a portretului. Temperamentul și caracterul personal al personajului se subordonează rolului său social - modelul nu are dreptul să fie în contradicție cu tipul, cu muncitorul pe care-l prezintă, acest aspect fiind inerent portretului social. Excepție fiind gravura pe carton *Portretul sculptoriței Zina* (1961), profilul îndârjit al artistei îi evidențiază plin caracterul individual, fără a se apela la accesoriile ori fundal. Linogravura *Portretul mamei* (1965) ce respiră a veridicitate sonoră și se impune prin compoziția statică, echilibrată, plină de grandoare, figura mamei artistului fiind tratată cu o deosebită grijă. Începând cu 1965, lucrările grafice ale lui Ion Tăburță sunt prezente mereu în cadrul expozițiilor republicane. Artistul participă și la Prima expoziție republicană a desenului din 1975, unde se remarcă prin por-

tretele *Studenta* (cărbune, 1972), *Capul fetiței* (creion de cărbune, 1972) și *Eleva* (creion de cărbune, 1972). Ultimele scot în evidență viziunea intimă, personală a artistului, executarea demonstrând o desăvârșită stăpânire a tehnicii desenului.

Printre artiștii plastici, care au profesat portretul, **Aurel David** (1935-1984) s-a manifestat în mai multe genuri de artă plastică, inclusiv și în grafica de șevalet, apelând la tehnica linogravurii policrome și a desenului. În limbajul unui desen virtuos sunt realizate *Trei racursiuri* (creion, 1950), *Portret de femeie* (creion, 1950), *Tanti Niușa* (creion, 1958), *Agricultorul* (creion, 1960), *Portretul fetiței* (creion, 1963), *Tânăra colhoznică* (creion, 1964). Ultimele portrete implică reflecții asupra situației omului în societate, autorul dezvăluind, astfel, viziunea personală asupra destinului uman. Este remarcabil portretul imaginar simbolic-metaforic, executat în linogravura policromă în anii '60, *Arborele Eminescu*.

În anii '60, debutează graficianul Emil Childescu (1937), abordând prin diverse tehnici grafice arta portretului. În această perioadă, artistul realizează o serie de desene, ce îi vor servi ulterior la elaborarea multiplelor compoziții sau vor prezenta lucrări finite, în funcție de valoarea lor artistică. În șirul schițelor acestui compartiment se numără: *Portret de țaran* (1964), *Vrabie Gheorghe* (1965), *Baran Semion* (1965), *Portret de femeie* (1966), *Portret* (1966), *Portretul unui tânăr* (1967), *Artistul* (1968). Pe parcursul anilor '70, Emil Childescu realizează câteva portrete în tehnica linogravurii monocrome, cum ar fi: *Portretul Elenei Obadă* (1971), *Portretul sportivei Lisovschi* (1971). Desenul din natură din anii '70-'80 este mai laconic, iar chipurile modelelor denotă o aprofundată analiză psihologică, ca în *Portretul bunicii* (1975). De regulă, portretele create de Emil Childescu reprezintă imagini ale rudelor sau ale oamenilor spiritual apropiați artistului. Portretul realizat în tehnica desenului ocupă un loc distinct deoarece reprezintă și opere aparte, degajând o rară expresivitate plastică, o frumusețe inedită și întotdeauna irepetabilă. Genul portretului, în creația lui Emil Childescu, cunoaște o dezvoltare fructuoasă abia după 1990.

Tot în anii '60 își începe cariera artistică și graficianul Dmitrii Savastin (1942)²⁰, inițial în tehnica linogravurii, iar din anii '70 și a litografiei. Portretele graficianului poartă o amprentă lirico-folclorică, ce se exprimă prin tratarea decorativă, plată a formelor, cât și prin recurgerea la motivele ornamentale. Personajele portretelor sale sunt, în mare parte, imagini monumentale, care generalizează chipul colectiv al omului de epocă. Artistul nu este suficient de interesat în exprimarea psihologiei individuale a modelului, valorificând, în special, tipul general precum sunt *Fetele din Găgăuzia*, *Portretul eroului muncii Șerban*, *Portretul tractoristului Merea*, *Portretul tutunăre-*

sei Nadea. În acest context, în stampele *Muzicianul*, *Căușistul*, *Saalâc*, ce prezintă chipuri asemănătoare puțin individualizate, portretul este doar un pretext pentru realizarea compoziției, fără un scop în sine. În astfel de portrete compoziționale, chipul modelului devine mai puțin sugestiv, decât costumul, accesoriile și fundalul. Specific portretelor lui Savastin îi este și amplasarea pe fundal a peisajului ori a interiorului stilizat, semnificativ. Acest procedeu, în corelație cu accesoriile reprezentate, ne dezvăluie rolul social al modelului. Astfel portretele lui D. Savastin capătă un aspect social care, în pofida notei lirice, subiective, se pot înscrie în lista celor cu subiectele tematice ale artei socialiste, ce proslăvește imaginea omului muncii. Fac excepție de la această „regulă” desenele artistului autentice, viguroase și sincere, precum *Portretul poetului L. Care-Cioban* (creion, 1984).

Portretul în grafica de șevalet a mai fost practicat de Iacob Averbuh (*Portretul Valentinei Bîrsan*, 1972; *Băiat*, 1970); Gheorghe Vrabie (*Angela*, 1972); Victor Ivanov (*Autoportret*, 1930; *Portretul tânărului*, 1954; *Portretul tinerei*, 1959; *Portretul lui D. Gorla*, 1965); Victor Koval (*Portretul Vasilisei Ciurciuc*, 1965); Alexei Colâbneac (*Portretul mamei*, 1969; *Portretul pictoriței Bulgare*, 1975; *Portretul primului țelinar I. G. Cosmâci cu nepoata*, 1980; *Portretul lui Jambai Djarlagapov*, 1980); Alexandr Hmelnițki (*Portretul lui I. Senița*, 1964; *Cubanezul*, 1965); Filimon Hămuraru (*Liuda*, 1971); Boris Poleakov cu *Portretul lui G. Tihonov*, 1969; *Portretul lui K. Galibarenko*, 1971; *Portretul lui V. Gora*, 1971; *Portretul lui A. Savițki*, 1972, toate în tehnica acuarelei, Zigfrid Polinger (*Portret de bărbat*, 1970; *Portretul șefului de construcții*, 1973) și Ivan Stepanov cu *Portretul mamei* (1972) și *Portretul lui Bagdasarean*); Eleonara Romanescu cu *Portretul lui V. Z. Spanciog* ș.a.

Prima expoziție republicană de desen, din 1975, ne oferă o largă viziune asupra dezvoltării portretului în grafica de șevalet. Acest fapt se datorează caracterului universal al desenului ce reunește artiști care activează în diverse domenii ale graficii. Din păcate, același lucru nu-l putem afirma despre Prima expoziție republicană de acuarelă din 1982, ce s-a soldat cu un număr surprinzător de mic de portrete. R. Aculova menționează că „unul dintre neajunsurile acestei expoziții este dezvăluirea slabă a genului portretului”, cu excepția operelor lui O. Ivanova (*Autoportret*, 1977), V. Moțcaniuc (*Portretul M. Kupcinskoi*, 1975) și E. Rândina (*Portretul fetiței*, 1978).

Genul portretului în grafica de șevalet din anii 1950-1990 în RSSM a cunoscut o dezvoltare multilaterală, bogată, atât în sfera viziunilor artistice, cât și în cea a aplicării tehnicilor de realizare. Artiștii, care s-au remarcat în acest domeniu, sunt: Rostislav Ocușco, Evghenii Meregă, Ada Zevin, Leonid Beleaev, Ilie Bogdesco, Leonid Grigorașenco, Stepan Tuhari, Aurel David, Emil Childescu, Dmitrii Sevastin ș.a. Tehnicile grafice, la care recurg au-

torii pentru realizarea unui portret grafic, sunt dintre cele mai variate: desenul în creion, cărbune, sepie, sanghină, tehnicile stampe, precum linogravura, linogravura policromă, xilogravura, autolitografia, litografia, acvaforte, monotipia, gravura pe carton; tehnica acuarelei, a pastelului și guașa. Personajele portretelor de cele mai dese ori, sunt rudele artiștilor, prietenii apropiați și oamenii de cultură. Apar și chipurile muncitorilor, ale revoluționarilor și ale personajelor istorice. În privința subgenurilor portretului, menționăm preferințele graficienilor pentru portretul-tip, portretul-social, portretul compozițional, portretul ce tinde spre scenă de gen și autoportretul. Cele mai răspândite sunt portretele individuale, ce reprezintă chipul unei singure persoane, portretele duble, iar cele de grup se întâlnesc mai rar, figurând în operele lui Ilie Bogdesco, Victor Koval, Dmitrii Sevastin și Ion Taburță. Astfel, atestăm existența unui continuu interes față de portret în cadrul graficii de șevalet, fapt ce denotă încă odată vivacitatea acestui gen.

Referințe bibliografice

1. Francastel, G. *Portretul*. București: Meridiane, 1973, p.192.
2. Șușală, I., Bărbulescu, O. *Dicționar de artă, termeni de atelier*. București: Sigma, 1993, 302 p.
3. *Первая республиканская выставка эстампа*. [alcătuitor K. Rodnin]. Кишинёв, Молдреклама, 1966, 24 с.
4. *Вторая республиканская выставка эстампа*. [alcătuitor S. Ciciuc]. Кишинёв: Тимпул, 1970.
5. *Первая республиканская выставка рисунка*. Кишинёв: Тимпул, 1975, 29 с.
6. *Первая республиканская выставка акварели*. [alcătuitor R. Aculova]. Кишинёв: Тимпул, 1982, 13 с.
7. Гольцов, Д.Д., *Графики советской Молдавии*. Москва: Советский художник, 1981, 95 с.
8. Роднин, К. *Графика советской Молдавии*. Кишинёв: Карта Молдлвеняскэ, 1963
9. Spînu, C. *Emil Childescu, grafică, pictură – evoluție și sinteză*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005, 320 p.
10. Calășnicov, I. *Leonid Grigorașenco*. Chișinău: ARC, 2006, 95 p.
11. Vrabie, G. *Aurel David: timpul, artistul și opera*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004, 115 p.
12. *Выставка работ Р. Окушко, С. Чоколова* [redactor L. Pascal]. Кишинёв: Молдреклама, 1966
13. *Выставка произведений Е. Н. Мереги*. [Alcătuitor K. Rodnin]. Кишинёв: Тимпул, 1970, 25 с.
14. *Графика А. М. Зевиной*. [alcătuitor A. Covzun]. Владимир, мастерская В. Рузина у Золотых Ворот во Владимире, 2002, 44 с.
15. Toma, L. *Acuarelele Adei Zenin*. În: *Arta*, 2001, Chișinău: Epigraf SRL., 2001, p. 115-117
16. Гольцов, Д.Д. *Леонид Беляев*. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1980, 23 с.
17. *Илья Богдеско, рисунки*. [alcătuitor K. Rodnin]. Кишинёв: Карта Молдовеняскэ, 1963.
18. *Выставка произведений художников молдавий*. [alcătuitor M. Livșiț]. Кишинёв: Партийное издательство Ц.К. К.П. (б.) Молдавий, 1951.
19. Табурца, И. каталог. [Autorul textului R. Aculova]. Кишинёв: Тимпул, 1982, 24 с.
20. *Дмитрий Савастин, станковая графика*. Кишинёв: Тимпул, 1985, 23 с.

Artă modernă și contemporană



Ada Zevin, *Natașa*, 1986



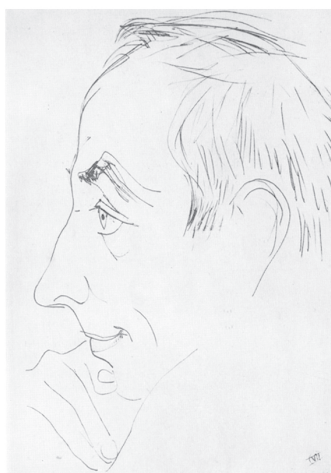
Dimitrii Sevastin, *A. Nerea*, 1982



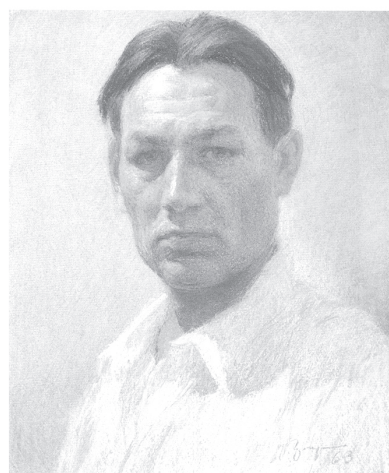
Ilie Bogdesco, *Portret*, 1952



A. David, *Capul fetiței*, 1963



G. Sainciuc, *V. Vasilache*, 1973



L. Grigorașenco, *Autoportret*, 1963



E. Merega, *Bătrînul*, 1957



I. Taburță, *Portretul mamei*, 1965



E. Childescu, *Mama*, 1984

Gravura basarabeană de la Șilingovschi la Ceglocoff

Rezumat

Gravura basarabeană: de la Șilingovschi la Ceglocoff

Articolul este consacrat gravurii din epoca modernă, stabilind prioritățile artei basarabene din perioada interbelică și reflectă creația artiștilor plastici care au practicat acest gen al graficii. Gravura din această perioadă a fost marcată de dezvoltarea tendințelor generale ale artelor plastice din Basarabia. În context este analizată activitatea și operele lui P. Șilingovschi (Sanct-Petersburg), Ș. Cogan (Chișinău), Gh. Ceglocoff, Th. Kiriaco (București), dar și ale plasticienilor basarabeni, creația cărora a evoluat departe de meleagurile natale – M. Kogan (Germania, Franța) și E. Ivanovsky (Belgia).

Cuvinte-cheie: epocă, gravură, artă plastică, tendințe, interferențe, Art Nouveau, expresionism.

Summary

Bessarbian engraving. From Șilingovschi to Ceglocoff

The article is devoted to modern engraving with setting priorities of Bessarbian interwar art, reflecting the creation of artists who practiced this kind of graphics. Engraving of this period was marked by the development of fine arts general trends in Bessarabia. In the context is analyzed work and the masterworks of P. Șilingovschi (St. Petersburg), Ș. Cogan (Chisinau), Gh. Ceglocoff, Th. Kiriaco (Bucharest), and the Bessarbian artists, whose works has evolved away from homeland - M. Kogan (Germany, France) and E. Ivanovsky (Belgium).

Keywords: antique, engraving, fine art, trends, interference, Art Nouveau, Expressionism.

Резюме

Бессарабская гравюра: от Шилинговского до Чеглокова

Статья посвящена национальной гравюре предвоенной эпохе и отражает творчество художников, которые практиковали данный вид искусства. Гравюра этого периода была отмечена общими тенденциями развития всего изобразительного искусства Бессарабии. В контексте времени изучено жизнь и творчество П.Шилинговского (Санкт-Петербург), Ш. Когана

(Кишинев), Г.Чеглокова, Т. Кирякова (Бухарест), но и произведения бессарабцев, чье творчество проходило далеко за пределами своей родины – в Германии (М. Коган) и в Белгии (Е. Ивановская)

Ключевые слова: эпоха, гравюра, изобразительное искусство, стиль, взаимопроникновение, стиль Модерн, экспрессионизм.

Dezvoltându-se ca fenomen artistic în ambianța culturii ruse și europene, dar distanțată considerabil în timp și spațiu, arta basarabeană modernă își are începuturile în anii '80 ai secolului XIX și se constituie ca proces în deceniile 2-3 ale secolului XX, marcând apariția primilor plasticieni profesioniști pe meleagul nostru. Majoritatea lor au fost originari din Basarabia, moment care s-a dezvoltat integral în modalitatea de a reflecta realitatea pitorească a plaiului.

Gravura din Basarabia în perioada modernă și interferențele sale cu arta europeană continuă să rămână cunoscută doar la nivel general, în aceeași măsură ca și alte genuri ale artelor plastice. Sunt cunoscute numele mai multor autori și opere de gravură depistate în muzeele din Chișinău și București, în arhivele Cabinetului de Stampe al Academiei Române și în Arhiva Națională a Republicii Moldova. Astfel, chiar dacă există un fond solid de opere, gravura, se identifica în permanență, cu noțiunile generale ale graficii, fie stampă, grafică de șevalet sau litografie. Din aceste considerente, genul respectiv, diversificat și „diluat” în ambianța altor domenii, este puțin cunoscut atât în mediul autohton, cât și în spațiul artistic limitrof, rămânând în umbra tuturor manifestărilor artistice din Chișinău. Acest moment este reflectat de artiști și operele lor chiar în momentele apariției gravurii profesionale basarabene din perioada interbelică.

La începuturi gravura a reprezentat în miniatură stilurile și tendințele generale ale artei europene din epoca respectivă, reflectând selectiv tematica generală caracteristică genului, dar și particularitățile sale specifice. Studiind activitatea de creație și manifestările expoziționale ale basarabenilor, ne convingem, că sub influența expozițiilor ambulante ale predvijnicilor se constituie, la Chișinău, *Societatea Amatorilor de Arte din Basarabia* (1903), printre inițiatorii căreia au fost V.Blinov, A.Climașevschi și V.Ocușco¹. Existența primei asociații, modelate după structurile similare din Rusia și Ucraina, a fost un fenomen important în

Artă modernă și contemporană

cultura locală, stimulând constituirea artei profesionale basarabene.

Odată cu schimbarea situației politice și cu uniunea Basarabiei cu România, viața artistică se extinde, în arealul intereselor pictorilor basarabeni pătrunzând stilurile și orientările artei occidentale. La inițiativa lui A. Plămădeală, A. Baillayre și V. Doncev cât și a membrilor fostei Societăți, în 1921, la Chișinău, este înființată *Societatea de Belle Arte din Basarabia*². Și prima, și a doua societate, apărute la Chișinău își aveau sediul la *Școala orășănească de desen*, iar mai apoi – la *Școala de Belle-Arte*, fiind centre permanente ale activității artistice din Basarabia.

Acest excurs în istoria artei basarabene este necesar pentru a urmări situația istorică foarte specifică a Basarabiei, aflată mereu într-un mediu ortodox închisat și periferic. Acest fapt ne-a convins să observăm nu doar influențele europene din etapa modernă, dar și în particular ceea ce, această epocă din spațiul ortodox, a creat mult mai înainte de limitele temporare ce ne interesează.

Arta profesionistă, inclusiv a gravurii, a apărut datorită fondării unor instituții de învățământ artistic, stimulând și apariția genurilor de artă, raportate la cea europeană, dar și a domeniilor respective care o reprezentau. Acest proces s-a derulat în mod diferit în diverse regiuni, uneori diferențele constituind decenii. Astfel, începuturile studiilor de specialitate în Principatul Moldovei sunt indispensabile de numele lui G. Asachi (*Academia Mihăileană* din Iași, 1839) și al lui Gh. Pănăiteanu-Bardasare care a fondat *Școala de Arte Frumoase din Iași* (1864)³.

În Basarabia, după cum se știe, apariția unor forme inițiale de instruire în domeniul artei plastice datează doar din 1887, timp considerabil îndepărtat de la momentul creării instituțiilor respective din țările vecine. Anume aceste particularități complexe, cât și identificarea unor orientări stilistice pronunțate, care se manifestă abia spre primul deceniu al secolului XX a condiționat apariția târzie a artei moderne și a gravurii în Basarabia.

Printre primii graficieni din Basarabia care s-au evidențiat în arta gravurii unul dintre numele de referință este al lui P. Șilingovschi. Criteriile estetice ale asociației *Mir iskusstva* și ale unor orientări occidentale au servit drept puncte de reper pentru creația sa⁴. După absolvirea Academiei de Arte în 1911, pictorul rămâne la Petersburg, dar vizitează des Basarabia, realizând, până-n 1922, numeroase cicluri de studii, scene de gen și peisaje grafice. Majoritatea tablourilor pictorului nu sunt datate, dar având în vedere, că în multe cazuri la baza acvafortelor (1910-1916) se aflau operele picturale ale maestrului, se poate presupune

că acest proces decurgea concomitent. Vizitând Basarabia, P. Șilingovschi, doar o singură dată, în 1906, își expune la expoziția Societății Amatorilor de Arte Frumoase tabloul *Nocturnă*, menționat ca model al măiestriei picturale.

Pasiunea pictorului pentru tehnica litografică și pentru cea a acvafortei coincide în timp cu apariția celor mai numeroase opere dedicate Basarabiei. În 1912-1916, P. Șilingovschi studiază în atelierul cunoscutului gravor rus V. Mate. Peisajele, portretele, rareori scenele de gen sunt subiectele la care face apel plasticianul în această perioadă. Motivele peisajelor grafice repetă subiectele create în pictură. Pentru foile grafice este caracteristică perseverența autorului de a obține calități picturale ce creează dispoziția ambianței. Ca și în tablouri, dominantă principală este măreția naturii, surprinsă în diverse ipostaze (liniște, stihie) și însoțită de spiritul baladelor vechi, accentuând momentele panoramice și epice ale acțiunii. Cu rare excepții, figurile omenești se întâlnesc episodic în peisajele lui P. Șilingovschi, fiind abia vizibile și dizolvându-se în spații imense, însă prezența lor înviorază motivele.

Printre primele lucrări grafice ale ciclului basarabean, stampa *Basarabia. Oi* (anii 1910) a lui P. Șilingovschi reprezintă un model excepțional de compoziție. Aici figurile omenești și imaginile animalelor sunt amplasate în prim-planul lucrării, procedeu aplicat pentru întâia oară de către pictor în lucrarea sa de diplomă. Majoritatea lucrărilor din ciclul basarabean (*Basarabia. Râpă, Basarabia. Furtună*, 1913) și numeroasele crochiuri în creion sunt executate profesionist. Cea mai reușită lucrare este considerată *Basarabia. Furtună*. În acest motiv al peisajului tradițional, deșteptat de stihie, se reflectă în mod strălucit măiestria pictorului. Amplificarea spațiului compozițional, direcția diversă a hașurei și intersectarea ei, contopirea formelor și a volumelor cu spațiul creează impresia dinamicii vântului și a rafalelor biciuitoare ale ploii.

Foaia grafică *Basarabia. Râpă*, nu este mai inferioară ca măiestrie. Liniile ondulate ale dealurilor cu copaci rari, printre care șerpuiesc povârnișuri, cerul noros, întunecat, ce atârnă deasupra pământului – totul este pătruns de o așteptare tensionată.

Apropiate, ca structură, ciclului de acvaforte sunt și crochiurile pictorului: *Nistru, Basarabia; Peisaj cu dealuri, Basarabia; Dealuri pe mal, Basarabia; Valea Nistrului* (toate în 1910) etc. Lucrările se impun prin selectarea riguroasă a elementelor peisajului, prin viziunea epică și panoramică și contrastele comparative ale peisajului.

O situație specifică, în ciclul basarabean, îl ocupă stampa *Basarabia. Poduri*. În varianta păstrată a cro-

chiului pentru acvaforte (lucru de excepție în creația pictorului) se observă compoziția integră, care, în continuare, aproape fără modificări, este transferată pe foaia de bază, fiind doar mărită în dimensiuni.

Ciclul basarabean se încheie cu anul 1916. În acest timp, P.Șilingovschi creează primul său *Autoportret* în acvaforte, în care se observă maturitatea măiestriei graficianului. Varietatea și densitatea hașurei, lipsa aproape totală a desenului linear, simțul spațiului și a psihologismului chipului conturează particularitățile acestei opere.

După 1916, P.Șilingovschi lucrează tot mai puțin în tehnica acvafortei. Pictorul va apela din nou la motivele basarabene doar în anii '30, în pictură, continuând elaborarea subiectelor după memorie.

Activitatea unui alt grafician, Ș.Cogan s-a format în albia generală a artei basarabene. După absolvirea Școlii de Arte plastice din Odessa, în 1903, Ș. Cogan devine student la *Academia Regală de Arte din Bavaria*, în momentul, când München-ul este unul dintre centrele artistice ale Europei. Depistăm doar anumite puncte de tangență între arta plasticianului și operele unor graficieni din mediul revistei *Simplicissimus* unde lucrau R.Baluchek și R.Zille. Primul era „cântărețul vieții oamenilor muncii”, celălalt „cântărețul cocioabelor”⁵. Nu se cunosc date concrete despre întâlnirile posibile dintre Ș.Cogan și cei doi graficieni, dar se sesizează o anumită influență a plasticienilor germani asupra tematicii comune și a limbajul de expresie plastică al pictorului basarabean.

Spre deosebire de pictura monocromă și întunecată, foile grafice reprezintă o altă tendință în creația pictorului. Realizate pe hârtie groasă sau pe carton, lucrările *Vilă în apropierea Chișinăului*, *Țiganul-cizmar*, *Dealul Inzov* (toate în 1918), *Balcic*, *Constantinopol*, *Curtea Moscheii* (1923), *Biserica Mazarachie*, *Vânzătoarea de semințe de floarea soarelui* (1936) n-au nimic comun cu operele predevjnicilor ruși sau ucraineni. Rădăcinile tratării specifice a motivelor se află în afara ambianței, în care s-a constituit ca plastician. În acest sens, prezintă interes căutările sale, atât de caracteristice timpului și destul de diverse față de tendințele generale din arta basarabeană.

Particularitățile căutărilor procedeele plastice, adecvate conținutului, se referă la poetizarea arhitecturii de la periferiile Chișinăului, văzută și redată de Ș.Cogan destul de personificat. Gravurile *Curtea*, *Catedrala veche* (până la 1918, nu s-au păstrat) marchează poeticul ulicoarelor îndepărtate ale orașului de un pitoresc irepetabil, emanând atmosfera patriarhală a vieții capitalei guberniale. Tradiționalismul subiectelor și tratarea lor fixează orientarea principală a creației și constituie esența operelor lui Ș.Cogan. Casele vechi ale Chișinăului și arhitectura monumentală

a Balcicului devin subiectele dominante ale creației graficianului din anii '30-'40. Linia de contur, contopindu-se cu pata tonală a acvatintei, devine fărâmițoasă sau tremurătoare în foile *Balcic*. *Moschee*, puțin mai ondulată în *Peisaj*. *Balcic* și combinată în lucrarea *Balcic* (toate în 1923).

Tematica ciclului de foi grafice consacrat Chișinăului este mai numeroasă și variată. Peisajul arhitectural îi cedează locul „portretului” arhitectural, prezentând „viața” unor mici case de la marginea orașului, cu ritmul său de viață măsurat și constant. Astfel în lucrările *Casa în vechiul Chișinău* (1932), *Bucătărie țărănească* (1930-35), lipsa reprezentării figurilor e completată de elementele arhitecturale văzute în realitatea timpului.

Din acest ciclu fac parte și portretele grafice ale pictorului, unde procedeele compoziționale stabile (reprezentarea bustului, profilul sau fața în trei părți din „en face”) sunt subliniate prin intermediul dezvăluirii psihologice a imaginilor. Oamenii din portretele sale sunt contemplativi, cu privirile îndreptate în interior, fiecare existând într-un spațiu, distanțat și străin în realitatea înconjurătoare. Asemenea momente pot fi observate în *Icoană* (1925), *Model* (1926), *Evreu bătrân* (1935), *Vânzătoarea de semințe de floarea soarelui* (1935-36), ultima purtând originalitatea tratării compoziționale.

În anii '40, Ș.Cogan întreprinde o scurtă călătorie în Turcia, fiind frapat de măreția construcțiilor din secolele trecute, de neobișnuita contopire a culturii orientale și a celei occidentale. În operele ciclului din Turcia – *Constantinopol*, *Curtea moscheii*, *Corabii*, *Istambul* (ambele din 1934), pictorul, repetând cunoscuta structură compozițională, cu unele variații, descoperă o atracție permanentă pentru linia plastică, armonioasă. Cele mai multe opere ale sale din această epocă, ca și lucrările lui P.Șilingovschi, poartă denumiri duble: în primul titlu se identifică localitatea, iar în cel de-al doilea – specificul locului caracteristic pentru motiv.

Or, posibil, pentru prima dată Ș.Cogan interpretează astfel frumusețea și veșnicia lumii reale. Acvafortele lui Ș.Cogan se remarcă nu numai prin aspectul stilistic unic al stampelor, dar și prin caracterul specific, local, al peisajelor arhitecturale, având nuanțe de motive lirice și poetice.

La Chișinău, la hotarul secolelor, au activat și alți plasticieni, cu precădere – pictori, creațiile cărora sunt și astăzi cunoscute insuficient. Unul dintre cei mai importanți plasticieni basarabeni, care s-au afirmat în arta europeană din prima jumătate a secolului XX a fost M. Kogan⁶. El s-a născut în Orhei, la 12 mai 1879, într-o familie de evrei religioși, care s-au transferat la Chișinău, unde viitorul sculptor a

Artă modernă și contemporană

absolvit gimnaziul. În 1897, pleacă la Odesa pentru a studia chimia, însă nu se cunoaște dacă a finalizat studiile la specialitatea respectivă sau a frecventat Școala de Artă din localitate. Cert rămâne faptul că, fiind influențat de S. Holloszy și de fratele său mai mare, Ș. Cogan pleacă la Munchen, în 1903, fiind înscris la Academia Regală de Arte din Bavaria. Numele său îl întâlnim printre studenții profesorului Wilhelm von Rumann⁷, înmatriculat la 13 mai 1903, cu nr. 02613. În „Allgemeines Lexikon”, despre studiile sculptorului la Academia Regală de Arte se amintește, concretizându-se, că în anii 1903-1910 a fost autodidact în Munchen, student temporar al profesorului Wilhelm von Rumann, înmatriculat la 13 mai 1903, unde în decurs de trei luni (un trimestru), s-a specializat în artele minore ale sculpturii – gheme, medalii și plăchete.

Primul experiment reușit în domeniul graficii de carte îl reprezintă imaginile în xilogravură și lino-gravură, care au ilustrat volumul *Charlotte Bara* de Alfred Richard Meyer, apărut în 1921⁸. *Santa Ballerina*, cum a fost cunoscută în Europa Ch. Bara, una dintre cele mai distinse reprezentante ale dansului modern, i-a influențat și i-a inspirat pe mulți dintre artiștii germani, printre care figurează Georg Kolbe, Lotte Reiniger, M. Kogan ș.a. Artistul a lucrat la acest ciclu pe parcursul anilor 1919-1921, unele ilustrații fiind tipărite pe hârtie manuală. Cu certitudine, aceste stampe, cu diferite dimensiuni și denumiri întâmplătoare, aflându-se astăzi în diverse colecții ne permit să cunoaștem mai profund originile sculpturii lui M.Kogan. Anume după apariția colecției grafice, opera sculptorului se debarasează de linia colțuroasă și arhaizantă a formei, obținând grația și armonia volumului.

Dansul, cu ritmul său specific, este laitmotivul ilustrațiilor, atestând diverse situații, poziții, irepetabile în compoziții. *Dansatoarea* de pe coperta cărții este redată într-o mișcare lentă, urmată de *Două dansatoare*, compoziție bazată pe ritmuri contrapuse mișcărilor. Dinamismul dansului se axează pe varietatea formei, a compoziției și a pozei, concepute ca „portrete” ale libertății mișcărilor, ale grației și fineței cu care sculptorul realizează stampele. Aceste caracteristici poartă amprenta neordinarului în xilogravura *Charlotte Bara*, în lino-gravura *Așteptare* din Casa Rusca și în ilustrația *Dansul*, din Galeria Lenbachaus, în care sunt combinate ambele tehnici ale graficii.

Fiind un excelent desenator, sculptorul realizează 12 lino-gravuri pentru poemul lui Karl With *Jizo*, editat de galeristul din Berlin, Alfred Flechtheim, într-un număr limitat de exemplare⁹. Compozițiile grafice dreptunghiulare sau pătrate succed textul fiind, amplasate pe orizontală sau pe verticală și reprezin-

tă tematica preferată a sculptorului – nudul feminin. Fiind diferite ca format și ca tehnologie de realizare – contur alb pe fundal negru, forme negre pe fundal deschis, – este complicat să le atribuim unei anumite lucrări literare. În cazul nostru, menționăm doar operele unde formatul și conținutul coincid cu poema lui K.With. Astfel, prima ilustrație a cărții – *Trei nuduri*, are o compoziție bazată pe imaginea conturului linear deschis pe fond întunecat. Suprafața ei este ornamentată cu elemente deschise, care diversifică structura stampe și îi acordă armonia cromatică respectivă. Același procedeu artistic este utilizat în stampa *Două nuduri șezând*, *Domnișoara cu crizantemă*, *Nuduri în dans*. În cazul lucrării *Nud cu căprioară* fondul deschis scoate în evidență forma și volumul întunecat, prin conturul deschis schițându-se ritmica gesturilor. Particularități similare se identifică și în *Nud dansând*, *Două dansatoare*, *Domnișoare printre copaci* și *Meditația*, unica imagine cu vestimentație pe corp. Judecând după aceste stampe, autorul aplică în gravură aceleași procedee plastice ca și în sculptură – crearea formei „negative”, decorativismul dominând compozițiile. Dar indiferent de mijloacele plastice utilizate, M. Kogan își diversifică compozițiile, ba imprimându-le structura statică, ba incluzând dinamismul mișcărilor. În aceste lucrări se sesizează influența evidentă a ritmicii dansului modern, ceea ce le conferă originalitate operelor sale. Creația pictorului, interesele căruia s-au reflectat în grafica de la începutul secolului XX se evidențiază prin maniera personală, caracteristică în toate operele artistului.

În aceeași perioadă cu Ș. Cogan a activat în Basarabia și un alt artist plastic, G. Fiurer, operele căruia, puține la număr, au avut o soartă aparte. Din întreaga sa moștenirea se cunosc câteva opere de pictură și grafică, dar nici acestea nu au beneficiat de vreo analiză succintă în publicațiile de specialitate. Din perioada interbelică s-a păstrat doar o stampă în acvaforte- *Biserica Greacă*, ce demonstrează calitățile neordinare ale pictorului. Estompată compozițional din cadrul peisagistic al urbei, biserica se înalță, monumental, pe fundalul cerului, gavorul operând cu petele tonale, fără a utiliza linia.

O realizare importantă a culturii basarabene din această epocă o constituie apariția unei pleiade de tineri talentați, absolvenți ai Școlii de Arte din Chișinău. Printre ei, un loc aparte îl ocupă și T.Kiriacoff¹⁰. Creația și evoluția sa devine un fenomen caracteristic pentru cultura basarabească. Studentul lui A.Baillayre și G.Pojedaev, pictorul, în egală măsură, se bazează pe criteriile estetice ale ambilor profesori, evidențindu-se prin originalitate și interese variate, manifestate în scenografie, pictură, grafica de carte și de șevalet, sculptură.

Artă modernă și contemporană

În perioada aflării sale la Chișinău, între anii 1922-1927, Th. Kiriacoff realizează o serie de xilogravuri inedite pentru acea vreme – ciclul *Bes-tialites* (1927), constituit din 13 stampe, incluse într-o mapă confecționată special. În arta europeană, această serie apare ca un moment singular prin faptul că în lucrări se abordează nuditatea, la propriu și la figurat, a prostituatelor de vârsta a treia. *Nud îmbrăcându-se*, *Nud cu oală*, *Două nuduri pe canapea*, *Nud la spălat* etc. sunt lucrări unde simțul estetic al frumosului este marginalizat până la limită. Compozițiile cu una sau două figuri, executate într-o tehnică grafică expresionistă, sunt redată în ipostaze care, la sigur, ar displăcea cunoscătorului tradițional de artă.

Concomitent, în aceeași perioadă artistul mai execută două xilogravuri, interpretate într-o modalitate mai poetică, lirică. Xilogravurile *La porțiță* și *Carul cu bivoli* (1927) sunt foarte asemănătoare cu ilustrațiile pe care Th. Kiriacoff le execută pentru versurile lui D. Iov *Covor basarabean*, apărute la București mult mai târziu. Laconismul și expresivitatea liniei, a compoziției, scot, în evidență măiestria graficianului într-o tehnică pe care el a studiat-o individual.

Aflându-se la Iași, pictorul taie în linoleum o serie de miniaturi, având drept subiect scenografia unor spectacole pentru teatrul ieșan. Scenele executate în tehnica *alb pe negru*, între anii 1930-31, creează impresia că au fost realizate fără schițe premărgătoare, având drept suport doar decorul scenei pentru aceste 20 de spectacole¹¹.

Interesele artistice ale pictorului sunt ample și multilaterale. Scenograf, sculptor și grafician, posedând la perfecție desenul și acuarela, T. Kiriacoff a realizat și cele mai originale xilogravuri ale timpului. Sunt cunoscute originalele a trei titluri de carte, pe care T.Kiriacoff le-a realizat în tehnica gravurii: *Covor basarabean* de Dimitrii Iov (xilogravura color, 1943), *Amiralul oceanelor* de Felix Aderca (xilogravură, 1957) și ilustrațiile la romanul *Taras Bulba* de N.Gogol (xilogravură, anii 1950).

O altă descoperire a lui A.Baillayre la Școala de Arte este E.Ivanovsky, pentru care decorul teatral și costumul, crochiurile de pictură murală și vitraliu, grafica de carte și de șevalet, placarda ș.a. se întâlnesc în permanență în creația pictoriței. Spre deosebire de T.Kiriacoff, E.Ivanovsky își continuă studiile la Bruxelles, în permanență expunând-și operele la Saloanele din Chișinău.

Despre E. Ivanovsky la Paris și la Bruxelles s-a scris și s-a publicat incomparabil mai mult decât la Chișinău. Operele sale, chiar dacă se aflau mai mult de cca 45 de ani în colecțiile muzeului de la Chișinău, au fost expuse pentru prima dată în 1989, în cadrul expoziției consacrate artei basarabene.

Elisabeth Ivanovsky s-a născut la Chișinău, la 25 iulie 1910, în familia unui funcționar public, numit în Basarabia Judecător de pace, fiind cea mai mică dintre cei cinci copii. De mică a fost familiarizată cu literatura franceză, germană și rusă, încercând, cu fratele mai mare, Valentin (textier), să le copieze și să le illustreze. Până la 12 ani nu a frecventat școala, fiind asistată acasă de către mamă, urmând ca toamna să susțină examenele de promovare pentru anul curent. Între anii 1923-28 a studiat la Școala de Arte din Chișinău, în atelierelor profesorilor Șneer Cogan și Auguste Baillayre, fiind cea mai tânără studentă înmatriculată vreodată¹².

Cea mai importantă etapă din biografia artistei o constituie admiterea la Școala Superioară de Arhitectură și Arte Decorative din Bruxelles (La Cambre), fondatorul căreia a fost Henri Van de Velde (1926), având drept suport didactic modelul Bauhaus-ului german. E. Ivanovsky a avut marea șansă să studieze acolo anume în perioada directoratului renumitului arhitect și designer Van de Velde, care abandonează funcția în 1936, fiind preluată de Herman Teirlinck și exercitată până în 1950¹³.

Pictorița posedă atât măiestria ilustrației de carte pentru copii, cât și tehnica gravurii, chiar dacă aceasta nu a ocupat un rol predominant în creația sa. Cele mai multe ilustrații erau îndeplinite în tehnica acuarelei sau a litografiei, pe care le poseda la perfecție, dar unele, dar unele, de excepție, au fost executate în acvaforte sau linogravură color.

Cea mai timpurie lucrare cunoscută, în xilogravură, E. Ivanovschi o realizează, probabil, în perioada aflării sale la Chișinău, până la plecarea la studii în Belgia. *Evangelistul Luca* sau *Sf. Ieronim în chilie* are o expresivitate specială a compoziției. Încadrat într-un spațiu limitat, aplecat asupra scrisului, *Luca*, pe masa căruia se află un craniu (simbolul morții) și pâlăpie o lumânare aprinsă (simbolul vieții), este apăsat de spațiul strâmt al chiliei.

Ulterior, la scurt timp după absolvirea *La Cambre*. în 1936, graficiana realizează, cu o finețe deosebită în acvaforte, *Caii*. Amplasate compozițional în racursuri diverse, modelate în linii unduite, această stampă demonstrează calitățile profesionale ale artistei, nivelul său de performanță într-o tehnică pe care abia terminase să o studieze.

Mult mai târziu, în 1964, E. Ivanovsky ilustrează *Povești mexicane*, în tehnica linogravurii color, modul de tratare al cărora ne amintește de lucrările monumentalistilor mexicani – D. Siqueiros și D. Riviera. Create într-un stil plastic, apropiat de arta populară, ilustrațiile acestei cărți corespund fidel textului imprimat.

Nu mai puțin importantă și originală este creația unui alt discipol al lui A.Baillayre – G.Ceglocoff,

Artă modernă și contemporană

care absolveste în 1928 Academia de Artă din Dresda. Viitorul pictor s-a născut la 2 aprilie 1904, la Chișinău, unde absolvă clasele primare și 3 gimnaziale în 1918. Verile lucrează ca băiat de prăvălie, salahor și muncitor la beton armat. În anul 1922, Gh. Ceglokoff urmează câteva luni cursurile de desen la Școala de Arte Frumoase din Chișinău¹⁴.

În anul 1923, susținând examenele, este admis la Academia de Pictură din Dresda, pe care o absolvă în 1926. În același an, reîntors în România, Gh. Ceglokoff se angajează în calitate de muncitor la minele de cărbune din Anina, unde a lucrat timp de 3 ani și unde a realizat un ciclu de stampe în linogravură despre mineri. Din 1930 pictorul se află în Chișinău, iar după 1936 se stabilește cu traiul la București.

Maestru al diverselor tehnici grafice (litografia, linogravura, acvaforte, xilogravura), G. Ceglokoff se evidențiază printre alți artiști plastici basarabeni prin expresivitatea deosebită a operelor sale și subiectele specifice. Portretul compozițional și peisajul, motivele din viața minerilor și a muncitorilor se transformă sub dalta sa în opere lirice, poetice, cum ar fi linogravurile *Poartă. Arcul noaptea*, *Peisajul arhitectural*, (ambele din 1937), *Peisaj* (1938), *Bătrâna*, *Țărancă*, *Autoportret* (toate din anii 1930).

Printre pictorii basarabeni și bucureșteni, Gh. Ceglokoff este unicul în creația căruia domină tematica muncitorească. Cel mai amplu ciclu de opere le este consacrat minerilor și muncitorilor. Realizate în anii '40, aceste lucrări sunt de o măiestrie tehnică deosebită, departe de a idealiza realitatea. În *mină*, *Minerii*, *La uzină*, *Secția de tăbăcărie*, *Fabrica de încălțăminte*, etc. produc o impresie dublă: frumusețea și puterea corpului omenesc, ritmul mișcărilor și încordarea fizică, accentuate de contrastele de umbră și lumină, lasă senzația unor sentimente dramatice apăsătoare.

Alături de Victor Rusu-Ciobanu, Anatol Cudinoff, Victor Ivanov, Tanea Baillayre ș.a., Gh. Ceglokoff reprezintă în Bucureștiul anilor '40 colonia artiștilor plastici basarabeni, domeniul principal de activitate al cărora a fost grafica sub multiplele sale forme și tehnici – de la stampă, afiș, până la grafica de carte, de la litografie la linogravură etc.

La Chișinău, în anii 1933-1934, artistul figurează cu opere de grafică la expozițiile *Societății de Belle Arte din Basarabia*, iar în anii 1936-1943, participă la saloanele oficiale de la București, cu o tematică preponderent muncitorească, fiind printre pușinii, ce abordau asemenea subiecte în acele timpuri.

Gh. Ceglokoff, în biografiile sale, repetă, cu unele completări, despre manifestările artistice și activitățile expoziționale la care a participat, începând cu anul 1926. Conform memoriilor artistului, prima

expoziție la care a participat a avut loc în anul, când a fost acceptat la studii în Academia de Pictură din Dresda. Urmează expozițiile personale la Anina, unde s-a angajat în calitate de muncitor, și la Orăvița (1926-1927). Încă două vernisaje Gh. Ceglokoff le organizează în anii 1928-1929 la Petroșani și la Timișoara (1930), ultima expoziție personală având loc la Cetatea Albă (1934), după reîntoarcerea sa la Chișinău în 1930¹⁵.

Din 1936 și până în 1943 expune lucrările de grafică la Salonul Oficial din București, chiar, dacă, în 1941 se afla deja internat în lagărul de la Tîrgu-Jiu. În una din autobiografiile se mai amintește de o expoziție de la Altenburg (Saxonia), care pare plauzibilă, deoarece în anii de studii la Dresda a urmat și cursuri la Școala de ingineri din Altenburg (1923).

Principalele lucrări expuse la aceste manifestări artistice au drept subiecte o tematică unică și specifică mediilor artistice din Chișinău și din București. Gravurile *Miner din Anina* (1937), *Miner cu roabă* (1938), *Miner la găurit* (1939), reflectă activitățile de muncitor ale artistului. Urmează stampe cu tematică mai tradițională: *Poartă. Sâmbăta de Sus* (1937), *Cișmigiu* (1938), *Pescar din Vâlcov*, *Sâmbăta de Sus* (1939), ultima fiind expusă la Salonul Oficial din anul precedent.

Spre sfârșitul anului 1938 și începutul anului următor, a fost întemeiată Societatea *Grupul grafic*, membri fondatori ai căreia, în afară de D. Dimitriu Nicolaide, Alexandru Bassarab, Vasile Dobrian, Aurel Mărculescu, Gheorghe Naum și Marcel Olinescu, figura și Tanea Baillayre, tânăra soție a lui Gh. Ceglokoff, care își expunea cu regularitate lucrările la expozițiile *Grupului*¹⁶.

Cei doi basarabeni, T. Baillayre și Gh. Ceglokoff, se orientau spre diverse medii: Tanea prefera peisajul și natura statică, iar ultimul opta pentru scenele cu minerii din Anina și portretele, realizate la nivel de artă grafică pură, desăvârșită prin analiza realității și exploatarea datelor medium-ului.

Grupul grafic a existat între anii 1939-1947, fiind mai apoi desființat, iar artiștii au fost reuniți, după modelul sovietic, în Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Socialistă Română. După cum observăm, toți participanții *Grupului grafic* au fost inițial simpatizanți ai temelor și subiectelor consacrate muncitorimii și țărânimii, chiar dacă unele lucrări aveau, indirect, altă tematică, cum ar fi cea religioasă. Și mai important este faptul, că această mișcare gravorii în relief „...în pofida tehnicii dificile dar cu o bogată tradiție...”, au făcut ca de la un an la altul gravura să se impună tot mai pregnant la Saloanele Oficiale¹⁷. Din caracteristica laconică a *Grupului grafic* observăm, că opera lui Gh. Ceglokoff se înscrie perfect în aria in-

Artă modernă și contemporană

tereselor tematice ale grupului, evidențiindu-se prin maniera stilistică individuală și o tehnică impecabilă a realizării.

În linii generale, creația artistului poate fi delimitată în cadrul a două perioade. Prima cuprinde anii 1926-1947, timp în care se constituie și se maturizează arta grafică a lui Gh.Ceglokoff. Anume atunci se formează predilecțiile artistului pentru tehnica linogravurii și a litografiei, constituirea manierei stilistice proprii și a preferinței pentru tematica minerilor din Anina și pentru remarcabilele portrete și peisaje „tratate în formulări monumentale”. Un bun cunoscător al tehnicilor gravurii, Ion Frunzetti remarca la soții Ceglokoff o nuanță de natură occidentală, exprimată prin tehnica bine stăpânită și interesul marcat al lui Gh. Ceglokoff pentru clarobscur¹⁸.

Între acești ani cele mai importante expoziții, reieșind din informațiile biografice ale pictorului, sunt cea din 1945 și ultimul vernisaj al *Grupului grafic*, care a avut loc în anul 1947¹⁹. La prima, comună cu A.Mărculescu, Gh.Ceglokoff expune grafică pe tema *Lagărul din Tîrgu-Jiu*, iar la cea de-a doua este amintit printre participanți, ceea ce ne face să presupunem că a participat cu lucrări mai vechi, din anii precedenți.

Cea de-a doua perioadă cuprinde expozițiile, ce au avut loc în anii 1954-1961, atunci când în periodicele de specialitate, cum ar fi *Arta*, erau publicate numeroase articole consacrate peredvijnicilor ruși și creației pictorilor sovietici, ca Gherasimov, Plastov, ș.a., apropiindu-se încet de „realismul socialist”. Astfel, Saloanele Oficiale se transformă în Expoziții anuale de Stat, se organizează centralizat expoziții colective în țările lagărului socialist, spre exemplu, cea din China (Pekin, 1954) sau cea din URSS (Moscova, 1961). Concomitent, se schimbă accentuat și tematica expozițională, devenind o tradiție organizarea la București a expozițiilor pictorilor sovietici ruși, dar și acelor locale, ca *Intrarea trupelor sovietice în Colentina* (1959), *50 de ani de la Revoluția din 1907* (1957) și *Expoziția retrospectivă de grafică militantă* (1960), la care a participat și Gh. Ceglokoff. Intervin schimbări și în creația artistului, care, în 1954, expune stampa *Cum se lucrează în prezent, cum s-a lucrat în trecut* și opere anterioare sau mai noi ca *Minerii, Laminoare, Salina, Ocna Dej, Orașul Dej* (1956-1957) sau *Lagărul din Tîrgu-Jiu* adunate într-un ciclu de 9 lucrări, expuse la vernisajul din 1961. Aceste schimbări confirmă că artistul s-a conformat cerințelor noului regim, lucru deloc anevoios, avându-se în vedere și tematica lucrărilor sale din perioada anterioară.

După o jumătate de secol de la trecerea în neființă a artistului, nu se cunosc nici astăzi toate colecțiile unde s-ar fi păstrat majoritatea operelor lui Gh. Ceglokoff. Una dintre ele *Drezda* figurează în fondurile

Muzeului municipal din București și, probabil, se referă la perioada studiilor artistului în acest oraș din 1923-1926. Altă locație cunoscută este Muzeul din Chișinău cu un număr considerabil de piese, datorate donației lui Au. Baillayre, unde au fost identificate 27 stampe. Iar pe primul loc se situează Muzeul Național de Artă al României, posesor a 44 lucrări realizate de artist.

Cu excepția ultimului muzeu, unde operele au fost sistematizate, datate și indicate corect denumiri-le, în fondurile muzeului de la Chișinău unele și aceleași imagini cu titluri aproximative, diferă ca tehnica de executare și ca dimensiune.

În cataloagele timpului întâlnim mai multe nume de graficieni basarabeni, care au activat cu Gh.Ceglokoff în România: Anatol Cudinoff, Gheorghe Ivancenco, Victor Rusu-Ciobanu, Anatol Vulpe au activat în București, Mihail Gavrilov - la Brăila, însă majoritatea dintre ei profesau și pictura.

Gh. Ceglokoff a fost însă un pasionat al gravurii, pe care, putem presupune, a studiat-o la Drezda ca autodidact, dar pe care a mânuit-o cu iscusință în portrete, peisaje sau compoziții tematice.

Linogravura, apărută la începutul secolului XX, gravura pe carton și litografia au fost tehnicile preferate ale lui Gh. Ceglokoff, pe care le posedă în cele mai mici nuanțe – prin intermediul liniei și clarobscurului, cu hașura intersectată și punctul, conferind stampelor sale o expresivitate deosebită, evidențiindu-se dintre colegii săi bucureșteni și basarabeni. Omul și munca lui la uzine sau în mine, încordarea fizică și ritmul succesiv al mișcărilor devin o prioritate a creației, rarism întâlnită în acea perioadă în România.

Gravurile pe linoleum *Mineri cu roabă* și *Miner*, având aceiași formă compozițională sunt modelate de dala lui Ceglokoff prin linii intersectate sau frânțe, așchieri sau ruperi de carton, ce scot în evidență desenul variat de tonuri și semitonuri sau prin contraste puternice.

Ultima lucrare din ciclul de la Anina, *În mină*, este realizată în tehnica linogravurii și este mult mai luminoasă ca imagine, fapt ce se datorează materialului, mai maleabil decât cartonul și oferă posibilități mai largi în utilizarea instrumentelor.

Locul aflării multor lucrări ale acestei serii nu este cunoscut nici în prezent. Cele mai timpurii dintre ele – *Biserica din Anina*, *Biserica din Steierdorf* (ambele din 1927) sau *Primăria veche din Chișinău* (1942) se păstrează la București, iar o parte – în Muzeul de la Chișinău. Una dintre cele mai frumoase și originale lucrări, având ca motiv peisajul arhitectural este *Poartă. Castelul Brâncovenesc de la Sâmbăta de Sus* (1937). Exemplare ale acestei opere se află în colecțiile ambelor orașe și este deosebită prin simplitatea

Artă modernă și contemporană

și laconismul linear, cu sclipirile pietrei sculptate în bătaia lunii, care abea-abea scoate în evidență forma reliefată a porții pe fundalul nopții.

Începând cu 1937, graficianul începe să practice linogravura color, realizând un *Peisaj arhitectural*, cu un parc și copaci desfrunziți, în mijlocul unei ierni fără zăpadă, unde culorile gri-ului redau răceala unui timp mohorât, iar petele de ton întunecat, repetându-se, accentuează monumentalismul compoziției. În planul doi, pe linia orizontului, abia se întrezăresc arcele unor porți de piatră, evidențiind intrarea din cadrul compozițional al stampeii.

Diversitatea tehnicii și a procedeele plastice de expresie îi permit lui Gh. Ceglokoff să producă imagini irepetabile și inconfundabile. În *Parcul din Cișmigiu* (1938) artistul taie în linogravură imaginea unui copac bătrân, aplicând tăieturi orizontale, intercalate cu lini verticale, intersectate sau paralele, „pic-tând” cu ajutorul tonurilor și semitonurilor planurile, redând tridimensionalitatea graficii.

Straniu, dar anotimpul preferat în grafica lui Gh. Ceglokoff este iarna, așa cum o interpretează artistul în *Peisaj* (1940), prin arhitectura unor cocioabe de lemn cu garduri și porți înșirate de-a lungul drumului, străjuite de un copac singuratic. Cel mai des, posibil, contrastul tonal de alb-întunecat, utilizat de grafician, îi permite să fie cât mai aproape de impresiile dorite, folosind pentru fiecare stampă procedee plastice diferite și evitând repetarea lor în alte lucrări.

După 1940, tematica și motivele abordate de Gh. Ceglokoff devin mai variate, un loc aparte aparținându-i portretului, fapt care demonstrează încă odată în plus măiestria artistului. *Pescar bătrân* este cel mai timpuriu portret executat în 1938, în tehnica gravurii pe linoleum și depozitat în Cabinetul de stampe al Academiei Române. Următorul portret, *Țăran din Sibiu*, din aceeași colecție, apare în 1939, artistul reîntorcându-se la această tematică în 1941, realizând o stampă cu același titlu.

Două portrete atrag atenția noastră : *Autoportretul și Țăranca din Făgăraș* realizate în 1940 în linogravură alb-negru și ultima- color în două tonuri. *Autoportretul* credem, este unul din cele mai inspirate chipuri apărute în arta românească din prima jumătate a secolului XX. Varietatea liniilor incizate în linoleum, cu semicontururi în relațiile dintre formele contrastante, se completează cu finețea redării formei și a volumului, obținându-se o calitate expresionistă de excepție. Portretul-bust este desprins de fundal prin tăieturile de puanson de o grosime considerabilă, constituind un cadru deschis, pe fundalul căruia apare, în volum, imaginea pictorului, creându-se impresia unui desen cu creionul.

Că fiecare lucrare creată de Gh. Ceglokoff este originală și diferă de altele devine evident în cazul portretului *Țăranca din Făgăraș*, executat în două plăci, unde desenul în alb-negru se completează cu o nuanță de culoare verzui-ocrie. Pictorul redă cu ajutorul liniei și a petei coloristice diferența dintre material: broboada de lână, fața cu riduri, ornamentul ce decorează cămașa, scoțând în evidență portretul pe fundalul unei margini de sat cu câteva case și turnul unei biserici. În depărtare, se conturează pe cer nori zdrențuiți de toamnă, colorând imaginea cu nuanțe nostalgice.

Cu aceeași virtuozitate este executat și *Portretul unui bătrân* din colecția chișinăuiană, unde chipul ciobanului, îmbrăcat în sumanul acoperit de o glugă, cu fața întunecată și părul cârlionțat, acoperit de o pălărie bucovineană scot în evidență caracterul personajului.

Caracteristicile și particularitățile individuale ale galeriei de portrete ,realizate de Gh. Ceglokoff , sunt cele mai relevante și reușite momente în creația pictorului. Pentru fiecare dintre ele artistul intuieste procedeul plastic individual, mânuind puanson-ul cu aceeași ușurință și fără obstacole, la fel, cum ar fi mânăuit pensula sau creionul.

Cu toate că, după 1936, Gh. Ceglokoff locuiește și activează la București, în unele lucrări create după 1940 se reîntoarce la unele motive și subiecte basarabene. Unul dintre ele este *Primăria veche din Chișinău* (1942, Muzeul Național de Artă al României), expusă la vernisajul *Grupului grafic* din același an. Ion Frunzetti remarcă în stampe interesul pentru clarobscur ,dar și, pe anumite porțiuni, interesul pentru tehnica veche a orfevilor („crible” sau „opus punctile”)²⁰.

E evident că operele lui Gh. Ceglokoff fac parte din categoria creațiilor cu o viziune socială asupra realității timpului. Două dintre stampele ce se referă direct la acest moment, dar și la perioada petrecută în Basarabia, sunt realizate de artist în ultimul an de război- 1944. *La adăpat* și *La arat*, cu titluri laconice, specifice tuturor denumirilor lucrărilor artistului, sunt linogravurile, ce-i caracterizează întreaga creație. Nu se cunoaște dacă aceste lucrări au figurat la expozițiile *Grupului grafic* dar cu certitudine putem afirma că ele nu se află nici la București și nici la Chișinău, rămânând ca variante editate în perioada post-belică.

Asemenea calități nu mai întâlnim nici în lucrările realizate de Gh. Ceglokoff în lagărul de deținuți de la Țirgu-Jiu, unde a fost internat timp de câteva luni, în perioada anului 1941. Ciclul de linogravuri din lagărul în cauză a fost expus în octombrie 1945 în sălile Ministerului Propagandei în cadrul Expoziției lagărului, împreună cu lucrările unui alt internat

la Vapnearka (Ukraina-n.n.), Aurel Mărculescu, fost coleg de la *Grupul grafic*²¹. Două dintre linogravuri fac parte din colecția muzeului de la Chișinău, poartă aceleași denumiri și aceleași semnături: *Lag.T.Jiu 41*, fiind cele mai narative dintre toate foile grafice ale artistului.

Astfel anume efectele sculpturale și virtuozitatea tehnică a gravurilor, originalitatea și varietatea compozițională îl situează pe Gh. Ceglocoff printre cei mai de seamă gravori români din prima jumătate a secolului XX.

În apropierea lui Gh. Ceglocoff mai mult timp s-a aflat și basarabeanca T. Baillayre, fiica mai mare a maestrului Au. Baillayre. Cele mai timpurii lucrări de grafică ale artistei datează după anul 1933 și reprezintă linogravuri, în care predomină caracterul liniei incizate deschise a conturului, ce scoate în evidență imaginile compoziției. Acest procedeu este aplicat în 3 stampe: *Natură statică* (1933), în *Portret de domnișoară* (1937) și *Acoperișuri din Lăculețe* datată cu 1939. În toate aceste foi grafice, linia domină suprafața hârtiei, creând imaginea unui desen efectuat cu creion alb pe fundal negru.

În următoarea lucrare – *Autoportret cu păpușă japoneză*, creată în 1939, linia de contur aproape dispăre, stampa devenind mai luminoasă, iar varietatea procedurilor plastice este mult mai diversă. S-a schimbat esențial și structura compozițională, devenind mai dinamică, amplasată pe diagonală, modificând și desenul, care este mai expresiv și pictural, în egală măsură. Este evident că schimbările apărute în ultima stampă se datorează, în exclusivitate, influenței graficii lui Gh.Ceglocoff. Aceste modificări au fost remarcate și de recezenții expozițiilor *Grupului grafic*, la care Tanea participă în tandem cu soțul. Ambii au fost menționați cu *Premiul Anastasie Simu*: Ceglocoff în 1939, pentru gravura *Minerul*, iar Tanea în 1940, la Salonul Oficial de Toamnă.

Sub influența nemijlocită a măiestriei lui G.Ceglocoff se constituie și creația lui V.Rusu-Ciobanu (1911-1981). Absolvent al *Școlii de Arte Plastice* din Chișinău în atelierul lui Au. Baillayre (1937), a urmat la București un an de specializare în atelierul Ceciliei Cuțescu-Ștorck. La Saloanele din Chișinău debutează în 1939, expunând lucrări grafice și relieuri sculpturale. Este autorul albumului cu donațiile pictorilor basarabeni pentru Pinocoteca Municipală (1939). Lucrările *Portretul lui A.Baillayre* și *Ciobanul*

(ambele din anii 1930) sunt încă puțin stângace, uniforme, dar se simte deja tendința depășirii barierei nevăzute dintre pictor și natură. Artistul basarabean își continuă creația, după 1940, la București, devenind un gravor cunoscut în ambianța artistică românească din perioada postbelică.

Diversitatea subiectelor pentru care pledează pictorii basarabeni, diapazonul amplu al manierei stilistice de creație, pot fi relevate și în baza operelor expuse la expozițiile Societății de Arte spre sfârșitul anilor '40. *Coborârea de pe cruce* de I.Filatov, *Ciobănașul* de A.Mihailov, *Săbeșul sășesc* de V.Ivanov, operele de grafică ale talentatului A.Cudinoff, reflectă doar parțial cercul intereselor de creație al plasticienilor.

Note

1. Plămădeală, A. Artiști plastici basarabeni-un scurt istoric. În: Viața Basarabiei, 1933, nr. 11, p.50
2. Plămădeală, A. Artiști plastici.. Op.cit., p.47
3. Drăguț, V., Florea, V., Grigorescu, D., Mihalache, M. Pictura românească în imagini. București: Meridiane, 1970, p.140.
4. Barbas E. Pavel Șilingovschi. Chișinău, Arc, 2005, 96 p.
5. Stavilă T.Arta plastică din Basarabia: influențe germane. În: Știința, 30 noiembrie 1992, p. 11.
6. Stavilă T. „Sculptorul fără casă” în sfârșit acasă. În: Akademos, 2010, nr.1(16), p. 117-123.
7. Kogan Moissey. În: Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunstler. Theime-Becker, Leipzig, 1927, vol.21, p. 197.
8. Shiner H. Artistic radicalism and Radical Conservatism: Moissy Kogan and his German Patrons. London, 1997, p. 100-114.
9. With K. Ausstellung Moissey Kogan. Catalog, Galerie Vomel, Dusseldorf, 1964, 40 p.
10. Stavilă, T. Theodor Kiriocoff. Chișinău, Arc, 2006, 86 p.
11. Stavilă, T. Theodor Kiriocoff. Op. cit., p.13, 25.
12. Elisabeth Ivanovsky. Conversation... Op. cit., p. 21-25.
13. Elisabeth Ivanovsky. Conversation avec Serge Meurent. Geprinnes, Ed.Tandem, 82 p.
14. Stavilă, T. Gravorul Gheorghe Ceclokoff. În: Arta, Chișinău, 2008, p. 72-73.
15. Stavilă, T. Gravorul... Op. cit., p. 73.
16. Ene, E., Vida, M. Gravura în relief. Artiști din România. București, 1997, p. 12-20.
17. Bassarab, A. Despre „Grupul grafic”. În: Curentul magazin, București, 1940, 21 ianuarie.
18. Frunzetti, I. Plastică. Grupul grafic (Sala Prometeu). În : Vremea, București,1943, 4 aprilie.
19. Oprescu, G. Expozițiile din luna Octombrie. În: Universul, București, 1945, 10 octombrie.
20. Ene, E., Vida, M. Op. cit., p. 12.
21. Frunzetti, I. Plastică... Op. cit.

Artă modernă și contemporană



M.Kogan. Două dansatoare, 1919



Gh. Ceglokov. Autoportret, 1934



P. Șilingovschi. Autoportret, 1916



E. Ivanovsky. Evanghelistul Luca,
1926



T. Baillayre. Autoportret cu păpușă
japoneză, 1939



Ș. Cogan. Biserica Marazarache, 1936



Th. Kiriacoff. Car cu boi, 1927

Repere istorico-geografice ale patrimoniului urbanistic din Republica Moldova

Rezumat

Repere istorico-geografice ale patrimoniului urbanistic din Republica Moldova

Ideea stabilirii unor repere ale patrimoniului urbanistic la scara Republicii Moldova se cristalizează pe fundalul intensificării unor procese de dezvoltare urbană cu efecte greu de estimat asupra obiectivelor de patrimoniu (orașe istorice, centre istorice, ansambluri arhitectural-istorice, monumente de arhitectură), cât și în contextul degradării latente a acestora. Relevarea particularităților istorico-geografice ale orașelor cu statut istoric urmărește constituirea unei imagini mai cuprinzătoare asupra contextului, a modului de formare și a problemelor specifice ale patrimoniului urbanistic din spațiul de referință. Deși, în prezent, dispunem de informații vaste și diverse despre modul în care au evoluat aceste localități, obiectivele studiului sunt realizate în baza unei abordări analitico-sintetice. Sub aspect istoric, este importantă listarea principalelor perioade de dezvoltare și reprezentarea evenimentelor determinante pentru procesul de formare a planurilor, a țesutului urban și a nucleelor acestor orașe. Reperarea geografică este înțeleasă din perspectiva întregului ansamblu de relații și a rolului asumat de aceste așezări pe teritoriul considerat, cât și prin capacitatea de a genera semnificații și de a materializa valorile tradiționale ale culturii locale. În acest sens, cartarea reperelor de patrimoniu urbanistic are menirea de a mări gradul de conștientizare a valorilor culturale naționale.

Cuvinte-cheie: oraș istoric, patrimoniu urbanistic, centru istoric.

Summary

Landmarks of the urban heritage of Republic of Moldova

The idea of establishing landmarks of the urban heritage at the scale of the Republic of Moldova is based on the background of intensifying some of urban development processes with effects that are difficult to estimate on the objectives of heritage (historic towns, historic centers, architecture ensembles, architecture monuments) and also in the context of their latent degradation. The purpose of revealing of the historical and geographical particularities of cities with historic status is the providing a more comprehensive

picture of the context, way of formation and specific problems of the urban heritage in the reference space. Even though, at present, we do dispose of extensive and diverse information on how these settlements have evolved, the objectives of the study are realized on the basis of an analytic-synthetic approach. Beyond the historic aspect, the listing of the main periods of development and representation of events contribute to the formation of plans, urban tissue and core of these cities. The establishing of geographic sight is understood from the perspective of the entire ensemble of relationships and of the role assumed by these settlements in the considered area, and also the ability to generate significations and materialize the traditional values of the local culture. In this sense, the mapping of the landmarks of the urban heritage is meant to increase the degree of awareness of the national cultural values.

Keywords: historic town, urban heritage, historic center.

Резюме

Историко-географические ориентиры градостроительного наследия Республики Молдова

Идея обозначения ориентиров градостроительного наследия в масштабах Республики Молдова появилась на фоне возрастающей интенсивности городского развития, а также в контексте постепенного разрушения городского наследия (исторических городов, исторических городских центров, архитектурно-исторических ансамблей, архитектурных памятников). Выявление историческо-географических особенностей городов с историческим статусом дополнит представление о контексте, способах формирования и специфике проблем городского наследия на исследуемой территории. Несмотря на то, что сегодня мы располагаем достаточно обширными сведениями о том, как эти поселения развивались, цели исследования достигнуты на основе анализа и синтеза исторических данных. С исторической точки зрения важно отметить основные периоды развития и представить события, которые способствовали формированию планов, ткани и центров этих городов. Геогра-

Artă modernă și contemporană

фическая привязка воспринята с точки зрения целостности отношений и роли, присущих этим поселениям на исследуемой территории, а также их способности придавать смысл и материализовать ценности местной традиционной культуры. Целью картографирования градостроительного наследия является повышение уровня осознания национальных культурных ценностей.

Ключевые слова: исторический город, градостроительное наследие, исторические центры.

Din mulțimea de concepții și definiții aferente subiectului cercetării putem desprinde câțiva termeni a căror definiție este relevantă pentru acest studiu. Vom include termenii de *oraș istoric* și *centru istoric*, introduși în circuitul de specialitate prin acte cu caracter internațional,¹ și pe cel de *patrimoniu urbanistic*. *Orașe istorice* sunt considerate orașele care, în procesul constituirii, și-au păstrat caracterul, împrejurimile naturale, aranjamentele spațiale și structurile tipice (specifice) etapelor istorice de formare a acestora. *Centre istorice* sunt considerate domeniile care ocupă aceleași teritorii ca și orașul antic (în cazul nostru, orașul medieval) și sunt incluse în prezent în cadrul orașelor moderne. Cu alte cuvinte, „ceea ce îi conferă calitatea de centru istoric anumitei zone a unui oraș nu este, deci, numai *vechimea* acesteia, ci existența unui anumit caracter specific al zonei urbane respectiv, existența anumitor trăsături caracteristice, valoroase. Aceste trăsături rezultă din modul de rezolvare pe plan urbanistic a problemelor funcționale și estetice în cadrul uneia sau a mai multor etape istorice ale dezvoltării orașului”². Definierea conceptului de *patrimoniu urban* poate fi făcută în contextul restrâns al cadrului antropocentric *rural-urban*, reflectă modul de fragmentare și de ocupare a spațiului, particularitățile cărui sunt fundamentale pentru calitatea spațiului urban³.

Reperul, prin definiție, are scopul de a contribui la memorarea spațiului. În contextul studiului de față, drept repere sunt luate cele trei *orașe cu statut istoric*: Chișinău, Bender (Tighina) și Soroca, ale căror caracteristici constitutive întruchipează, în cea mai mare măsură, valorile istorico-urbanistice ale Republicii Moldova (vezi Figura 2., Schema 1). Lista acestora ar putea fi extinsă, prin includerea orașelor Bălți și Orhei, localități care au evoluat istoric, dar care au suferit transformări ce au afectat irecuperabil identitatea culturală.

O parte considerabilă din așezările umane de pe teritoriul Republicii Moldova poartă amprenta celor mai diferite tradiții urbanistice: antice grecești și romane, medievale moldovenești, moderne rușești, interbelice românești și postbelice sovietice⁴. Astfel, o serie de localități importante, în prezent cu

statut de oraș/municipiu, însumează, sub cele mai diverse forme – de la edificii singulare până la zone urbane cu caracter istoric, practicile de edificare care au alternat de-a lungul timpului.

Procesul de apariție și de formare a orașelor în limitele teritoriului dintre Prut și Nistru este privit în contextul constituirii și dezvoltării vieții urbane de pe întreg continentul european, începând cu secolul al XI-lea și până în prezent. Urbanizarea a fost favorizată de apariția statului și constituirea instituțiilor sale administrative, militare, economice și de accentuarea diviziunii sociale și teritoriale a muncii, ca rezultat al procesului de separare al meșteșugăritului de agricultură⁵. Evoluția localităților din Țara Moldovei se desfășoară într-un ritm scăzut, datorită faptului că teritoriul acesteia era câmpul unor lupte permanente (năvăliri ale tătarilor, cazacilor), cât și suzeranității Imperiului Otoman timp de 300 de ani⁶. Orașele Soroca, Bender (Tighina) și Chișinău, în secolul al XVIII-lea, fac parte din categoria orașelor din teritoriul de referință. Astfel, cartarea, inventarierea și sistematizarea datelor istorice și a evenimentelor au marcat procesul edificării orașelor sunt indispensabile reprezentării nuanțate, a evoluției acestora și precizării stării patrimoniului urbanistic din Republica Moldova în prezent.

Schița istorico-geografică a orașului Soroca

În perioada Evului Mediu, localitatea Soroca face parte din rețeaua de așezări a Țării Moldovei. Amplasarea geografică a Sorocii (la hotarul de Nord-Est al Țării Moldovei) și necesitatea de a controla modul de funcționare a frontierei⁷ au determinat funcțiunea militară (de apărare) a localității și, drept consecință, edificarea cetății Medievale din piatră. Rolul economic al localității, în cadrul regiunii, se datorează așezării sale la granița țării, pe „vechiul drum” (astăzi str. Decebal)⁸ ce lega Suceava cu târgurile podoliene de dincolo de Nistru, ceea ce face ca în sec. XV-XVII localitatea să devină un important centru de tranzit între orașele Rusiei și cele ale Bulgariei și Turciei. Importanța geostrategică a așezării complică dezvoltarea teritorială a Sorocii, aceasta fiind supusă năvălirii și distrugerilor constante de către turci, tătari, cazaci, leși. Cu toate acestea, până la mijlocul sec. al XIX-lea, vatra târgului se înscrie în cadrul unui sistem de limite teritoriale naturale,⁹ definite de râul Nistru (Est), și afluenții săi Racovăț (Nord) Țechinovca (Sud) și relieful accidentat al malului superior al Nistrului (Vest). Sursele documentare și istoriografice susțin că, în perioada medievală, târgul Soroca este o localitate de referință, fapt atestat de divizarea teritorial-administrativă, constituită din vatră, hotar și ocol¹⁰. În perioada secolului al XVII-lea și până la începutul secolului al XIX-lea, importanța comercială a așezării¹¹ este în declin, datorită conflictelor militare și

presiunii economice din partea Imperiului Otoman. După anexarea Basarabiei la Imperiul Rus, orașului Soroca îi este atribuit statutul de oraș,¹² iar peste un an, în 1836, devine centrul administrativ al județului cu același nume. Spre mijlocul secolului al XIX-lea (odată cu elaborarea primelor proiecte de sistematizare), are loc extinderea programată a orașului spre sud și modificarea tramei stradale cu propunerea unor noi cartiere în partea de nord a orașului medieval, ultima fiind realizată parțial. La sfârșitul secolului al XIX-lea, Soroca cunoaște o creștere pe direcția de vest, astfel fiind înscrisă în planul orașului și terasa malului superior al Nistrului. În perioada interbelică, terasa inferioară a Nistrului, care cuprindea partea nou construită din Sudul localității, este inundată¹³ și, drept urmare, este supusă unui proces de regenerare urbană. În timpul celui de al Doilea Război Mondial¹⁴, Guvernul și alte organe administrative ale RSSM sunt strămutate la Soroca pe o perioadă de scurtă durată. Evoluția localității, în perioada postbelică, este caracterizată de un amplu proces de reconstrucție și inserții de clădiri noi pe locul celor distruse. Astfel, partea centrală a orașului vechi de lângă cetate este restructurată în totalitate,¹⁵ iar partea medievală a orașului rămâne neafectată.

Astăzi, în cadrul centrului istoric al orașului Soroca (vezi Figura 3) remarcăm fragmente de țesut urban medieval moldovenesc la Nord (numit Orașul Vechi), constituind rezultate ale dezvoltării spontane, până spre mijlocul secolului al XIX-lea, care și-au păstrat parțial caracterul. Partea Nouă a orașului, realizată conform planului din 1846¹⁶, cu tramă stradală regulată, constituită din cartiere rectangulare, amplasată la sud de cetatea bastionară este dominantă din punct de vedere teritorial. Conform aceluiași plan, au fost programate restructurări ale cartierelor și intervenții de modificare a străzilor în zona de Nord a orașului medieval. Chiar dacă noile cartiere din Orașul Vechi nu sunt articulate cu cele din zona de Sud, acestea sunt atribuite perioadei de formare a Orașului Nou. Evoluția centrului istoric al Sorociei, în perioada interbelică, este caracterizată prin renovările cadrului construit în partea de Sud a Orașului Nou în rezultatul distrugerilor, provocate de inundațiile din 1932,¹⁷ și prin lucrările de reabilitare a infrastructurii. Intervențiile urbanistice din centrul istoric al Sorociei, în perioada postbelică, sunt exprimate prin măsuri de reconstrucție și renovare urbană. Planurile urbanistice, elaborate în această perioadă prevăd înlocuirea completă a fondului construit din centrul istoric al orașului, cu excepția celor mai valoroase monumente de patrimoniu. Niciunul dintre planurile urbanistice, elaborate până în anii '90, nu oferă reglementări specifice pentru păstrarea și conservarea orașului medieval moldovenesc, iar soluțiile înaintate abordează cu neglijență valoarea istorică a acestuia¹⁸. În perioada

de independență, intervențiile asupra centrului istoric sunt, mai degrabă, punctuale și sunt caracterizate prin inserțiile de locuințe cu regim mic de înălțime și prin modernizarea unor monumente istorice.

Schița istorico-geografică a orașului Bender (Tighina)

Se presupune că primele așezări de pe teritoriul actual al orașului Bender (Tighina) (vezi Figura 2., Schema 3)¹⁹ au apărut încă în perioada antică, iar localitatea veche moldovenească nu s-a păstrat, fiind acoperită de cetatea medievală și înglobată parțial de noua așezare²⁰. Amplasarea localității, pe malul râului Nistru la granița de est a Țării Moldovei, a determinat atât caracterul așezării, cât și rolul acesteia în cadrul regiunii. Anterior secolului al XV-lea aici era stabilit un punct vamal²¹, care a fost premergător întemeierii orașului și construirii cetății în timpul domniei lui Ștefan cel Mare pentru protejarea trecătorii de năvălirile tătarilor. Pe parcursul anului 1538, localitatea este cucerită de turci, transformată în *raia* și redenumită Bender (cuvânt de origine persană ce semnifică: „port”, „oraș portuar”, „oraș fluvial”, „loc de acostare a navelor”)²². Importanța economică a localității este determinată de accesibilitatea fluvială, de amplasarea pe Drumul Mare Tătăresc și de funcționarea în regim de graniță vamală. Evoluția Benderului, în perioada dominației Imperiului Otoman, până la sfârșitul secolului al XVII-lea, este caracterizată de construcția fortificațiilor exterioare ale cetății medievale, iar, mai târziu, de edificarea la sud de cetate a orașului „turcesc”. Structura planimetrică a așezării se formează firesc, în corespondență cu axele căilor de circulație majore, pe locul orașului moldovenesc de sub zidurile cetății medievale. La începutul secolului al XVIII-lea, localitatea turcească este distrusă, dat fiind faptul că teritoriul Basarabiei este anexat Imperiului Rus, iar pe teritoriul vechii așezări, conform planurilor întocmite în 1813, este fondat un nou oraș cu denumirea veche Bender²³. Din considerente geostrategice, în 1818, Benderul capătă statutul de oraș ținut²⁴ în vederea obținerii statutului de oraș de reședință a regiunii Basarabia, deziderat care nu a mai fost realizat. Importanța economică a orașului se accentuează în a doua jumătate a secolului al XIX-lea,²⁵ datorită prezenței portului fluvial, a construcției gării și a căii ferate care făcea legătura dintre orașele Moscova, Kiev, Odessa ale Imperiului Rus cu orașul Galați din România. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, orașul Bender ajunge a fi un important centru industrial și cultural al Guberniei. În cadrul celui de-al Doilea Război Mondial, partea centrală a orașului și cele mai importante obiective de infrastructură sunt distruse. În perioada postbelică, orașul se extinde și încorporează localitățile Gâsca și Borisovca. În rezultatul al conflictului din Transnistria, orașul Bender,

Artă modernă și contemporană

din anul 1992, se află în controlul forțelor transnistrene. În prezent, are statutul de municipiu din Republica Moldova²⁶.

Pe teritoriul actualului centru istoric al orașului Bender (vezi Figura 4), s-au succedat trei forme specifice de așezare, care, în sursele istoriografice, sunt menționate cu următoarele denumiri: orașul medieval moldovenesc, orașul vechi turcesc și orașul nou rusesc. Nucleul istoric al orașului, în forma sa actuală, s-a constituit în două etape, începând cu deceniul al doilea al sec. al XIX-lea, realizat programatic în baza planurilor de sistematizare, până în prezent. La nord de centrul istoric, se aflau vestigiile cetății Bender (Tighina), construite în sec. al XV-lea, actuala cetate Bender și extinderile fortificate ulterioare din sec. al XVII-lea și sec. al XVIII-lea.

Schița istorico-geografică a orașului Chișinău

De la întemeiere și până spre mijlocul secolului al XVII-lea, Chișinăul cunoaște o evoluție firească și nu se distinge de localitățile acelor timpuri. În 1673, Chișinăul este numit târg,²⁷ datorită intensificării activității de comerț, dar importanța acestuia în plan geografic este ne semnificativă²⁸. Creșterea treptată a însemnătății geografice a târgului se datorează amplasării sale la intersecția (traseelor comerciale) drumurilor ce legau cetățile danubiene și nistrene cu Drumul Mare Tătărăsc²⁹. Începând cu prima parte a secolului al XVIII-lea, târgul Chișinău este catalogat drept oraș în toate documentele de circulație internă. În secolul al XIX-lea, rolul geografic al orașului Chișinău cunoaște un șir de schimbări, datorită poziționării centrate în cadrul regiunii și a caracterului evoluat al așezării. Astfel, în anul 1812, orașul devine capitala (centru administrativ) regiunii Basarabia prin instaurarea Mitropoliei, iar, cu șase ani mai târziu (1818), obține statutul de oraș liber, fiind eliberat de dependența mănăstirească³⁰.

La începutul secolului al XIX-lea orașul cunoaște o expansiune teritorială pe direcția vest și ocupă o parte din moșia satului Buiucani, iar spre sfârșitul secolului, în componența sa sunt incluse satele Buiucani, Hrușca, Muncești, Râșcani, Visterniceni, Vovinteni³¹. Localitățile noi înglobate își păstrează statutul de suburbii fiind slab articulate în plan teritorial.

În cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea, acestea obțin statutul de microraiioane ale capitalei RSSM. În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea (1856), conform recensământului, Chișinăul are 63 mii de locuitori și ocupă al 5-lea loc după numărul de populație³² (după orașele Sankt-Petersburg, Moscova, Odessa și Riga) în cadrul Imperiului Rus. Odată cu proclamarea independenței Republicii Moldova, orașul Chișinău obține statutul de Municipiu, iar în prezent are în componența sa 35 de localități: 1 municipiu (cu 5 sectoare), 6 orașe (care includ 2 sate), 12 comune (care includ 14 sate)³³.

O privire de ansamblu asupra evoluției morfologice a centrului istoric al orașului Chișinău relevă clar toate etapele de constituire, realizate conform principiilor și practicilor urbanistice din diferite perioade istorice (vezi Figura 5). În prezent, putem distinge, în planul centrului istoric, fragmente de țesut urban medieval (Nord-Est), format în mod natural de la întemeiere și până la începutul secolului al XIX-lea (acea parte a centrului care este numită Orașul Vechi³⁴, Orașul de Jos³⁵ sau partea veche a centrului istoric, sau partea de jos). Partea de Sud-Vest a centrului istoric, cu plan regulat, suprafața căruia are pondere dominantă, corespunde perioadei cuprinse între începutul secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea (numită Orașul Nou sau Orașul de Sus³⁶, Partea de sus a centrului istoric). Perioadei postbelice îi pot fi atribuite intervențiile de reconstrucție și corectare a tramei stradale medievale, determinate de trasarea a trei străzi radiale, de inserția blocurilor locative cu regim de înălțime medie și cu partere comerciale și a edificiilor cu funcțiuni administrative, social-culturale și comerciale. În perioada de Independență a Republicii Moldova, intervențiile urbanistice din cadrul centrului istoric au respectat „soluțiile” de sistematizare, elaborate anterior stabilirii regimului de suveranitate,³⁷ identificându-se prin demolări ale edificiilor istorice, inserții de clădiri noi (preponderent, locative, clădiri cu funcțiuni social-comerciale, clădiri de birouri și hoteluri) și modernizări punctuale ale infrastructurii de circulație.

În concluzie, putem afirma că evoluția și dezvoltarea spațial-teritorială a acestor orașe se înscrie în ultimele trei epoci istorice: medievală³⁸, modernă și contemporană. În epoca medievală, dezvoltarea teritorială a acestor localități urmează un parcurs firesc care, în linii mari, este caracteristic mai multor așezări din regiune. Pe lângă faptul că întemeierea localităților se face în imediata apropiere a unei surse de apă (Chișinău - lunca râului Bâc, Bender și Soroca - malurile râului Nistru),³⁹ acestea devin obiective de importanță economică (amplasate pe traseul / intersecția drumurilor comerciale) și militară (cetățile - Bender și Soroca). Structura planimetrică se formează în mod spontan (până la începutul sec. al XIX-lea) și se conformează geografiei locului (suprafețe acvatice, condiții de relief improprii construirii, plantații masive etc.).

Dezvoltarea acestor trei orașe în epoca modernă este marcată de restructurările importante ale țesutului urban tradițional, ceea ce a dus la pierderi substanțiale (parțiale/complete) de fond construit la modificări ale tramelor stradale. Pe de altă parte, aceste reforme însoțesc creșterea gradului de importanță geografică a localităților și transformarea modului de trai. În urma celor două războaie mondiale, sunt

distruse zone întregi ale acestor orașe, iar imaginea constituită istoric este desfigurată. În perioada interbelică, sunt întreprinse măsuri de reconstrucție, dar, până la urmă, aceste acțiuni compromit autenticitatea majorității monumentelor. Aplicarea principiilor contemporane de sistematizare urbană, a măsurilor de asanare și crearea noilor infrastructuri le inspiră o nouă viață acestor așezări, dar modifică radical modul de viață tradițional⁴⁰.

Evoluția vieții urbane în limitele actuale ale Republicii Moldova, pe parcursul ultimelor cinci secole, este marcată de prezența și rolul hotărâtor al acestor orașe în viața economică, militară și politică. În diferite perioade istorice, aceste localități preiau funcțiile politico-administrative ale statului, fapt care accentuează importanța geostrategică a amplasării lor în cadrul țării.

Atît schițele istorico-geografice prezentate, cât și sinteza acestora, ne vorbesc despre rolul pe care l-au avut și despre valoarea cultural-istorică a acestor așezări acumulate și existente până în prezent. Menționăm valoarea de mărturie istorică, perpetuată prin existența acestor orașe, valoarea memorial-afectivă, determinată de semnificațiile pe care omul contemporan le asociază etapelor de constituire și tradițiilor locului, cât și valoarea de identitate și reper social, definită de capacitatea orașului și poziției sale geografice de a simboliza locul, colectivitatea umană și de a polariza viața socială în interiorul și exteriorul său.

Odată cu constituirea Republicii Moldova ca stat suveran, problema conservării centrelor/orașelor istorice obține o nouă dimensiune, care poate fi raportată la exigențele politicilor de dezvoltare teritorială, reflectate în legislația urbanistică, și la aplicarea acestora pe întreg teritoriul țării. Procesul de evoluție a practicii urbanistice în Republica Moldova cunoaște un parcurs sinuos, dar, în prezent, descrie un declin ce se explică prin disonanțele și lacunele esențiale la nivelul strategiilor și al planurilor de amenajare a teritoriului statului, cât și la nivelul elaborării documentațiilor de urbanism ale localităților, aplicarea cărora, reflectă o dematerializare a valorilor tradiționale ale culturii urbane. Astfel, în prezent, patrimoniul urbanistic din Republica Moldova este supus unor transformări ample, determinate de demolări și modificări ale monumentelor de arhitectură, încălcări ale regimului de conservare impus de zonele de protecție al monumentelor arhitecturale, a zonelor⁴¹ și centrelor istorice ale orașelor⁴². Remarcăm că, și planurile generale ale localităților, și regulamentele urbanistice⁴³ în vigoare ale centrelor istorice, elaborate în perioada de independență, neglijează cu desăvârșire problema conservării și reabilitării patrimoniului construit, atât în titlatură, cât și ca conținut. Nu există strategii și programe de dezvoltare a centrelor istorice în care să

se pună accentul pe reabilitarea și valorificarea obiectivelor de patrimoniu.

Valoarea centrelor istorice ale orașelor Chișinău, Bender (Tighina) și Soroca este determinată de faptul că teritoriile ocupate de acestea se înscriu în limitele vetrelor târgurilor epocii Medievale și au păstrat, cât a fost posibil, elementele caracteristice ale vechilor așezări (fragmente de țesut urban, trame stradale, spații publice). Structura planimetrică a centrelor istorice a reținut forme distincte ale practicilor urbanistice, realizate în mod natural sau programatic reflectînd clar etapele de formare a orașelor,⁴⁴ ceea ce le conferă un caracter specific. Centrele istorice ale orașelor studiate ilustrează succesiunea formelor de locuire urbană prin prisma tradițiilor și a evenimentelor modelatoare ale culturii urbane. Viața culturală, politic-administrativă și economică a acestor orașe, în prezent, se desfășoară preponderent în cadrul centrelor istorice, fapt care le denotă forța de polarizare social-spațială ca expresie a identității, influenței și a bunăstării. În lumina celor expuse, vom constata că centrele orașelor cu statut istoric, precum Chișinău, Bender (Tighina) și Soroca constituie valori reprezentative ale patrimoniului urbanistic din Republica Moldova.

Astăzi, cadrul teoretic al urbanismului oferă clasificări tipologice ale orașelor istorice. În vederea creșterii gradului de conștientizare a valorii orașelor istorice, am considerat importantă clasificarea realizată⁴⁵ în funcție de gradul de conservare a acestora, prezentată după cum urmează:

A – Orașe cu patrimoniu arhitectural-urbanistic, a cărui pondere este determinantă în structura planimetrică a orașului, în compoziția spațial-volumetrică și imaginea arhitecturală; orașe în care s-au păstrat elementele de bază ale structurii planimetrice (țesutul urban tradițional), ansambluri și complexe cu calități arhitecturale remarcabile, între care există legături spațiale evidente și fond construit cu valoare arhitectural-urbanistică.

B – Orașe au conservat fragmentar țesutul urban și ansamblurile arhitecturale istorice, a căror pondere nu este decisivă în constituirea imaginii urbane, relațiile spațiale dintre fondul construit și monumentele importante s-au păstrat parțial.

C – Orașe au păstrat, sub diverse forme, elemente particulare ale planimetriei și conțin monumente singulare cu relații spațiale parțiale între ele.

Analiza surselor documentare, istoriografice, a studiilor recente și clasificarea de mai sus ne oferă posibilitatea de a afirma că Chișinău, Benderul (Tighina) și Soroca sunt orașe istorice de categoria A. Considerarea acestor așezări drept orașe istorice de categorie superioară și, ca rezultat, drept repere de patrimoniu urbanistic la scară națională se datorează păstrării integrității elementelor care le-au compus și care au reținut esența din spiritul vremii.

Artă modernă și contemporană

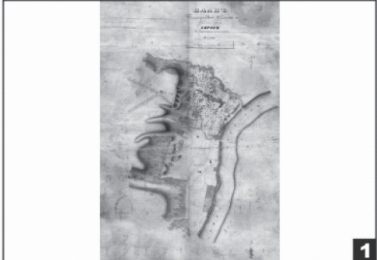
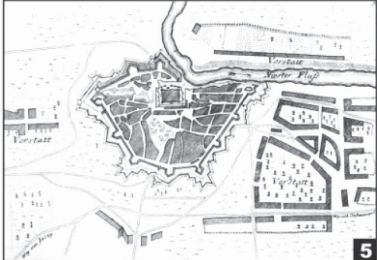






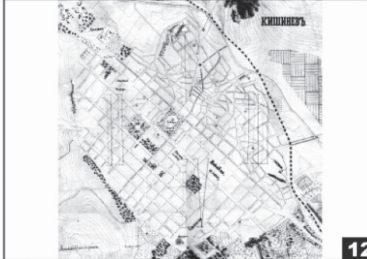

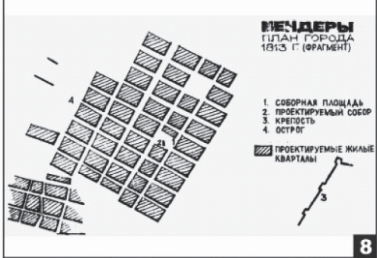


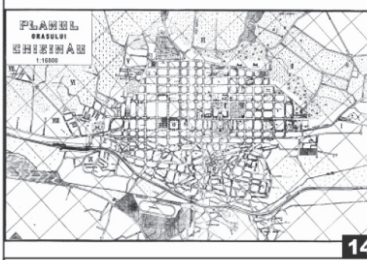
MATERIAL CARTOGRAFIC UTILIZAT		
HARTI SI PLANURI ISTORICE ALE ORASULUI SOROCA	HARTI SI PLANURI ISTORICE ALE ORASULUI BENDER TIGHINA 	HARTI SI PLANURI ISTORICE ALE ORASULUI CHISINAU
 1	 5	 10
Planul Orasului Soroca 1846	Planul Orasului turcesc Bender 1709	Planul Orasului Chisinau 1817
 2	 6	 11
Planul de Sistemizare or. Soroca 1846	Planul or. turcesc Bender Teckin 1711-1732	Planul or. Chisinau si Suburbii 1860
 3	 7	 12
Planul Orasului Soroca ianuarie 1908	Planul or. turcesc Bender 1770	Planul or. Chisinau anii 80' sec. al XIX-lea
 4	 8	 13
Fragment PUG Soroca perioada interbelica	Planul or. rusesc Bender 1813	Planul Orasului Chisinau 1888
<p>Nota: Planurile si hartile prezentate in aceasta plansa au un caracter orientativ si reprezinta o parte din materialele cartografice utilizate la elaborarea studiului, pot fi consultate la Arhiva Nationala a Republicii Moldova si sursele mentionate in bibliografie.</p>	 9	 14
	Planul or. rusesc Bender 1889	Planul Orasului Chisinau 1930

Fig. 1. Materiale cartografice utilizate

Plan 1. Planul Oraşului Soroca 1846 | Arhiva Naţională a Republicii Moldova; **Plan 2.** Planul de Sistemizare a Oraşului Soroca 1846. **Plan 3.** Planul Oraşului Soroca | ianuarie | 1908. **Plan 4.** Fragment din Planul Sistemizare al Oraşului Soroca | perioada interbelică. **Plan 5.** Planul Oraşului | turcesc | Bender | Tighina | 1709. **Plan 6.** Planul Oraşului | turcesc | Bender | Tighina | realizat între 1711 - 1732. **Plan 7.** Planul Oraşului | turcesc | Bender | Tighina | 1770. **Plan 8.** Planul Oraşului | rusesc | Bender | Tighina | 1813. **Plan 9.** Planul Oraşului | rusesc | Bender | Tighina | 1889. **Plan 10.** Planul Oraşului Chişinau 1817. **Plan 11.** Planul Oraşului Chişinau şi Localităţile Învecinate 1860. **Plan 12.** Planul Oraşului Chişinau anii 80' ai sec. al XIX-lea. **Plan 13.** Planul Oraşului Chişinau 1888. **Plan 14.** Planul Oraşului Chişinau 1930

Artă modernă și contemporană

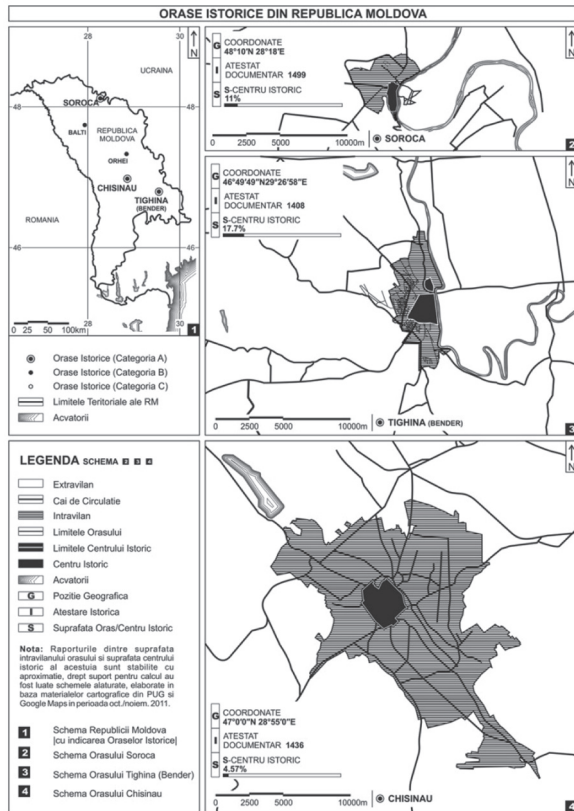


Fig. 2. Orase Istoric din Republica Moldova

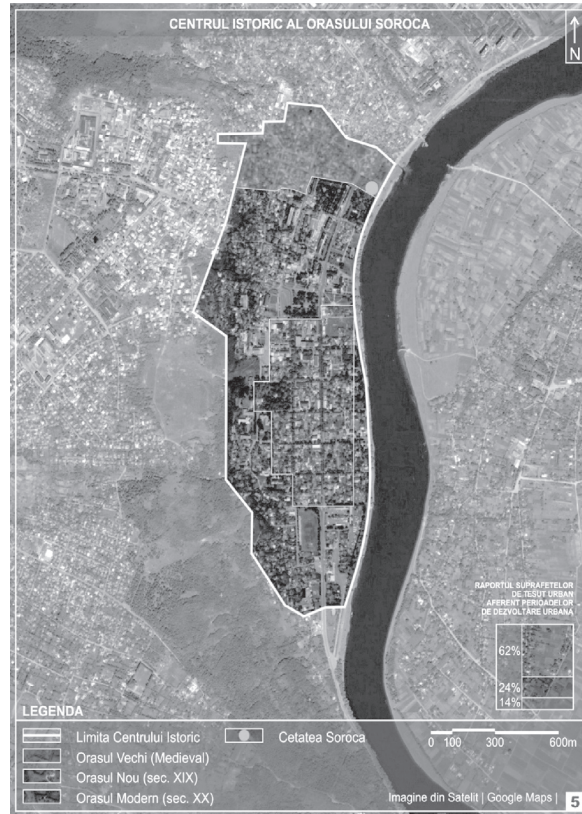


Fig. 3. Centrul Istoric al orașului Soroca



Fig. 4. Centrul Istoric al orașului Bender (Tighina)



Fig. 5. Centrul Istoric al orașului Chișinău

Artă modernă și contemporană

Efectele urbanismului, practicat în perioada postbelică și în perioada de independență, cât și starea fizică a centrelor istorice ale orașelor în prezent, creează premise pentru reconsiderarea și luarea de noi atitudini vis-a-vis de modul de conservare și de reabilitare a patrimoniului urbanistic din Republica Moldova. Cu toate că imaginea orașelor istorice a fost și încă mai este supusă unor modificări ce afectează irecuperabil identitatea constituită de-a lungul timpului, valorificarea și reabilitarea acestei imagini poate fi realizată astăzi.

Note

1. UNESCO WHC 1972 / further definitions in OG 1999 *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention (29/III)*.
2. Curinschi, Gheorghe. *Centrele Istorice ale Orașelor*. București, Editura Tehnică, 1967, p. 14.
3. Machedon, Florin. *Metode de analiză morfologică a țesuturilor urbane*. București, 2006, Editura Universitară Ion Mincu, p. 18.
4. Șlapac, Mariana. *Arta Urbanismului în Republica Moldova*. Academia de Științe a Moldovei, Chișinău, 2008, p. 9.
5. Felea, Alina. *Soroca viață urbană și administrație (sf. sec. al XV-lea – inc. sec. al XIX-lea)*. Editura Pontos, 2009.
6. Смирнов, В. Ф. *Градостроительство Молдавии XIX-XX вв.* Карта Молдовенякэ, 1975, p. 10.
7. Nesterov, Tamara. *Studiu privind situația orașelor istorice din Republica Moldova*. Hist. Urban INTERREG III B CADSES, Plai Resurse, Chisinau, 2008, p. 85.
8. *Ibidem*.
9. *Ibidem*.
10. Felea, Alina. *Soroca viață urbană și administrație (sf. sec. al XV-lea – inc. sec. al XIX-lea)*. Ed. Pontos, 2009, p. 107.
11. *Ibidem*, p. 104.
12. *Ibidem*, p. 106.
13. Tamara Nesterov, *op. cit.*, p. 90.
14. *Ibidem*, p. 85.
15. *Ibidem*, p. 92.
16. *Ibidem*, p. 87.
17. *Ibidem*, p. 90.
18. *Ibidem*, p. 92.
19. Sursa datelor referitoare la poziționarea geografică a orașelor cu statut istoric în relație cu sistemele de coordonate contemporane <http://ro.wikipedia.org/>
20. Nesterov, Tamara. *Op. cit.*, p. 65.
21. *Ibidem*.
22. <http://ro.wikipedia.org/wiki/Bender>
23. Nesterov, Tamara *op. cit.*, p. 65.
24. *Ibidem*.

25. *Ibidem.*, p. 66.
26. <http://ro.wikipedia.org/wiki/Bender>
27. Tamara Nesterov, *op. cit.*, p. 9.
28. *Ibidem*.
29. Nesterov, Tamara. *Studiu-Investigarea stării centrului istoric Chișinău (document în lucru)*. Hist. Urban INTERREG III B CADSES, Plai Resurse, Chisinau, 2008, p. 7.
30. Nesterov, Tamara. *Op. cit.*, p. 11.
31. *Ibidem.*, p. 35.
32. Смирнов, Виктор Ф. *Op.cit.*, p. 11.
33. <http://ro.wikipedia.org/wiki/Chisinau>
34. Sainciuc, Lică. *Colina Antenelor de Bruiaj*, editura Museum, Chișinău, 2000.
35. Concept privind Revitalizarea Integrată a Centrului Istoric al Orașului Chișinău (document în lucru), Hist. Urban INTERREG III B CADSES, Plai Resurse, Chișinău, 2008.
36. Colectiv de autori, *Centrul Istoric al Chișinăului la începutul sec. al XXI-lea*, Chișinău, 2011, Editura Arc, p. 14.
37. Vezi: *Planul Urbanistic General (PUG) al or. Chișinău*, aprobat 1968, 1984 și *Planul Urbanistic General (PUG) al or. Chișinău*, aprobat prin decizia Consiliului Municipal Chișinău, nr.68/1-2 din 22.03.2007 și *Regulamentului local de Urbanism al or. Chișinău*, aprobat prin decizia Consiliului Municipal Chișinău, nr.22/40 din 25.12.2008.
38. Nota: În Figura 3. Schema 5. și Figura 5. Schema 7., orașului vechi (medieval) îi sunt atribuite suprafețele de teritoriu în care țesutul urban medieval (trama stradală, parcele, edificiile) este dominant în raport cu intervențiile punctuale, realizate în perioadele ulterioare.
39. Faptul că cele trei orașe studiate, din coincidență sau nu, sunt amplasate la Vest (Sud-Vest) de cursul râului Nistru și afluentul sau, râul Bâc, exprimă necesitatea formulării unor ipoteze de cercetare, și a studierii detaliate a procesului de apariție și formare a localităților din zona riverană a Nistrului.
40. O abordare mai detaliată a conceptului de *locuire tradițională*, în sensul utilizat în acest studiu, face subiectul lucrării: Crișan Rodica, *Reabilitarea locuirii urbane tradiționale*, București, Editura Paideia, 2004.
41. Vezi: ICOMOS, *Carta de la Washington: Carta privind conservarea orașelor istorice și zonelor urbane*, Washington, 1987.
42. Vezi: ICOMOS Brazil (Historic Centres), *First Brazilian Seminar about the Preservation and Revitalization of Historic Centers (ICOMOS Brazilian Committee, Itaipava, July 1987)*.
43. *Regulamentului local de urbanism al or. Chișinău*, aprobat prin decizia Consiliului Municipal Chișinău nr.22/40 din 25.12.2008. În: Centrul de Investigații Strategice și Reforme INCP „Urbanproiect”, IMP „Chișinău-proiect”, SC „Liniovna” SRL.
44. Sainciuc, Lica. *Op.cit.*, p. 5.
45. Colectiv de autori, *Реконструкция центров исторических городов*, Москва, 1987, Стройиздат.

Structura complexor vitivinicole din Republica Moldova

Rezumat

Structura complexor vitivinicole din Republica Moldova

Complexele vitivinicole din Republica Moldova își păstrează structura instituită, bazată pe funcțiile de colectare a strugurilor, de producere și depozitare a vinului. În ultimele decenii, ele, însă, sunt supuse modificărilor, influențate, în mare măsură, de amploarea dezvoltării turismului vitivinicol, care, în mod inevitabil, duce la schimbarea aspectului lor arhitectural. Pe lângă lucrările de reconstrucție, efectuate în majoritatea întreprinderilor vinicole, sunt realizate și construcții noi, corespunzătoare cerințelor de ultimă oră atât tehnologice, cât și orientate spre satisfacerea preferințelor turiștilor. Astfel, structura majorității complexelor vitivinicole, ce constă din cramă, beci și sală de degustare, este suplinită printr-un restaurant, hotel, magazin de vinuri specializat, zonă de agrement (posibil agrement adițional). Totodată, complexele vitivinicole sunt evidențiate prin elementele arhitecturii locale și naționale. Menținerea aspectului de arhitectură rupestră în interioarele „orașelor subterane” de la Mileștii Mici, Cricova și Brănești sau a specificului istoric al beciurilor construite în secolul al XIX-lea la Camenca și Purcari, sunt de o importanță primordială în integrarea în sistemul turistic internațional. Realizarea noilor proiecte, bazate pe cunoașterea minuțioasă a tradițiilor arhitecturale, este o direcție esențială în dezvoltarea arhitecturii vitivinicole.

Cuvinte-cheie: complex vitivinicol, teritoriu vinifer, cramă, beci, „oraș subteran”, sală de degustare, magazin de vinuri specializat, cazare, zonă de agrement.

Резюме

Структура винодельческих комплексов Республики Молдова

Винодельческие комплексы Республики Молдова сохраняют свою структуру, устоявшуюся на функциях сбора винограда, производства и хранения вин, но в последние десятилетия претерпевают изменения, в значительной степени, зависящие от развития винодельческого туризма, который неизбежно приводит к изменениям архитектуры винодельческих комплексов. Наряду с реконструкцией винодельческих предприятий,

были построены и новые здания, отвечающие самым современным технологическим требованиям, а также запросам туристов. Таким образом, структура винодельческих комплексов, состоявшая в большинстве случаев, из виноделен, погребов и дегустационных залов, дополняется ресторанами, гостиницами, специализированными винными магазинами и зонами отдыха. При этом винодельческие комплексы подчеркиваются элементами местной и национальной архитектуры. Сохранение архитектуры интерьеров «подземных городов» Малых Милешт, Крикова и Брэнешть, или винных подвалов, построенных в девятнадцатом веке в Каменке и Пуркарь, является первичным условием для интеграции в международную туристическую сеть, а реализация новых проектов, основанных на глубоких знаниях архитектурных традиций, является одним из важных направлений развития архитектуры винодельческих комплексов.

Ключевые слова: винодельческий комплекс, среда территориального окружения, винодельня, винный подвал, „подземный город”, дегустационный зал, специализированный винный магазин, гостиница, зона отдыха, прилегающая территория.

Résumé

La structure des complexes vitivinicole de la République de Moldova

Les complexes viniviticoles en Moldavie maintiennent leur structure établie sur la base des fonctions de récolte du raisin, de la production du vin et du stockage, mais les dernières décennies, largement influencés par le développement du tourisme du vin, sont sujettes à la modification, ce qui conduit inévitablement à des changements dans l'apparence architecturale des complexes viniviticoles. Avec la reconstruction réalisée dans la plupart des établissements vinicoles, de nouveaux bâtiments à la pointe de la technologie sont construits et sont orientés pour satisfaire les touristes. Ainsi, la structure des complexes viniviticoles, qui est, dans la plupart des cas, la cave, le chai et salle de dégustation est complétée par un restaurant, un hôtel, un magasin spécialisé de vins, une zone de loisirs (possibilité de loisirs supplémentaires). En même temps les complexes viniviticoles restent à être mis en évidence par les éléments d'architecture locaux et nationaux. Le maintien de l'aspect rupe-

Artă modernă și contemporană

tre à l'intérieur de "la ville souterraine" de Milestii Mici, Branesti et Cricova, ou du spécifique historique des caves construites au XIXe siècle à Kamenka et Purcari, confère une importance primordiale pour l'intégration dans le tourisme international et la réalisation de nouveaux projets basés sur la connaissance approfondie des traditions sont les directions essentielles dans le développement de l'architecture du vin.

Mots-clés: complexe viniviticole, paysages viticoles, cave, chai, «ville souterraine», salle de dégustation, magasin spécialisé de vins, hôtel, aire de loisirs, espace adjacent.

Complexele vitivinicole, ca întreprinderi de producție, au o importanță primordială pentru economia Republicii Moldova. Totodată, ele sunt și mostre ale arhitecturii industriale, iar în ultimul timp – obiective ale industriei turistice, asupra cărora se îndreaptă tot mai mult atenția agențiilor ce organizează excursii, odihnă și destindere. Menținerea tradițiilor multiseculare ale acestei industrii și a aspectului atrăgător al complexelor vitivinicole pentru vizitatori este un imperativ al dezvoltării economice durabile a Republicii Moldova. Este foarte important ca întreprinderile acestui complex unitar (colectare, producere, depozitare, etalare, monitorizare, cazare) să fie prezentate într-un interior corespunzător. În acest sens, în ultimele decenii, au fost și sunt realizate un număr ponderabil de proiecte, ce ar trebui să ia în considerație nu numai corelația tehnologică firească a clădirilor reconstruite sau a celor noi proiectate cu mediul ambiant și implementarea noilor tehnologii în prepararea vinului, ci și condițiile prezentării vinului. Acestea sunt influențate, în mare măsură, de amploarea dezvoltării turismului vitivinicol, ce, în mod inevitabil, duce la modificări ale aspectului arhitectural al complexului vitivinicol, adăugându-i, în unele cazuri, funcțiile de primire și cazare a turiștilor și de agrement.

Funcțiile enumerate, condiționează prezența acelor elemente esențiale arhitecturale și peisajere ce constituie complexul vitivinicol caracteristic Moldovei: teritoriul vinifer modificabil prin procedee arhitecturale, baza de producere (crama), depozitul pentru stocarea vinurilor (pivnițe, cave, complexe de ordinul „orașelor subterane”), sala de degustare incluzând vinurile produse, magazinul specializat de vinuri, restaurantul, hotelul și zona de agrement cu un larg spectru de distracții standarde și adiționale, precum vânătoarea, pescuitul (proponeri exotice), excursii spre obiectivele turistice din apropiere, complex SPA din produsele vitivinicole proprii. Totodată, în complexele vitivinicole ar fi benefic și un centru expozițional sau un muzeu al vinului.

Complexul vitivinicol modern este rezultatul activității arhitecturale, fiind inclus într-un mediu natural, în cele mai dese cazuri, într-un teritoriu vinifer,

definindu-se prin elemente de organizare compozițională: relații vizuale, de combinare cu alte elemente într-un sit cu aspect original și cu caracteristici individualizate.

Identitate peisajistică îi oferă complexelor viticole topografia (așezarea pe pantă sau câmpie), vegetația înconjurătoare (pădure, gard viu, arboret și arbori izolați), arhitectura amenajării plastice a podgoriilor (terasamente, șanțuri), aspectul patrimoniului construit (construcții de mici proporții, pereți de sprijin ai terasamentelor), formele de habitat, grupate sau dispersate, și căile de comunicare.

Un exemplu original de arhitectură peisagistică îl reprezintă *terasele cu vii* de pe fosta moșie a lui P. Wittgenstein, din orașul Camenca. Construcția teraselor a fost descrisă, pentru prima dată, într-o revistă din secolul al XIX-lea¹, informația despre ele devenind cunoscută publicului larg în anii 1979-1982, datorită articolelor din presa periodică². Construcția a fost începută în anii 20 și finisată în anii '80 ai secolului al XIX-lea, apoi reconstruită în anii '70 ai secolului al XX-lea. Terasalele cu lungimea de 50 și 300 metri, întinderea totală fiind mai mult de 4,5 km, în funcție de pantă, erau întărite cu ziduri de sprijin. Lățimea teraselor constituia nu mai puțin de 4 metri. Zidăria a fost ridicată fără mortar, iar desenul ei natural rustic, corespundea destinației sale constructiv-utilitare. Grosimea zidăriei era variabilă în dependență de înălțimea terasei. Pietrele excesiv de mari erau introduse în compoziția generală a terasamentului, totodată îndeplinind și funcția de acumulare a căldurii prin crearea unui microclimat favorabil creșterii și coacerii strugurilor. De-a lungul teraselor, au fost prevăzute două drumuri, întărite de ziduri, cu ieșire la drumul principal, ce trecea prin limita superioară a parcului. Legătura verticală dintre terase se efectua cu ajutorul scârilor conform diferitor scheme. Inundațiile în urma apelor pluviale erau preîntâmpinate prin sisteme de drenaj cu șanțuri. În unele locuri, au fost ridicați pereți dubli, spațiul dintre ei servind drept șanț de evacuare a apei. Pe terase erau plasate forme arhitecturale de dimensiuni mici: fântâni, colibe în forme de turnuri. Ele îndeplineau rolul de dominante verticale și serveau la odihna lucrătorilor și a vizitatorilor și la păstrarea provizorie a strugurilor. Terasalele erau amplasate în amfiteatru, folosindu-se cu abilitate relieful în pantă al malului superior al Nistrului, ce servea și drept paravan împotriva vânturilor nordice reci. Pe terasa superioară, în locul fostului belvedere, a fost construit, în anii '70 ai secolului al XX-lea, un turn cu trei nivele, cu săli pentru cafea și cu o platformă de vizionare³. Amenajarea complexului viticol cu terasare la Camenca și introducerea mai multor elemente arhitecturale în spațiul complexului, constituie soluții arhitectonice unice pentru Republica Moldova.

Artă modernă și contemporană

O construcție importantă pentru activitatea vitivinicola este *crama*. Construcții pentru prelucrarea strugurilor și producerea vinului brut, ele au fost atestate documentar în evul mediu drept proprietate a latifundiarilor⁴. La sfârșitul sec. XIX – începutul sec. XX, cramele au apărut și în gospodăriile țărănești înstărite. În multe sate din partea centrală a Moldovei (Ciuciuleni, Bravicea, Onișcani, Onești, Goginești ș.a.), cramele s-au păstrat și în zilele noastre, ele fiind „martore ale viticulturii rudimentare a ținutului”⁵. Astăzi denumirea de *cramă* e raportată și la edificiile moderne de producere a vinurilor. Planul cramelor, interiorul și exterior lor sunt derivate din caracterul industrial al arhitecturii acestora. Construcțiile se evidențiază prin compoziții spațial-volumetriche raționale, dependente de efectuarea operațiilor de recepție a strugurilor, de prelucrare a lor, de obținere și stocare provizorie a vinului. De obicei, cramele sunt amplasate cât mai aproape de vie, la baza pantei, la suprafața solului, pe teren sigur (uscat, fără alunecări etc.), fără pericol de poluare, cu o sursă importantă de apă și de energie electrică, fiind dotate cu căi de acces pentru transportul cu roți.

Cel mai important compartiment de producere al cramei este cel de prelucrare a strugurilor, în care sunt instalate: prese, vase de limpezire, instalații pentru răcirea sau încălzirea mustului, bascule pentru cântărirea strugurilor. Un alt compartiment este rezervat laboratorului de determinare rapidă a cantității de zahăr a strugurilor colectați. Cramele, fiind construcții ingineresti, trebuie să răspundă unui șir de condiții tehnice: fluidizarea transportului de struguri, amplasarea optimă a echipamentelor și a recipientelor, igienizarea rapidă și eficientă, ventilarea eficientă. Toate aceste cerințe influențează arhitectura cramelor, însă nu le impune unul și același caracter tuturor, aspectul arhitectural al fațadelor putând avea un caracter atât tradițional, cât și modern.

Arhitectura noilor crame este o dovadă vie a modernizării scenei vinurilor. Spre deosebire de cramele existente, în care procesul tehnologic este organizat într-un nivel, noile crame pot avea structurizate încăperile în două niveluri, implementându-se varianta cramei gravitaționale – fără întrebuițarea pompelor în procesul de producere a vinului. Drept exemplu poate servi crama de la întreprinderea vinicolă *Chateau Vartely* din orașul Orhei, fiind o realizare nouă, ce corespunde cerințelor de ultimă oră. Cele două niveluri sunt utilizate pentru producerea și stocarea vinurilor în recipiente de inox. Temperatura constantă necesară e menținută de sistemele tehnice moderne, dar și – chiar dacă în mică măsură –, de faptul că o parte a primului nivel este adâncită în masivul de piatră, crama utilizând excavajul unei foste cariere. Astfel, în interior, putem observa vasele metalice enorme, aliniat pe fundalul calcaros, constituind nu

doar o necesitate, ci și o strategie concepută în mod special pentru a-i atrage pe turiști.



Fig. 1. Întreprinderea vinicolă *Chateau Vartely* din orașul Orhei. Vase metalice enorme

În anul 2003, a demarat reconstrucția completă și re tehnologizarea fabricii din *Purcari*, unul din cele mai vechi centre vinicole din Moldova. Au fost reconstruite în totalitate următoarele sisteme: secțiile tehnologice, de îmbuteliere și laboratorul, fiind înscrise în trei blocuri unite într-un complex unic. Coborînd în trepte, el pune în valoare și terenul în pantă.



Fig.2. Amplasarea vinăriei *Purcari* pe teritoriu în pantă

Fabrica de vinuri de la *Cricova*, specializată în producerea vinurilor spumante, este unica din Republica Moldova având amplasarea încăperilor de producere în spații subterane, la adâncimea maximă de 80 metri. Secțiile de producere se află în galeriile obținute în urma excavării pietrei pentru construcții. Lățimea galeriilor variază de la 6 la 7,5 m, înălțimea – 3-3,5 m, lungimea lor totală – 39 km.

Depozitele pentru stocarea vinurilor, *pivnițele* sau *cavele*, sunt reprezentative pentru diversitatea lor ca aspect arhitectural, dimensiune și specific autohton. Complexe spațiale, de dimensiuni enorme, ca în cazul complexelor de la *Cricova* (Fig. 3). și de la *Mileștii Mici* (Fig. 4), au fost comparate cu niște „orașe subterane”.



Fig. 3. Subteranele de la Cricova.



Fig. 4. Subteranele de la Mileștii Mici.

Galeriile formează labirinturi subterane și adăpostesc colecțiile de vinuri, fiind de o originalitate arhitecturală nemaîntâlnită. Lungimea galeriilor de la *Mileștii Mici* constituie cca. 200 km, dintre care 55 km sunt amenajați pentru depozitare. Grosimea stratului până la suprafața solului variază de la 30 la 85 m. Deplasarea vizitatorilor prin aceste galerii are loc cu automobilul, creându-se impresia unor străzi, amplificată și de denumirile adecvate sortimentului: „*Bulevardul central Șampanie*”, „*Bulevardul Chardone*”, străzile „*Cabernet*”, „*Feteasca*” ș. a.

Un tablou asemănător ni-l oferă și complexul „subteran” de la *Cricova*. Aici ramificațiile „orașului subteran” sunt extinse pe o distanță de 64 km, dintre care 39 km sunt amenajate cu încăperile necesare procesului tehnologic. Adâncimea, la care sunt situate galeriile și pivnițele, este variabilă, în dependență de relief, de la 35 m. la intrare până la 50-90 m în adâncul masivului calcaros, aprofundându-se treptat, abia sesizabil. Or, „*De la poarta de intrare începe un tunel spațios, luminat cu lămpi de neon, care duce în întreprinderea subterană. Și aici, ca la Mileștii Mici, de o parte și de alta a acestui „bulevard” se află străzile cu denumiri de vinuri: „Caberne”, „Aligote”, „Feteasca”, „Sovignon”, „Risling” și alte intersecții ramificate, care duc tot mai departe în lungul și în latul spațiului subteran. Străzile poartă denumirea vinului păstrat în butoaiele voluminoase, amplasate cu o evidentă notă de etalare, într-un mod pitoresc de-a lungul galeriilor. Pe aceste străzi se ajunge spre secțiile tehnice unice, unde vinurile nobile se prepară după metodele tradiționale*”⁶.

Pivnițele din *Brănești* sunt recente, rezultând și ele din galeriile subterane rămase de la excavarea pie-

trei de calcar. Sunt mai „modeste” în dimensiuni, cu lungimea galeriilor de 58 km, adâncite până la 60 m sub nivelul pământului.

Cele mai vechi beciuri sunt cele de la vinăria *Purcari* (Fig. 5), datate cu anul 1827, și cele din complexul viticol al lui P. Wittgenstein de la *Camenca*, amplasate sub talpa cramei, la adâncimea de 6 metri, din anul 1872 sau 1887⁷. Pivnița de la *Camenca* constă din 6 secții, amplasate în anfiladă, dispuse transversal axei de acces, acoperite cu bolți cilindrice, construite din blocuri mari de piatră. Lățimea secțiilor e de 6,5 metri. O intrare este sub formă de gang în tobogan pentru rostogolirea butoaielor sau a poloboacelor, ce coboară spre secția din dreapta. A doua și a treia intrare sunt organizate în formă de scări și pandus, ce trec în secțiile suplimentare⁸.

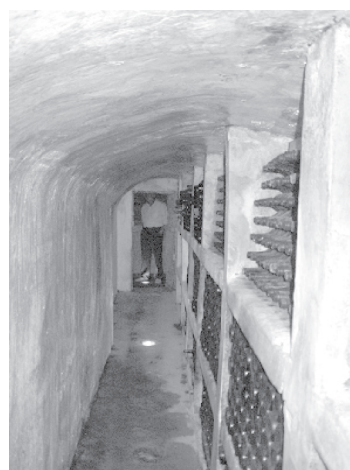


Fig. 5. Beciurile de la Purcari

În prezent, toate întreprinderile vitivinicole au săli de degustare a produsului local. Cele mai renumite sunt sălile de degustare ce se află în complexul subteran din *Cricova*, fiind unite într-un complex unic, dotate cu denumiri în amintirea unor oaspeți înalți - „*Sala Gagarin*”, și convenționale: „*Sala de conferințe*”, „*Casa Mare*”, „*Fundul Mării*” și „*Sala cu căminuri*” (Fig.6-10) sau destinate unor ocazii speciale, spre exemplu primirea persoanelor VIP.



Fig. 6. Cricova. Sala de degustare „Iurii Gagarin”.



Fig. 7. Cricova. Sala de degustare „prezidențială” sau „de conferințe”.



Fig. 8. Cricova. Sala de degustare „Casa mare”.



Fig. 9. Cricova, Sala de degustare „Fundul mării sarmatice”



Fig. 10. Cricova. Sala de degustare „Sala cu căminuri”.

Vinăria de la Cojușna are două săli de degustare, ambele amenajate în stil „gotic” (Fig.11), cea de la Mileștii Mici conține trei săli fastuoase în stil „bizantin” (Fig.12).



Fig. 11. Cojușna. Sala „gotică”.



Fig. 12. Mileștii Mici. Sala în stil „bizantin”.

Întreprinderile viticole de la Chișinău - „VIS-MOS”, „Aroma”, de la *Institutul Național al Viei și al Vinului* sau de la *Stăuceni* au multiple săli executate în stil național sau cu design ce pretinde a revoca epoca specifică marilor domnitori ai Țării Moldovei: Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Dimitrie Cantemir. Săli cu o arhitectură în care drept componentă a interioarelor o constituie colecțiile de vinuri rare și cu expozițiile-vânzare, au fost inaugurate la întreprinderile viticole binecunoscute de la *Ialoveni*, *Cricova-Acorex*, *Brănești*, *Orhei*, *Bălți*, *Călărași*, *Hîncești*, *Barțar*, *Cărpineni*, *Tiraspol*, *Dubăsari*, *Comrat*, *Taraclia*, *Ceadăr-Lunga*, *Basarabeasca*, *Cimișlia*, *Cahul*, *Trifești*, *Vulcănești*, *Slobozia* și multe altele. În toate aceste întreprinderi viticole, unde sunt amenajate spații speciale de degustare a producției locale, vizitatorilor li se oferă posibilitatea de a participa la degustări de inițiere și de formare a deprinderilor de apreciere calificată a licorilor divine.

O bună parte din întreprinderile vitivinicole le oferă vizitatorilor posibilitatea de a procura vinurile alese din *magazinele specializate* de pe teritoriu, formând un alt element al complexului vitivinicol. Arhitectura acestor edificii e dependentă de cea complexului în întregime.

Artă modernă și contemporană

Următoarele două elemente din cele enumerate mai sus, ce ar mări atractivitatea complexelor vitivinicole, ca obiecte ale industriei turismului, ar fi *restaurantele și hotelurile*. (Fig.13, 14)



Fig. 13. Restaurantul Chateau Vartely



Fig. 14. Restaurantul Purcari

Nu trebuie diminuată nici importanța dezvoltării *zonei de agrement* sau existența unui *agrement adițional*. Un rol semnificativ îl au aspectele naturale și geografice: văi, lacuri, râuri, păduri. Drept exemplu poate servi organizarea unui astfel de agrement pe teritoriul complexului turistic *Purcari* și în imediata lui apropiere, unde au fost create lacuri dotate cu pește. (Fig.15).



Fig.15. Spații adiacente ale vinăriei Purcari



Fig. 16. Casele hoteliere Chateau Vartely

Remodelarea complexelor vitivinicole și a spațiilor adiacente, în baza cerințelor timpurilor noi, va permite dezvoltarea turismului vitivinicol în republică și includerea lui în sistemul turistic internațional. Astfel se face cunoscut nu numai vinul moldovenesc, cu calitățile lui extraordinare și specificul fiecărei zone vitivinicole, dar și cultura poporului nostru, evidențiată prin elementele de arhitectură.

Note și bibliografie

1. Боровиковский, М. *Новый виноградный курорт*. Одесса, 1894, с. 10.
2. Павлов, Л. *Началось в 1887-м*. (Курорты Молдавии). In: Советская Молдавия, 1979, 28 апреля, с. 4; Субботович, И. *Музей на террасах*. In: Вечерний Кишинев, 1979, 5 мая, с. 3; *Виноград на каменных террасах*. In: Советская Молдавия, 1982, 23 сентября, с. 4.
3. Демченко, Н. А., Макарь Д. Г., Тарас, Я.Н. *Каменка. Террасы виноградные и подвалы винные. XIX в.* In: Свод памятников истории и культуры МССР (Макет), Кишинев: Штиинца, 1987, с. 370-371.
4. Демченко, Н. А., *Виноградарство и виноделие Молдавии в XIX-начале XX в.* (Ист.- этногр. исслед.), Кишинев: Штиинца, 1978, с. 75-78.
5. Demcenco, N. *Monumentele activității de muncă și ale tehnicii*. In: Monumente de istorie și cultură din Republica Moldova. 1994, p. 45.
6. Demcenco, N. *Arhitectura industrială*. 2009. (Articol inedit, manuscris păstrat în arhiva sectorului Arhitectura a IPC AȘM).
7. Anul 1872 este luat din *Свод памятников истории и культуры МССР*, dar pe frontonul pivniței este indicat anul 1887. Posibil că aceste date corespund anilor unor intervenții capitale în structura pivnițelor.
8. Демченко, Н. А., Макарь Д. Г., Тарас, Я.Н., *op.cit.* с. 371.

Biserica comemorativă „Sf. Andrei” din cetatea Tiraspol

Rezumat

Biserica comemorativă „Sf. Andrei” din cetatea Tiraspol

Tipul structural al bisericii „Sf. Andrei” face parte din cel al rotondei (construcție de zidărie în plan circular, având, deseori, acoperișul în formă de cupolă), caracteristic edificiilor construite la sf. sec. al XVIII-lea – înc. sec. XIX în Rusia. Ea a constituit „inima” cetății de mijloc (Sredinnaia) a urbei riverane Tiraspol.

În lucrare sunt caracterizate edificiile urbane de cult, amplasate diferit din punct de vedere teritorial: în partea de Nord – orașul Ungheni, plasat pe râul Prut (Biserica „Sf. Alexandru Nevski”); în Centru – Chișinău pe râul Bâc (Biserica „Sfinții Împărați Constantin și Elena”, Biserica „Duminica Tuturor Sfinților”); la Sud – Tiraspol, pe râul Nistru (Biserica „Sf. Andrei”). Dar sunt și bisericile care sunt situate în diferite sate din Basarabia (Biserica „Sfântul Mucenic Gheorghe” din satul Ciuciulea, raionul Glodeni; Biserica „Duminica Tuturor Sfinților” din satul Drujineni, raionul Fălești; Biserica „Acoperământul Maicii Domnului”, satul Valea Adâncă, raionul Camenca; Biserica „Sfânta Cuvioasa Parascheva”, din Zăzuleni, raionul Râbnița). Bisericile – rotonde sunt caracterizate și conform principiilor următoare: destinația rotondelor (comemorare), amplasamentul (relația de vecinătate), compoziția spațial-volumetrică (juxtapunerea sau intersecția volumelor), caracteristica planimetrică, specificul aspectului exterior (raportul plin-gol) și evoluționarea obiectivelor (distrugerea, extinderea).

Bisericile de tip rotondă din Basarabia reprezintă o sinteză dintre arhitectura antică și cea a Renașterii, având elemente specifice bisericilor din Rusia.

Cuvinte-cheie: arhitectură, rotondă, biserică, stil, funcție, amplasare, oraș.

Summary

Memorial church „St. Andrew” in Tiraspol fortress

„St. Andrew” church is a part of the structural type of rotunda (masonry construction with circular plan, often dome-shaped roof), characteristic for the buildings built from the end of XVIII – yearly XIX century in Russia, it was the “heart” of the middle citadel (Sredinnaia) of the Tiraspol riverside.

In this work are characterized urban religious buildings which are located territorial different: in the North – Ungheni placed on the Prut River (“St. Alexander Nevski” church); Centre – Chisinau, on the river Bic (“St. Constantine and Elena”, “Sunday of All

Saints” churches); the South – Tiraspol on the Dniester river (“St. Andrew” church). But there are churches that are placed in different villages of Bessarabia (the church “St. Martyr George”, it is situated in the village Ciuciulea, Glodeni, “Sunday of All Saints” church from Drujineni village, Falesti, “the Mother of God” church, Valea Adanca village, Kamenka district, “Saint Parascheva” church it is located in the Zazuleni village, Ribnita district). Churches-rotonde are characterized by following principles: rotunde’s destination (remembrance), location (neighborhood relations), spatial volumetric composition (juxtaposition or volumes intersection), planimetric features, specific exterior appearance (report full-empty) and evolution of objectives (destruction, expansion).

Rotunda type churches in Bessarabia are the synthesis of ancient and Renaissance architecture, with specific elements of Russian churches.

Keywords: architecture, rotunda, church, style, function, location, city.

Резюме

Мемориальная церковь «Св. Андрея» Тираспольской крепости

Церковь в честь апостола Андрея Первозванного относится к структурному типу ротонды (круглая в плане постройка, обычно увенчанная куполом), характерна зданиям, построенных в конце XVIII – в начале XIX века, на территории России, церковь представляла собой композиционное ядро земляной крепости (Срединная) прибрежного города Тирасполь.

В статье характеризуются православные храмы, расположенные территориально в разных городах: на севере – в городе Унгены у реки Прут (церковь Святого Александра Невского); в центральной части – Кишинев на реке Бык (церковь Святых Константин и Елена, церковь Неделя всех святых), на юге – в Днестровском городе Тирасполь (церковь в честь апостола Андрея Первозванного). Но есть церкви, которые располагаются в разных селах Бессарабии (церковь Святого Георгия расположена в селе Чучуля, Глодянского района, Свявятская церковь село Дружинень, Фэлештского района, церковь Покрова Божьей Матери, село Валя Адынкэ, Каменского района, церковь Святой Параскевы, расположенная в селе Зэзулень, Рыбницкого района). Также характеризуются церкви-ротонды по следующим признакам:

Artă modernă și contemporană

назначение ротонд, анализ ситуации (соседское отношение), объемно-пространственная композиция (пересечение объемов), функциональное зонирование по уровням, детализировка фасадов (соотношение массы и пространства, основные, определяющие членения на фасадах, материалы) и эволюция ротонд (по определенным этапам).

На территории Бессарабии ротонды представляют собой синтез искусств: архитектура античного мира (Греция и Рим), живопись и скульптура эпохи Возрождения и конкретные элементы, специфичные для русской церкви.

Ключевые слова: архитектура, ротонда, церковь, стиль, функция, местоположение, город.

Din surse literare, istorice și grafice, se cunoaște că cetatea bastionată „Sredinnaia” din or. Tiraspol a avut o biserică cu hramul Sf. Apostol Andrei, construită drept capelă pentru militari fortăreței. Cetatea a fost demantelată în decursul secolului XX, astăzi acest loc prezentând o zonă cu case de locuit în 5 și 9 etaje. Din cele opt bastioane și două semibastioane (Sf. Vladimir, „Pavel”, „Slava”, „Pobedonoset”, „Piotr”, „Gheorghii”, „Nicolai”, „Vasilii”, „Ioan” și „Alexandr”¹, a rămas în întregime doar bastionul – Sfântului Vladimir (fig. 1).

Informația de care dispunem despre Biserica „Sf. Apostol Andrei” și raporturile spațial-planimetrice cetate-biserică este bazată pe interpretarea materialelor grafice². Din analiza planurilor orașului și ale cetății, pe care este indicată această biserică, se pot formula anumite concluzii.

Biserica era amplasată în partea centrală a cetății, la o anumită distanță de restul clădirilor (cazarme, casa comandantului, un spital militar, piețe militare, construcții subterane pentru substanțe explozive - pulbere, praf de pușcă, un șir de construcții cu funcția de depozitare), în jurul ei fiind păstrat un spațiu liber³. Spre sud de biserică se afla campusul militar (*forștatul*), spațiul căruia, neobturat de construcții permitea perceperea vizuală integrală a clădirii dinspre fluviu, scoțând în evidență și etalând silueta acesteia. Cetatea a fost fondată pe malul fluviului, orașul, apărut în curând pentru deservirea cetății, se afla spre est, la o depărtare rezonabilă, tot pe malul râului, ceea ce îi conferea cetății o identitate separată. Biserica „Sf. Apostol Andrei” reprezenta accentul vertical și centrul ei compozițional, dominând bastioanele joase din pământ și piatră, ca pe o garnitură perimetrală. Zidită din piatră albă, biserică era percepută vizual din mai multe părți ale orașului, în jurul ei fiind sădiți pomi fructiferi – meri și peri⁴. Zona de bufer dintre cetate și oraș a fost construită treptat, iar fortificația – „atrasă” în oraș, unde s-a format și se află sectorul Borodino al Tiraspolului. Statutul de centru compozițional al acestei zone îi revine școlii de cultură generală nr. 17, în locul căreia cândva era amplasată biserică militară. Datele cartografice ne oferă posibilitatea de a indica locul exact unde a fost plasat lăcașul sfânt: care se afla

între strada Fediko și blocul de locuit nr.18 de pe aceeași stradă. În timpul represiunilor din anii '30 ai secolului XX, NKVD-ul a transformat vestigiile cetății într-un loc al execuțiilor în masă.

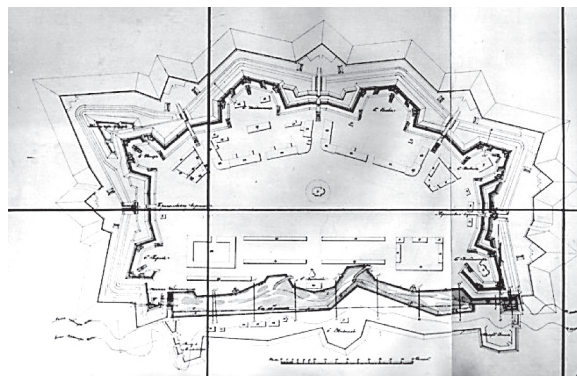


Fig. 1. Planul cetății de mijloc, or. Tiraspol.
(<http://oldchisinau.com/forum/Тирасполь/>)

Construcția bisericii a durat trei ani (1793-1795), deci fiind începută la numai un an de la demararea lucrărilor de ridicare a fortăreței. În fondurile Arhivei Muzeului de Istorie militară și de Artilerie (filiala din or. Moscova, Sankt-Petersburg) au fost găsite materiale privind proiectul, planul și secțiunea ei longitudinală⁵. Aspectul bisericii a fost fixat în câteva imagini grafice: ilustrații poștale ale cetății, datând de la începutul secolului XX și o fotografie din anii '20 ai secolului XX (fig. 2).

Conform acestor surse, destul de modeste în informații arhitecturale, putem concluziona că biserică avea un aspect caracteristic arhitecturii ruse. Ne atrag atenția volumul central, încununat de o cupolă masivă, ridicată deasupra navei cubiforme centrale, și acoperișul înalt, piramidal, al clopotniței, amplasată la capătul ramurii de vest a bisericii. Analiza planului clădirii ne revendică un tip de biserică mai rar întâlnit, ce se deosebește de construcțiile larg răspândite în acele timpuri.



Fig. 2. Aspectul exterior al bisericii Sf. Andrei înc. sec. XX
(<http://oldchisinau.com/forum/>)

După cum se știe, cetatea Sredinnaia (de Mijloc) a fost construită pe malul stâng al fluviului Nistru,

vis-a-vis de cetatea Bender, pentru a fortifica noile hotare ale imperiului Rus. Construcția s-a desfășurat la supravegherea generalisimului Alexandr Suvorov și a inginerului Franț De Vollant*,¹ general al armatei ruse. Datorită acestuia a apărut orașul Tiraspol, așezat și el pe malul râului. Din documentele grafice inedite recuperăm și numele unui altui inginer, care a activat la construcția cetății și bisericii, cel al inginer-sublocotenentului Andrei Von Der Planiț.

Biserica avea o structură spațială simplă, specifică bisericilor rusești din perioada neoclasică având formele rectangulare ale pereților laterali. În axa longitudinală a navei circulare, la est sunt alipite absida altarului, iar la vest – pridvorul clopotniței, ambele fiind de aceleași mărimi, ce îi conferă planului forma crucii. Aspectul exterior era dominat de înălțimea clopotniței cu două niveluri pătrate în plan (fig. 3). Clădirea se distinge prin unitatea stilistică a arhitecturii bisericii și a clopotniței. Ramurile laterale ale crucii planimetrice erau decorate cu porticuri dominate de frontoane triunghiulare. Un element ce accentua forma de rotundă a edificiului, în armonizând cu cea a cupolei, a fost curtea circulară îngrădită a bisericii.



Fig. 3. Fațada laterală a bisericii Sf. Andrei, or. Tiraspol
(<http://oldchisinau.com/forum/Тирасполь/>)

Era o biserică de tip central, cu planul cruciform, în mijloc fiind înscrisă nava de format circular, amplasată la intersecția ramurilor crucii planimetrice. Planul edificiului se bazează pe simetria exactă a crucii, cu laturile practic egale, prin fiecare dintre ele asigurându-se accese independente (fig. 4). Diametrul interior al cupolei este de 12,6 metri. În partea superioară a tamburului circular al cupolei, erau plasate patru goluri rotunde (fig. 6). Silueta simplă era completată prin două mici turle (una deschisă), în interiorul cărora se aflau scări circulare, pe unde avea loc accesul la clopotniță și cafas.

Decorul bisericii era laconic, alcătuit din forme arhitectonice, ce accentuau și armonizau simetria fațadelor și pe cea a planului. Intrările din pereții laterali erau dotate cu porticuri, încununat de frontoane triunghiulare, sprijinite pe pilaștri.

*1Exprimăm recunoștință și pe această cale colegului Eugen Smolin, arhitect, specialist în restaurarea monumentelor de arhitectură, pentru amabilitatea de a ne oferi pentru acest studiu documente grafice inedite: planșele istorice ale orașului Tiraspol și releveele bisericii „Sf. Apostol Andrei”.

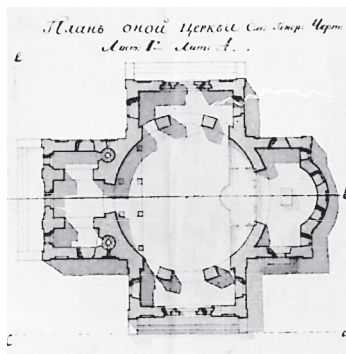


Fig. 4. Planul bisericii Sf. Andrei, or. Tiraspol
(<http://oldchisinau.com/forum/Тирасполь/>)

Pereții erau decorați în spirit neoclasic, între pilaștrii laterali și de colț, fiind amplasate goluri de ferestre și uși arcuite în plin cintru. Ele se evidențiau pe fundalul pereților tencuiți.

Vasta cupolă, forma masivă a căreia era percepută în exterior, se sprijinea pe pereții circulari fără intermedierea tamburului, creând în interior o impresie de rotundă. Această compoziție neobișnuită a planului, coroborată cu analiza tuturor datelor și a releveelor disponibile, precum și a monumentelor istorice similare din istoria arhitecturii universale, ne conduce spre aserțiunea că tipologia bisericii Sf. Apostol Andrei nu a fost aleasă întâmplător. S-a optat, deci, pentru compoziția rotondei. Principalul element caracteristic tuturor rotundelor este forma circulară a planului, încununată de o cupolă. Schemele planurilor bisericilor-rotunde sunt simple, exacte și simetrice, având practic aceeași componență a încăperilor.



Fig. 5. Fațada bisericii Sf. Andrei, or. Tiraspol
(<http://oldchisinau.com/forum/Тирасполь/>)

Cercul este cel mai vechi simbol pictural, asociat cu semne ce reprezintă sisteme astrale, solare, imagini ale Universului, soarelui și lunii. Valoarea universală a formei circulare simbol al armoniei lumii, întruchipat în cele mai vechi monumente comemorative, cum sunt *cromlehurile*, cel mai vestit fiind *Stonehenge*. Cercul este și un simbol al mișcării, al scurgerii ciclice, repetate a timpului. Mișcarea pe cerc înseamnă timpul și spațiul, care nu are nici început, nici sfârșit, nici sus, nici jos, ce simbolizează eternitatea, perfecțiunea divină. Mișcarea în retur este verificată și validată prin schimbarea celor patru anotimpuri⁶. Deci, nu este întâmplătoare apariția tipului central de rotundă în arhitectură, de cele mai

Artă modernă și contemporană

multe ori o construcția cu plan circular având acoperișul în formă de cupolă sau conus⁷.

Cele mai elegante rotonde cu pterome (coloane exterioare) au împrumutat caracteristicile peripterului, fiind specifice arhitecturii antice elene (numite tholos) și celei romane, dedicate, de regulă, zeiței Vesta, ocrotitoarea căminului. Cea mai veche dintre construcțiile circulare este Tholosul din Delphi (anul 580 î.Hr.), având dimensiuni foarte mici (diametrul stilobatului 6,2 m) și pteroma din 13 coloane monolite, care conține elementele ordinului doric⁸. În aceeași categorie a rotondelor trebuie inclus Arsenionul din insula Samothraki (Grecia), consacrat tuturor Marilor Zei, o rotondă elenistică, fără pteromă⁹. Printre cele mai renumite temple circulare sunt Templul Vestei din Forumul Roman, edificiul circular al lui Hercule de la „Taur forum”, precum și templul-rotondă de la Tivoli (cu diametrul aproximativ de 14 m). La același tip de clădiri se realizează monumentul lui Lisikrat din Atena (edificat în anul 334 î. Hr.), Panteonul („Tuturor zeilor”) având diametrul interior de 43 m etc.

După cum observăm, clădirile cu plan circular, templele de tip tholos și de rotondă aveau funcții comemorative, fiind ridicate pentru a evoca amintirea unor evenimente importante și a personalități marcante. De cele mai multe ori, ele erau dedicate zeilor. Acest tip este acceptat și în creștinism. Posibil, construcția bisericii ridicate deasupra mormântului lui Iisus Hristos la Ierusalim (325 – 326) de către împărăteasa Elena a Bizanțului a servit drept model pentru rotondele creștine. Acest tip de edificii cu plan circular, încununat de cupolă, s-a răspândit de la Ierusalim și în Occident, și în Orientul Apropiat.

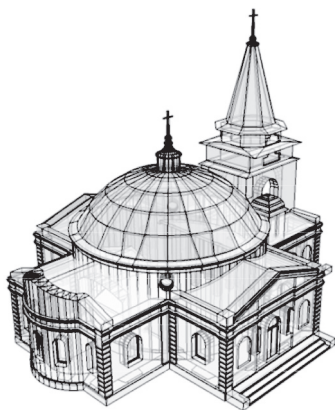


Fig. 6. Imaginea tridimensională a rotondei Sf. Andrei, or. Tiraspol (reconstrucție conform documentelor istorice tehnice, autor S. Tronciu).

În estetica Renașterii, formele circulare dominate ale cupolei au fost utilizate frecvent, fiind considerate cele mai perfecte și mai capabile să reflecte armonia Universului. Arhitecții Filippo Brunelleschi, Leon Batista Alberti, Donato Bramante au proiectat edificii cu plan circular. Cel mai cunoscut și mai repetat edificiu a fost *Tempietto* (capelă, în ital.), realizat de Bramante (1502 – 1510) pentru a comemora locul

morții Apostolului Petru. Rafael a inclus un „templu antic” în pictura „*Logodna Fecioarei Maria*” (1504), clădire ce reprezintă, în primul rând, un simbol, și doar apoi – manifestul unor noi idei arhitecturale.

Cea mai veche biserică de piatră din România este rotonda din comuna Geoagiu, județul Hunedoara (finele secolului al XI-lea), amplasată pe teritoriul cimitirului¹⁰. Biserica-rotondă „Sf. Spiridon” (sau „Rotundă”) din satul Lețcani, construită de Constantin Balș la sf. sec. al XVIII-lea sau înc. sec. al XIX-lea, este un unicat, fiind influențată de neoclasicismul rusesc¹¹. Singura biserică rotondă din București este paraclisul Ghika Tei („Teiul Doamnei”, 1833) de pe terenul palatului, unde familia Ghika avea o moșie¹².

Primele proiecte ale bisericilor de tip rotondă de pe teritoriul Rusiei au fost propuse la sfârșitul secolului al XVIII-lea de celebrul arhitect rus Matei Fiodor Kazakov. Unul din proiectele-model, realizate de acest arhitect, a fost biserica Sf. Treime (satul Bondari, regiunea Tambov, 1836): un imens turn rotund, acoperit cu o cupolă, deasupra căreia este plasată clopotnița. Același autor a proiectat și biserica „Cosma și Damian” (or. Moscova, 1793). Compoziția spațială a bisericii este neobișnuită (fig. 7), conținând patru volume cilindrice acoperite cu cupole și volumul prismatic al clopotniței¹³.



Fig. 7. Biserica „Cosma și Damian”, or. Moscova (1793), arhitect M. F. Kazakov

Un alt arhitect, care a folosit planuri circulare pentru edificii de cult, a fost graficianul, poetul și traducătorul Nicolai Alexandrovici Livov. El a proiectat biserica „Sf. Mc. Ecaterina” (or. Valdai, 1793), o rotondă, ce era un element al complexului palatului Ecaterinei a II-a¹⁴. La fel, arhitectul a proiectat mai multe edificii de cult în diferite orașe și sate ale Rusiei (s. Nikoliskoe, r-l Torjok; or. Torjok, regiunea Tveri ș.a.).

Teritoriul Basarabiei nu este o excepție. Și aici au fost construite, sub influența arhitecturii rusești, începând cu sec. XIX, mai multe biserici cu plan circular, acoperite cu cupole: la Ungheni, Chișinău, Tiraspol și în diferite sate. În comuna Ciuciulea, raionul Glodeni, biserica „Sfântul Mucenic Gheorghe” este o rotondă, amplasată în partea de nord a localității, edificată de boierii Mihail Buznea și Gheorghe Leondari (Свод 1987, 179) în apropierea conacului său (fig. 7).

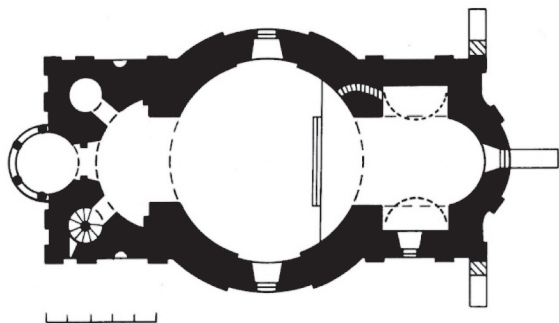


Fig. 8. Planul bisericii „Sf. Mucenic Gheorghe” (1831) s. Ciuculea, rl. Glodeni. Relevu Sectorul Arhitectura, IPC al AȘM.

În satul Drujineni, raionul Fălești, se află biserica „Înviearea Tuturor Sfinților”, edificată în 1831, situată pe un deal la marginea de est a localității. Aspectul exterior, ce corespunde unei biserici cu plan cruciform, ascunde în interior un plan circular, dominat de o cupolă sprijinită pe contrul interior al pereților și camuflată sub un acoperiș în pante. Conturul tamburului scund este vizibil doar din interiorul bisericii¹⁵. Altarul și pronaosul au tavane plate.

În satul Valea Adâncă, raionul Camenca, se află biserica „Acoperământul Maicii Domnului”, compusă din volumul cilindric al naosului și din două elemente rectangulare (apsida altarului și pronaosul) de dimensiuni mai mici, lipite de elementul circular al rotondei¹⁶. Volumul clopotniței este integrat deasupra pronaosului, acoperit piramidal în opt muchii. Cupola naosului este susținută de tamburul octogonal, plasat pe cilindrul pereților.

În satul Zăzulenii, contopit cu satul Popencu, raionul Râbnița, biserica „Sfânta Cuvioasa Parascheva” (anul edificării 1854) este situată pe malul stâng al Nistrului, reprezentînd un edificiu cu planul exact, specific, simetric bisericilor din Rusia. Compoziția spațial-volumetrică a bisericii a fost creată prin juxtapunerea a două volume: o rotundă încununată de o cupolă sferică, de care era alipită, la vest, al doilea volum al pronaosului în plan pătrat¹⁷.

În orașul Chișinău, sectorul Râșcani, se află biserica „Sfinții Împărați Constantin și Elena”. Pe parcursul secolelor a fost și biserică de cimitir a satului Visterniceni. Construită de Constantin Râșcanu în 1777, cu hramul „Înviearea Domnului”, este rezidită în 1834, totodată schimbându-i-se hramul în cel actual. Biserica este compusă dintr-un naos oval, aproape circular (8,6 x 8 m), cu absida altarului semicirculară la est și un pronaos pătrat la vest, deasupra căruia a fost înălțată clopotnița. Aspectul exterior al bisericii este obișnuit pentru mediul rural din secolele XVII–XVIII, lăsând doar impresia unei biserici de tip triconc. În interior, este evidentă prezența unei rotunde acoperite de o calotă sferică¹⁸. Decorația plastică exterioară a clădirii face parte din arsenalul neoclasicismului, rezumându-se la prezența unei cornișe cu muluri la ancadramentele dreptunghiulare ale ferestrelor și ușilor. Pe teritoriul Cimitirului Central din Chișinău (Alexei Mateevici, 11) a fost construit paraclisul „Înviearea tuturor sfinților” (1818 – 1830), planul fiind ales de mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni¹⁹.

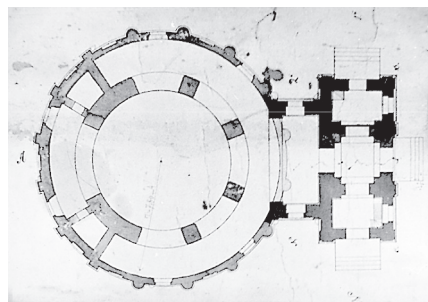


Fig. 9. Planul bisericii „Duminica tuturor sfinților. (Înviearea)”, or. Chișinău, 1839, clopotnița alipită în 1880

Inițial locașul sfânt avea forma unei semirotonde, încununată de cupola naosului și înconjurată de o galerie din coloane dorice. Transformată în biserică de parohie, ea devenise neîncăpătoare și, în 1863, i-a fost anexat un mic tambur, iar în 1880 a fost construită clopotnița în trei niveluri²⁰. Intervalele dintre coloanele galeriei exterioare au fost construite astfel, încît să se vadă liber doar jumătate din grosimea lor, fiind intercalate cu goluri pentru ferestre și o ușă. Spațiul fostei galerii exterioare a fost inclus în interiorul bisericii, peretele circular, în scopul integrării, fiind străpuns prin arcade și transformat în piloni, ce susțin tamburul cupolei. În 1880, a fost alipită clopotnița (fig. 9) și un spațiu intermediar²¹, fiind demolate două coloane din fața intrării. A fost reconstruită în anii 1939 – 1942 de arhitectul Nicolae Mertz²².

Rotonda din Ungheni poartă hramul „Sf. Alexandru Nevski” (1903 – 1906, arh. Alexandru Bernardazzi), ceea ce era specific bisericilor și paracliselor militare (fig. 10). A fost construită în cinstea trecerii în revistă de împăratul Rusiei Alexandru II a trupelor rusești, dislocate la Ungheni, care urmau să participe la războiul ruso-turc din 1877 – 1878²³. Decorul exterior al edificiuului, precum și proporțiile fiecărui element-volum, sunt diferite în întreaga rotundă. Astfel, se creează impresia că biserica este edificată, în câteva etape, alipite la volumul circular²⁴.

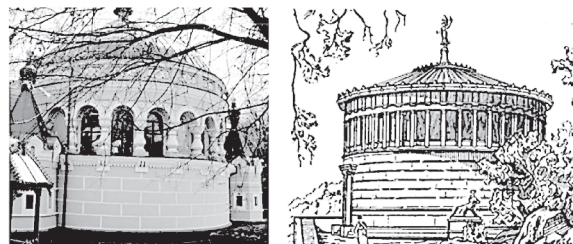


Fig. 10. Rotonda „Sf. Alexandru Nevski”, or. Ungheni și Arsenionul din insula Samothraki (Grecia)

Amplasarea bisericilor rotunde crează senzația de dominare absolută, de organizare spațială și de stabilire a relației biserică-spațiu urban. Locul plasării edificiilor ecleziastice comemorative era, de obicei, unul central, la intersecția axelor compoziționale vizuale și a aleilor, ceea ce îi conferă dificultății funcția dominantei sitului. Acest fapt se datorează nu numai formei circulare a locașurilor de cult, dar și înălțimii considerabile pentru perioada în care au fost edificate.

Artă modernă și contemporană

Bisericile rotonde au următoarele elemente caracteristice clasicismului:

Schemele planurilor și ale compozițiilor spațiale sunt simple, ordonate și simetrice, având aceeași componență a încăperilor;

Mijloacele de expresie plastică sunt din arsenalul clasicismului: porticuri triunghiulare, coloane, de preferință, dorice, ancadrame cu murluri;

Spațiile, dominantă cărora sunt rotondele, au mărimea scării umane ceea ce le oferă un particular și o impresie de sobrietate, monumentalitate și echilibru.

Fațadele edificiilor reprezintă exteriorul specific bisericilor din Rusia.

Conchidem, deci, că bisericile de tip rotonde au fost deosebit de solicitate la sf. sec al XVII-lea – înc. sec. al XIX-lea pe teritoriul Basarabiei²⁵. Ele au servit drept capele pe lângă conacele boierești (s. Ciuciulea), dar mai ales drept edificii comemorative și paraclise în cadrul cimitirelor (s. Valea Adâncă, s. Drujineni, s. Visterniceni, or. Chișinău) continuând tradiția mult milenară. Această preferință este explicabilă datorită perfecțiunii proporțiilor, șlefuirii imaginilor și perfecționării compoziției spațial-volumetrică în decursul secolelor. Capela din Ungheni, comemorativă prin esența ei și prin tipul hramului ales, este o reluare ce se rupe din timpul de maximă solicitare a acestui tip, fiind o replică la o altă buclă a spiralei istorice, a unui tip antic, care pare să fie Arsenionul de pe insula Samofrachia, soluționat în forme eclecticice cu o plasticitate extremă, în care forma artistică concurează cu simbolismul tipului de rotondă.

La toate bisericile care conțin în interior elementul de rotondă, el nu este sesizat din exterior, cu excepția etapei inițiale a bisericii „Învierea tuturor sfinților” de la cimitirul Central din Chișinău. Aceasta are loc din cauza tradiției arhitecturii ecleziastice a bisericilor rusești, de a alipi clopotnița în fața intrării. Biserica „Sf. Andrei” din Tiraspol a fost, probabil prima biserică ce conținea în interior tipul de rotondă (fig. 11), cu toate formele suplimentare specifice arhitecturii ruse, cea ce a influențat, credem, arhitectura ulterioară din această zonă, mai ales după 1812, când interfluviul Prut-Nistru devine regiunea Basarabia din componența Imperiului Rus.

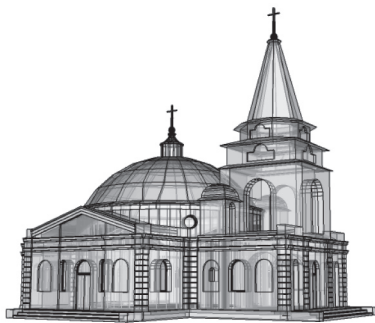


Fig. 11. Imaginea tridimensională a rotondei „Sf. Andrei”, or. Tiraspol (realizată computerizată conform desenelor tehnice, autor S. Tronciu).

Rotondele, prin logica și simplitatea planurilor, profund ancorate într-o continuitate și într-o tradiție menținută vie datorită memoriilor valorilor arhetipale, încearcă să justifice fiecare monument istoric în cheia unei moșteniri legitate de fiecare generație.

În cazul nostru, aceasta începe cu cele mai vechi rotonde, pe teritoriul Basarabiei, – biserica „Sfântul Andrei” din cetatea de mijloc a Tiraspolului.

Referințe bibliografice și note

1. Șlapac, M. *The bastioned fortress from Tirasol*. In: *Arta. Seria arte vizuale, arte plastice, arhitectură*. Anuarul Institutului Patrimoniului Cultural. Centrul Studiul Artelor, Academia de Științe a Moldovei. Chișinău, 2011, p. 29
2. <http://oldchisinau.com/forum/Тирасполь/>
3. Полушин, В. *Тирасполь на грани столетий. Книга вторая*. Тирасполь: Издательство Лада, 1996, p. 405.
4. Desenele tehnice ale bisericii „Sf. Apostol Andrei” sunt parte componentă a proiectului lucrărilor executate în anul 1976 din cetatea de mijloc.
5. Филимонов, Б.А. *Синтез архитектуры и монументального искусства в городе Тирасполе*. In: *Искусствознание, выпуск 2*. Тирасполь: Издательство Приднестровского Университета, 2006, с. 84.
6. <http://slovari.yandex.ru/> Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. В. Г. Власов, 2004 – 2009. Definiție – Cerc. Accesat 20.III.2012
7. <http://dexonline.ro/definitie/rotonda>. Definiție – Rotondă. Accesat 20.III.2011.
8. *Всеобщая история архитектуры в 12-ти томах*. Том 2 (Архитектура античного мира. Греция и Рим), гл. ред. Н.В. Баранов, Москва: Стройиздат, 1973, с. 63
9. *Ibidem*, с. 354. Probabil, acest monument al antichității a stat la baza proiectului bisericii de la Ungheni, având similitudini compoziționale spațial-volumetrică.
10. http://www.cimec.ro/Arheologie/CronicaCA2001/rapoarte/069_Geoagiu.htm/. Rotonda din Geoagiu. Accesat 10.IV.2012
11. http://ro.wikipedia.org/wiki/Biserica_rotundă_din_Lețcani/. Istoria bisericii din Lețcani. Accesat 12.IV.2012.
12. <http://www.ghidul.ro/parohiateiuldoamneighika/>. Istoria paraclisului „Ghika Tei” din București. Accesat 25.V.2012.
13. <http://www.hram-kosmadamian.ru/>. Istoria bisericii „Cosma și Damian” din or.Moscova. Accesat 12.III.2012.
14. <http://ru.wikipedia.org/> Церковь Великомученицы Екатерины (Валдай). Istoria rotondei din complexul palatului Ecaterinei a II-a. Accesat 19.III.2012
15. *Свод памятников Истории и культуры МССР. Северная зона. (Макет)*. Кишинев, 1987, с. 734.
16. *Ibidem*, с. 374
17. Biserica din Zăzulenii a fost aleasă să figureze pe una dintre monedele omagiale din colecția „Lăcașuri ortodoxe din Transnistria”.
18. <http://www.monument.sit.md/biserici/circului-6/>. Istoria bisericii „Sfinții Împărați Constantin și Elena”. Accesat 28.IV.2012.
19. <http://www.patrimoniul.asm.md/> biserici din Chișinău. Biserica „Duminica Tuturor Sfinților” din Chișinău. Accesat 20.IV.2012. <http://www.monument.sit.md/biserici/alexei-mateevici-11/>
20. Nesterov, T. *Biserica „Duminica Tuturor Sfinților”*. Enciclopedie. Chișinău. Enciclopedie. Chișinău: Editura Museum, 1997, p. 80.
21. Бырка, Стефан, Диакон. *История кладбищенской во имя «Всех-Святых» церкви г. Кишинева МССР*. Кишинев, 1981, с. 14.
22. <http://www.patrimoniul.asm.md/> biserici din Chișinău/
23. Тарас, А.Я. *Памятники архитектуры Молдавии (XIV – начало XX века)*. Кишинев: Тимпул, 1987, с. 183.
24. <http://episcopia-ungheni.md/index.php/main/article/483/ro/>. Istoria bisericii „Sf. Alexandru Nevski” din Ungheni. Accesat 15.V.2012. La 19 mai 1905, boierul Mihail Buznea a sesizat că, din cauza lipsei unei supravegheri calificate, clopotnița s-a înclinat vizibil, datorită fisurii apărute în momentul unirii cu corpul rotondei (<http://episcopia-ungheni.md/>). Sfințirea bisericii a avut loc după consolidarea edificiului, în anul 1906. Intervenția recentă – ridicarea unei anexe, având funcție de cazangerie și de accesul direct în absida altarului, a știrbit mult din simetria inițială a rotondei.
25. Demcenco, N.; Hîncu, I.; Nesterov, T. *Monumente de istorie și cultură din Republica Moldova*. Chișinău: Știință, 1994, с. 147.

Istoricul de artă, Tudor Stavilă, la 60 de ani

În viața mării majorității a istoricilor de artă există predilecții științifice care prind contur la o anumită vârstă și care durează, ulterior, pe parcursul întregii vieți. Pentru colegul nostru Tudor Stavilă acestea au fost – și rămân a fi – Icoana și Arta basarabeană. Oricât de sinuos și de accidentat nu ar fi fost traseul biografiei de creație a profesorului chișinăuian, oricâte articole de popularizare sau de critică de artă nu ar fi scris, oricâte cursuri universitare generale de istoria artei sau de turism cultural nu ar fi susținut, reîntoarcerea la *penații* familiari ai cercetării patrimoniului național din interbelic și din secolul al nouăsprezecelea, precum și reîntoarcerea la cercetarea icoanei medievale și a icoanei populare basarabene au constituit permanent cei doi poli între care a gravitat (și continuă să graviteze!) demersul său științific.

Născut în plin mijloc de veac (pe 23 septembrie 1952) la Ciocârleni-Orhei, viitorul istoric de artă, asemenea unei bune părți a slujitorilor basarabeni ai penelului, dălții și creionului, va absolvi cea mai veche instituție de învățământ artistic din republică – binecunoscuta, „proverbială” școală „Repin” (actualmente colegiul „Alexandru Plămădeală”). Își va continua studiile la Facultatea de Istoria Artei a Institutului de Artă din Kiev, unde o va avea în calitate de profesor de artă medievală pe reputata cercetătoare a icoanei ucrainene Ludmila Mileaeva...

La începutul anilor '80 ai secolului trecut, tânărul absolvent, reîntors la Chișinău, este angajat în calitate de colaborator științific la Muzeul de stat de arte plastice al republicii – instituție în care va parcurge toate treptele inițierii profesionale, în care va lucra peste un deceniu și pe care va ajunge să o dirijeze în tumultuoșii ani ai renașterii naționale și ai obținerii independenței. Ucenicia în templul muzelor îi va asigura un atu extrem de prețios și nu întotdeauna întâlnit la istoricii de artă de formație pur academică: cunoașterea nemijlocită a operei de artă, cu alte cuvinte acel tip de cunoaștere care îmbină organic dimensiunea vizuală a pânzei sau a lemnului zugrăvite cu cea tactilă, care conjugă intuiția cu datul științific, care coroborează flerul subiectiv al *connaisseur*-ului cu examenul obiectiv practicat de restaurator. De colecțiile muzeului sunt strâns legate și primele două apariții editoriale ale istoricului de artă: studiul-album *Arta plastică din Basarabia de la sfârșitul secolului al XIX-*



lea – începutul secolului al XX-lea, (Chișinău, Muzeul Național de Arte Plastice din Moldova, 1990) și culegerea postumă a lucrărilor lui Kir Rodnin, apărută cu genericul *Arta Medievală din Moldova* (Chișinău, 1991), – carte la a cărei alcătuire Tudor Stavilă a lucrat timp de mai mulți ani.

În paralel cu activitatea de muzeograf, Tudor Stavilă participă și la elaborarea enciclopediei *Literatura și Arta Moldovei* – ediție fundamentală –, compusă din 2 volume (apărute în anul 1986), care rămân până în prezent o sursă unică de informare pentru toți iubitorii de artă din republică.

Cercetările științifice efectuate la muzeu, precum și lucrul la enciclopedie au înlesnit drumul istoricului de artă spre instituțiile specializate ale Academiei de Științe a Moldovei. Faptul că a fost nevoit să-și relanseze cariera – din funcția de director de muzeu să revină la modestul statut de competitor sau de simplu cercetător științific al Institutului de Istoria și Teoria Artei (institut înființat la începutul anilor '90 în baza Secției de Etnografie, Arheologie și Studiul Artelor) – nu l-a speriat, ba chiar l-a incitat pe fostul muzeograf să-și încerce forțele și în domeniul cercetării academice de performanță. Rezultatele au probat justetea drumului ales: o teză de doctorat sus-

ținută în 1994, consacrată artei moderne din Basarabia și o altă teză – de doctor habilitat – ,consacrată icoanei basarabene și susținută în 2004; unsprezece cărți publicate,¹ dintre care cel puțin 8 sunt monografii, peste o sută de articole în publicațiile periodice de specialitate și în revistele de cultură; patru discipoli cu doctorate susținute, la a căror formare a contribuit direct în calitate de conducător științific. Nu au lipsit nici promovările: în diferite perioade, Tudor Stavilă a exercitat funcțiile de secretar științific și de director al Institutului Studiul Artelor, de șef de secție al Institutului Patrimoniului Cultural, de expert al Comisiei Naționale a Republicii Moldova pentru UNESCO ș. a. Acum un an, el a fost ales director al Centrului Studiul Artelor al deja menționatului Institut al Patrimoniului Cultural.

Tudor Stavilă și-a prezentat cercetările în domeniul artelor plastice din Republica Moldova la Kiev (1998), București (2002, 2005, 2009, 2010, 2011), Cluj (2002, 2003), Alba Iulia (2002), Strasbourg (2001), Osnabruck (2005). A coordonat mai multe programe naționale de valorificare a patrimoniului, a obținut câteva burse internaționale și mai multe granturi de cercetare sau de editare².

În cadrul seriei *Maeștri basarabeni din secolul XX*, apărute la editura „Arc”, Tudor Stavilă a scris studiile introductive, a efectuat documentarea și a realizat selecția operelor reproduse la monografiile-albume *Eugenia Maleșevschi*, *August Baillayre* și *Teodor Kiriacoff*. Cartea *Icoane vechi din colecții basarabene* (realizată în colaborare cu istoricul de artă C. Ciobanu), apărută în anul 2000 la editura „Arc”, s-a bucurat de un larg răsunet în mediile artistice și culturale din Republica Moldova și din România. Pentru această carte autorilor le-au fost conferite Premiul Național al Republicii Moldova în domeniul literaturii, artei și arhitecturii (2002), premiul *Cartea Anului* la Salonul Internațional de Carte Românească din Iași (2001) și premiul *Pentru cea mai bună carte românească apărută în afara granițelor României*, acordat de Asociația Editorilor din România la Târgul Internațional de

Carte „Bookarest – 2001”. Albumul *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova*, coordonat de către Tudor Stavilă și publicat de editurile „Arc” și „Museum”, cu sprijinul financiar al Agenției Internaționale a Francofoniei, s-a dovedit a fi una dintre cele mai solicitate cărți destinate promovării imaginii Republicii Moldova atât în interiorul, cât și în exteriorul ei.

Privită de la distanță, distanță necesară detașării de detaliile sau de amănuntele superflue, opera lui Tudor Stavilă – devenit anul acesta sexagenar – apare ca o operă împlinită. Totuși, recent apăruta carte *Icoana basarabeană din secolul XIX* (Chișinău, ed. „Arc”, 2011) probează faptul că doctorul habilitat, profesorul cercetător Tudor Stavilă mai are încă foarte multe lucruri noi și interesante a ne spune, că el posedă un imens potențial de aprofundare și de valorificare a unor domenii încă neexplorate. Ca și colegii ai Domniei sale, îi dorim realizarea plenară a tuturor demersurilor științifico-culturale inițiate, viață lungă și fericită.

Note

1. Le cităm aici doar pe cele mai importante: *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova*, Chișinău, 1999 (în colaborare cu C. Ciobanu și T. Diaconescu); *Arta plastică modernă din Basarabia*, Chișinău, 2000; *Icoane vechi din colecții basarabene*, Chișinău, 2000 (în colaborare cu Constantin Ciobanu); *Un secol de sculptură românească*, București, 2001 (în colaborare cu C. Prut, A. Titu, I. Vlasiu ș. a.); *Eugenia Maleșevschi*, Chișinău, 2002; *Auguste Baillayre*, Chișinău, 2004; *Teodor Kiriacoff*, Chișinău, 2006; *Icoana basarabeană din secolul XIX*, Chișinău, 2011.

2. Bursa UNESCO (Paris) în cadrul „Programe Ordinaire 1998-1999. Banque de Boursiers de l' UNESCO- Requete № 412-1” ; Bursa „Research Support Scheme” (Praga), compartimentul Art and Architecture, 1997, Contract №1245/1998; Grantul „Agence de la Francophonie” (ACCT, Paris) pentru elaborarea și editarea monografiei *Le Patrimoine culturel de la Republique de Moldova*, 1999; Grantul Asociației Fondului Cultural Național al Ministerului Culturii din România pentru editarea volumului *Icoana basarabeană din secolul XIX*, Chișinău, Arc, 2011.

Tamara Nesterov, la vârsta împlinirilor

Biografia dnei dr. Tamara Nesterov este una obișnuită: s-a născut în satul Sarata-Veche, raionul Fălești, a urmat școala primară din satul Pruteni, același raion, unde au fost transferați cu activitatea părinții. După 1964 a învățat la școala medie nr. 1 din Chișinău, după absolvirea căreia a studiat la Universitatea Tehnică din Moldova, la facultatea de Urbanism și Arhitectură. A absolvit facultatea în 1974, fiind repartizată la un institut de proiectări. Încurând a fost invitată la alma-mater la catedra de Arhitectură. Între anii 1987-1991 a participat la expedițiile de studiere a patrimoniului arhitectural din republică, organizate în scopul editării *Codului monumentelor de istorie și cultură a Moldovei*. A susținut teza de doctor în studiul artelor în 2002. Din 2006 conduce sectorul Arhitectura al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei. În palmaresul personal sunt 5 monografii, peste 100 de articole științifice și de popularizare, multe participări active la forumuri științifice republicane și internaționale, în centrul intereselor științifice fiind monumentele de arhitectură din Moldova și istoria teoriei arhitecturii.

În afara rândurilor oficiale ale fișei biografice, rămâne hazardul căii spre știință, ce-a condus-o pe Tamara Nesterov spre cele mai dificile teme. A intrat la arhitectură cu gândul ca aceasta să servească de trambulină pentru regia de cinema, dar atrasă de magnifica perspectivă a organizării estetice a mediului, a rămas pentru totdeauna captiva arhitecturii. Dintr-o eroare, tema tezei de licență a fost o introducere în istoria arhitecturii, ce mai târziu va deveni preocuparea principală a vieții. Tema *„Reconstrucția Orheiului Vechi”*, pentru absolventa facultății de arhitectură, a fost înțeleasă drept *„Reconstrucția centrului istoric al orașului Orhei”*. Când s-a descoperit că tema viza situl arheologic Orheiul Vechi, perspectiva unei interpretări arhitecturale a vestigiilor de acolo, i-a părut Tamarei Nesterov deosebit de atrăgătoare. Peste câțiva ani i s-a propus continuarea temei la doctorantură, dar rezultatul fulger, scontat de profesorii de la facultate, din cauza situației litigioase a atribuirii cronologice și etnice a monumentelor de arhitectură din componența sitului, a fost obținut mult mai târziu. Pentru a soluționa problemele acumulate din istoria studierii sitului, Tamara Nesterov a acumulat cunoștințe cu tenacitate, urmând apropierea de adevărul istoric, acolo unde rezultatele obținute prin studierea patrimoniului arhitectural ar



fi la fel de veridice ca și cele obținute prin metodele clasice ale științelor istorice. Pătrunderea în tainele sitului Orheiul Vechi a fost înlesnită de cunoașterea fenomenului de arhitectură, de analiza interdisciplinară a vestigiilor de la Orheiul Vechi, de erudiția istorică formată în decursul anilor de cercetare. Editarea tezei sub formă de monografie cu titlul *„Situl Orheiul Vechi. Monumente de arhitectură”* a fost marcată cu trei premii, monografia situându-se printre cele mai apreciate de cititori lucrări ale anului 2003. Scriitorii, editorii, cercetătorii științifici au acordat acestei cărți locul întâi, iar în clasamentul general cartea s-a plasat pe locul trei. Studiul Orheiului Vechi a format atitudinea responsabilă și exigentă față de munca de cercetare și calitatea opiniilor lansate în societate, a fost un veritabil test de maturitate științifică.

În planul de activitate al Sectorului de studiere a monumentelor a avut sarcină studierea monumentelor de arhitectură din Republica Moldova. O parte a cercetărilor a fost publicată în monografiile *„Monumente de istorie și cultură din Republica Moldova”*, *„Studiu istoric al orașelor din Republica Moldova”* și *„Centrul istoric al Chișinăului la începutul secolului XXI”*, ultima lucrare fiind distinsă cu Diploma Salonului internațional de carte din Chișinău, ediția din

2010, pentru cea mai bună lucrare din domeniul arhitecturii.

Dar principala preocupare științifică a dnei Nesterova, începută chiar la debutul activității de cercetare, a fost căutarea raționamentelor creerii formei arhitecturale antice și medievale, temă veche și totdeauna în vogă pentru amatorii de mistere și amuzamente matematice. În abordarea dnei Nesterov această preocupare, dintr-o provocare a cunoștințelor tehnice, s-a transformat într-o direcție de cercetare a monumentelor de arhitectură din Moldova istorică, formate la joncțiunea influențelor artistice și spirituale din Estul și Vestul Europei. În final, această obsesie a fost fructificată cu găsierea unei noi metode de cercetare a arhitecturii, ce a oferit rezultate inedite, care nu puteau fi obținute prin metode de cercetare ale altor științe istorice. Studiind forma arhitecturală a monumentelor istorice, abstractizată până la modelul lor *structural-numeric*, cu concentrarea atenției asupra enigmei instalării dimensiunilor și a raporturilor rezultate între elementele spațiale esențiale, având de cele mai multe ori doar planul la dispoziția cercetării, s-a relevat continuitatea cunoștințelor meșterilor constructori, imuabilitatea formei arhitecturale a clădirilor ecleziastice, consfințită de tradiție și dominată de dictatul dialectic al conservării și transformării. Cercetarea s-a încununat cu rezultate precise de datare și atribuire stilistică, iar „descifrarea” metodei de lucru a artizanilor-constructori s-a dovedit a fi o reconstrucție a unei componente importante a istoriei teoriei arhitecturii, valoarea studiului trecând dincolo de hotarele arhitecturii naționale. Rezultatele studierii patrimoniului arhitectural urmează a fi adunate într-un volum special, imperativ ce ține de viitorul apropiat.

Paralel cu cercetarea științifică dna dr. Tamara Nesterov continuă să activeze la Universitatea Tehnică a Moldovei. Este conferențiar la catedra de

Arhitectură, ținând prelegeri la disciplinele Istoria arhitecturii universale și Istoria arhitecturii naționale, conținutul cărora este îmbogățit cu rezultatele propriilor cercetări. În ultimii ani, în studiul și protecția monumentelor de arhitectură, se implică și studenții de la Facultatea de Urbanism și Arhitectură, numărul acestor împătimiți de istoria arhitecturii, crescând în fiecare an.

Colegii de sector, foștii studenți și discipolii de azi, vin cu un sentiment de profund respect, aducând cordiale felicitări cu ocazia aniversării, marcând bogata și fructuoasă activitate științifică, didactică și atitudinea umană față de antutajul apropiat. Este o ocazie fericită pentru noi de a analiza, a aprecia și a ne bucura de activitatea doamnei dr Tamara Nesterov. Admirăm în mod deosebit energia, bunăvoința și marea disponibilitate sufletească de a stimula și susține eforturile colegilor în domeniul profesat.

Calitățile personale, care îmbină fericit loialitatea, disciplina și dragostea de muncă cu exigența, sunt un exemplu și un reper profesional pentru noi.

Cu tot respectul și deosebită considerație asociem aceste rânduri cu urări de sănătate, succese și un călduros *La mulți ani!*

Opera

1. *Monumente de istorie și cultură din Republica Moldova*. Chișinău, Editura Știința, 1994 (în colaborare).
2. *Toate drumurile duc ... la Putna*. Suceava: Editura: Mitropolia Moldovei și Sucevii, 2001, 213 p. (în colaborare)
3. *Situl Orheiul Vechi. Monumentele de arhitectură*, Chișinău, Editura Epigraf, 2003, 236 p.
4. *Studiu istoric al orașelor din Republica Moldova*, Chișinău: Editura Plai Resurse, 2007, 160 p. (versiune în engleză *Study of the situation of historical towns in the republic of Moldova*, Chișinău: Editura Plai Resurse, 2007, 160 p.).
5. *Centrul istoric al Chișinăului la începutul secolului XXI*, Chișinău: Editura Arc, 2010, 568 p. (în colaborare)

Calea de creație a lui Iacov Averbuh

Iacov Averbuh face parte dintre artiștii plastici din Moldova care, activând în perioada sovietică, nu a fost apreciat obiectiv, iar ulterior a fost nejustificat, dat uitării. Opera sa, însă, asociată diferitor domenii ale graficii, a lăsat o urmă inubliabilă în evoluția generală a artei republicii și merită a fi studiată.

Unicul copil al unei familii de actori ai Teatrului Evreiesc din Chișinău, Abram și Polea Averbuh, Iacov, născut la 22 martie 1922, a deprins aptitudini profesionale din anul 1936 la Școala de artă din Chișinău, sub conducerea maștrilor cu renume: Șneer Cogan și August Bayllier. În ultimii ani de studii, îmbina învățătura cu lucrul, activând ca pictor-regizor în teatrul privat al lui Verner. Despre maturitatea creației din perioada timpurie ne relatează *Portretul femeii*, realizat în cărbune prin tușe încredute și inspirație, cu o alură de romantism.

Destinul i-a pregătit lui Iacov Averbuh, precum și majorității pictorilor din generația lui, mai multe încercări. Schimbările din Basarabia după anexarea la URSS, în 1940, nu au favorizat deloc dezvoltarea liberă a artelor. Au fost întrerupte numeroase tradiții, se impuneau criteriile estetice vulgare. Represaliile, războiul, anii postbelici, foametea...

Iacov Averbuh a fost de nenumărate ori înscris în rândurile Armatei Sovietice și demobilizat; a activat în ateliere de creație din regiunea Krasnodar (Rusia), Uzbekistan; a fost pictor-regizor la Teatrul de Operetă din Baku (or. Andijan). Reîntors în Chișinău, a fost pictor la Teatrul rus „A.P. Cehov”. Studiile de specialitate le-a obținut la Colegiul Republican de Artă abia în 1950, posedând deja o experiență de creație bogată și devenind tată a doi feciori. În Uniunea Artiștilor Plastici a fost primit în 1957, după expirarea stagiului de candidat, grație participării la expoziții republicane și unionale de grafică de șevalet. În acest context, colaborarea, prin anii 1950, cu Editura de Stat a RSSM, nu se lua în considerație.

Artistul a realizat o serie de ilustrații de carte pentru *Fabulele* lui I. Krâlov, *Fabulele* lui A. Donici, *Miorița* de V. Alecsandri, nuvela istorică *Nicoară Potcoavă* de M. Sadoveanu, povestirile lui I. Cana, poeziile pentru copii de I. Berjanski ș.a. Drept modele pentru micii eroi literari, de cele mai multe ori îi serveau feciorii.

Pe lângă grafica de carte, Iacov Averbuh a realizat placate, și, uneori, mozaice (fațada Casei de cultură din satul Baurci, Ceadâr-Lunga). Sesizarea specificului placatului îl determină pe artist să simplifice chipurile care exprimă o idee fixă: *Pacea va învinge războiul*, *Iată roada noastră*, *Iubiți cartea – izvorul înțelepciunii* etc.



Totodată, nu toate activitățile profesate de artist pentru a-și întreține familia, puteau să-l inspire, el, însă, avea o atitudine responsabilă față de lucrările comandate. Pictorul desena foarte mult din natură, dezvoltându-și viziunea plastică și capacitatea de a pătrunde în esența obiectului observat. Atunci când compozițiile grafice ale lui Iacov Averbuh erau expuse periodic și schițele documentare de la „subotnicele” comuniste și noile construcții erau reproduse în ziare, experiența sa artistică în pictură era cunoscută doar de cele mai apropiate persoane. Mulți ani, nu se știa despre acest fapt nici în mediul specialiștilor din domeniu.

Filmul *Dragostea mea, Moldova*, turnat recent pentru sursele web de artistul plastic Avraam Averbuh Aș, feciorul mai mare al lui Iacov, a fost o revelație pentru cei care l-au privit. Schițele în ulei, realizate la finele anilor 1940 și în prima jumătate a anilor 1950, nu au nimic în comun cu tendințele oficiale din arta acelor timpuri. Ele redau spontaneitatea privirii, sinceritatea emoțiilor unui talentat pictor colorist. Paleta culorilor este uimitor de proaspătă, constituind o raritate pentru pictura perioadei în cauză.

Artistul selectează natura din motive simple, fără pretenții, care consună, însă, cu spiritul său sufletesc: periferiile Chișinăului cu vacile odihnindu-se,

o casă țărănească printre verdeață, un pâraiaș dintr-o râpă, o poiană, luminată de soare, un parc tomonic... Frecvent, Iacov Averbuh pictează malurile Nistrului într-o lumină serală sau matinală. Dar, chiar și în cazurile când în vizorul pictorului apare un obiectiv industrial sau o construcție, el recurge la o transformare lirică, depărtându-le în măsura în care ele să nu domine mediul natural. Pe pânza *Uzina de prelucrare a uleiului* (1954), construcțiile nu prea înalte, asemănătoare unor cuburi multicolore, în ambianța unor arbori, reflectate în oglinda apei, sunt pline de vitalitate și căldura sufletească ale autorului.

Deseori, pictorul reprezintă oamenii în sânul naturii: o fată citind (*Soarele de primăvară*, 1949), un tânăr odihnindu-se (*Ciobanul*, 1950), un băiețandru gânditor (*Băiatul la soare*, 1950). În unele schițe picturale este atent la detaliile care reflectă sufletul: *Domnișoara cu bondiță*, *Portretul flăcăului* (1957).

Pentru redarea trăsăturilor portretiste ale persoanelor de diferite vârste și ocupații, Iacov Averbuh folosește frecvent materialele grafice – creionul, cărbunele, tușul, pastelul. Cu o deosebită căldură el reprezintă chipuri de copii, care își manifestă discret caracterul, în schițele în creion: *Portretul băiatului* (1951), *Rezolvarea problemei* (1952). Cu timpul, desenele sale devin mai puțin narative și obțin expresivitatea unei schițe rapide. Desenul în tuș și peniță, *Băiatul* (1967), impresionează prin abilitatea liniilor sigure și a hașurilor, care fixează trăsăturile principale ale chipului adolescentului.

Lucrările în pastel ale lui Iacov Averbuh, asociate de obicei cu creionul sau cărbunele, sunt interesante prin efectul picturalității, atins prin metode sumare. În portretul *Ciobanul L. Căldare* (1961), printr-un desen laconic, este redată plasticitatea feței unui om în etate, la prima vedere liniștit, dar cu ochii ageri și atenți, care exprimă interesul spre comunicare. Culoarele calde ale cartonului care a rămas neacoperit, necolorat, domină în plan secund, unde sunt conturate dealurile și casele, și accentuează culoarea feței, care

vine în contrast cu pălăria verde cu borurile întunecate a ciobanului. Pentru a umple atmosfera cu jocul petelor de soare, autorul utilizează cu abilitate creta albă. I. Averbuh folosește acest procedeu deseori și în lucrările sale grafice din diferite perioade.

Iacov Averbuh devine renumit la începutul anilor 1960 prin linogravurile de dimensiuni mari: *Maternitate*, *Primăvară*, *Familie*, *Fericire* ș.a. Originile lirice devin valoroase grație generalizării formelor și monumentalității compoziției, ceea ce nu-l aduce, însă pe autor la un limbaj plastic sec. Prin tăierea multidirecțională a structurii neomogene, el poate obține expresivitatea decorativă a lucrării, precum în compoziția *Lectură* (1961), și tensiunea emoțională a chipului, precum în *Portretul actorului* (1964), în care este reprezentat tatăl său.

Din luna mai 1990 Iacov Averbuh a locuit în Israel, activând la redacția unui ziar de limbă rusă, creând ilustrații, caricaturi, șarje. Împreună cu feciorul mai mare, Avraam, care a emigrat ceva mai devreme, au decorat interiorul a trei sinagogi, au prelucrat lemnul, picturile murale și au efectuat alte lucrări. În 1992 și-a sărbătorit aniversarea de 70 de ani printr-o expoziție personală în sala de expoziție a Uniunii Artiștilor Plastici din Israel, unde, deopotrivă cu lucrările din perioada moldovenească de activitate, au fost prezentate tablouri noi – peisajele periferiei urbane realizate în creion și pastel pe hârtie maronie. Tonalitatea lirică de altă dată s-a pierdut, iar compozițiile ritmice, contururile rapide și chiar lumina cerească exprimă anxietatea sufletească a autorului. O parte din lucrările sale pictorul le semna Iacov Aș, în memoria tatălui său actor.

Viața lui Iacov Averbuh s-a oprit la 17 septembrie 1998 în Gherțlia. Desenele și linogravurile sale se păstrează în muzeele din Chișinău, Bender, în colecții private, reproducerile sunt incluse în albume și cataloage. Sperăm că, în timpul apropiat, va apărea un album monografic al artistului Iacob Averbuh, în care va fi redată plenitudinea patrimoniului său artistic.



Fig. 1. Portretul băiatului. 1951



Fig. 2. Peisaj cu capre. 1940



Fig. 3. *Portretul actorului.* 1964



Fig. 4. *Lectură.* 1961

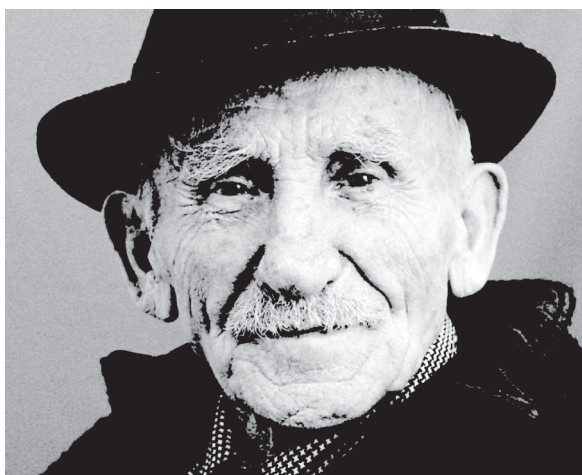


Fig. 5. *Ciobanul L. Căldare.* 1961



Fig. 6. *Soarele de primăvară.* 1949

Portretele, măștile și alte opere în teatrul vieții al maestrului Glebus Sainciuc



Ziua de 16 octombrie 2012 ne-a cutremurat prin vetea tragică – la ora 7 dimineața a plecat din viață Glebus Sainciuc, Maestru în Arte, Artist al Poporului. Prezența lui în pleiada artiștilor plastici din Republica Moldova de valoare și de importanță mondială era recunoscută nu numai de critica de specialitate, dar și de spectatorii fideli, care de la mic la mare îi cunoșteau creațiile.

Glebus Sainciuc (născut la 19 iulie 1919, la Chișinău, în familie de slujbași) s-a manifestat ca pictor de timpuriu, după cum a mărturisit chiar el, debutul său având loc în clasa întâi, când doamna profesoară Zinaida Drăganciu a scos elevii la tablă să deseneze câte o vacă. Atunci când i-a venit rândul, toți au strigat: „Bravo! Ești pictorul clasei!”. După acest debut au urmat o serie de portrete ale colegilor de clasă. Iar apoi, învățând la școala de pictură, obține mai multe diplome, în anii 1931 și 1938.

Perioada formării profesionale a lui Glebus Sainciuc coincide cu anii grei ai celui de al Doilea Război Mondial. În anii 1940-1941 este elev al Școlii Republicane de Arte din Chișinău, în 1941-1942 – elev al gimnaziului din Chișinău. Iar între anii 1942-1944 este student al Facultății de arhitectură a Institutului Politehnic din București. Cunoscând-o pe Valentina Rusu-Ciobanu, vor forma un cuplu familial de invidiat și un tandem profesional pe întreaga durată a vieții. În anii 1944-1947 este din nou elev al Școlii Republicane de Arte din Chișinău, pe care o absolvete cu lucrarea de diplomă *Vinificatorii*. Pânza reprezintă nu o simplă scenă de producere, ci însăși frumusețea celestă a procesului muncii.

În același an, 1947, devine membru al UAP din URSS. Totodată, în perioada formării RSS Moldovenești și a separării de Țara Românească, artistul trăiește o dramă personală – două surori îi rămân în România, peste Prut. Colectivul de artiști plastici moldoveni erau veniți din focul războiului, majoritatea își făcuseră studiile în Basarabia și România sau peste hotarele țării. Obiectivul principal al vieții artistice din Moldova devine crearea tablourilor tematice. Primele tablouri tematice ale pictorului sunt: *Tractoriștii* (1950), pictat împreună cu Victor Rusu-Ciobanu, *La ferma de vite* (1956). Iar lucrările *Vinificatorii* (variantele a treia – 1956), *Portret de student* (1956), *Efimia* (1957), *Portret de fetiță* (1965) ne vorbesc despre maturitate în creație.

În această perioadă se manifestă și predilecția pictorului pentru portrete. Chipul contemporanului este pentru artist un prilej de a reprezenta lumea interioară a personajelor, urmărind chiar și cele mai neînsemnate schimbări de dispoziție, umbra gândurilor neexteriozitate. Doar prin câteva linii sau tușe de culori de o expresivitate covârșitoare maestrul redă trăsăturile tipice ale personajului. Portretele de țărani sunt determinante pentru această perioadă: *Portret de femeie* (1957), *Portret de moldoveancă* (1958), *Portretul Eroului Muncii Socialiste E. Bostan* (1958), *Portretul conducătoarei de zvenou Boldurescu* (1958), *Portretul zootehnicianului Vasile Untilă* (1959) etc.

Astfel apare și lucrarea de proporții *Masa mare* (1960, ulei), ce redă festivitatea și animarea unei sărbători populare, dar și anunță prezența realităților sovietice din acea perioadă. Lucrarea este importantă nu prin sclipirea formelor din afară, ci prin expresivitatea interioară, exteriorizată. Lucrând asupra acestei pânze, Glebus Sainciuc a creat numeroase schițe, care au valoarea unor lucrări individuale: *Moș Alexandru*, *Vasile*, *Moș Ștefan*, *Nistor*, *Dochița*, *Zamfira*.

Anii '60, pe lângă metoda realismului socialist, aduc și reactualizarea tradițiilor de avangardă ale artei mondiale de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Tendința spre umanism și renovare artistică a limbajului plastic se observă în tabloul *În familie* (1966), emotiv, vibrant prin culoarea puternică și conturul pronunțat. Emotivitatea intensă se observă și în portretele anilor '60: *Portret de școlăriță* (1961), *Colhoznicul din Vulcănești* (1961),

Portret de stuardesă (1967), *Portretul academicianului Ablov* (1968) etc.

Lucrarea *La cumătrie* (1967-1968) reprezintă exigențele unui tablou de gen din acea perioadă, conținând ceremonia unui obicei popular, redat poetic.

Sinceritatea pictorului, tratarea afectivă și calduroasă a personajelor sale îl va caracteriza întotdeauna: *Scriitorul Andrei Lupan* (1970), *Lilia cu eșarfă roșie* (1978), *Ileana Tudora* (1997). Iar în tablourile de gen *Muncitoare de la fabrica de confecții* și *La subotnic* se simte afecțiunea personajelor, părând a fi ușor idealizată, maestrul recunoscând că a moștenit de la mama sa bunăvoința față de oamenii din jur.

Naivitatea din portrete este considerată de unii critici drept o redare „în spiritul meșterilor populari”. Anume această redare, neintenționat naivă, împreună cu adoptarea coloritului fovilor (și în *Portretul poetului Vitalie Tulnic* (1974)) au constituit punctul de atracție și a măștilor sale, redate cu grotesc și satiră.

Primele măști au apărut în anul 1957: *Ana Baranovici, pictor; Serghei Ciocolov, artist plastic decorator; Constantin Constantinov, actor; Lazăr Dubinovschi, sculptor* și alții, în prezent numărând peste 350 de titluri, toate diferite, dar cu asemănare portretistică obligatorie, cu păstrarea farmecului interior.

Maestrul Glebus Sainciuc l-a reprezentat în repetate rânduri pe *Poetul Grigore Vieru*, care apare și într-o mască în culoare albastră intensă, cu ochii curați și privirea deschisă. *Pictorul Mihai Greco* este un personaj dramatic, accentuat prin contrastul de albastru, negru și brun, cât și prin fruntea brăzdată, sprâncenele arcuite și gura conturată și întredeschisă. *Compozitorul Eugen Doga* apare radios, reprezentat în roșu aprins-cărămiziu, cu coafură bogată, zâmbet prietenesc și doar cutele de la marginile ochilor amintesc de trecerea complicată prin viață. Portretele personajelor populare din Moldova conviețuiesc firesc cu portretele artiștilor de peste hotare: *Compozitorul Aram Haceaturian*, cu fața de un verde-aprins, coafura argintiu-aurie și cu privirea circumspectă; *Jean-Paul Sartre*, redat în sur, mai mult grafic și alții.

Într-un interviu maestrul ne destăinuie că cea mai mare bucurie a sa este aceea de a se afla printre copii veseli. Este de remarcat că suflarea candidă, ca de copil, i-a fost specifică pe tot parcursul vieții, făcând, spre exemplu, ca părul *Scriitorului Ihil Șraibman* (1973) să se acopere cu fulgi, iar părul *Crainicului TV Elena Strâmbeanu* (1961) să se asemene cu un curcubeu!

Măștile maestrului constituie un gen la intersecția artelor: și sculptură, și grafică, și pictură, dar

și artă teatrală, măștile fiind animate de el în cadrul unor reprezentări-parodii teatrale, însoțite de muzică și intens aplaudate de public.

Un gen important pentru creația maestrului sunt șarjele, niște reprezentări grafice satirice, cu păstrarea asemănarilor portretistice. La Glebus Sainciuc ele nu erau un gen secundar, ci o relaxare pentru mâna artistului, prin câteva linii libere reprezentând impresia de moment produsă de portretizat, ca, spre exemplu, șarjele *poetul V. Teleucă, poetul A. Ciocanu, cântărețul Ș. Petrache* și mulți-mulți alții.

Bagatele lui Glebus Sainciuc sunt o serie de desene, executate prin asociație cu muzică, interesante și neordinare ca mod de a gândi și de a interpreta realitatea, printre care *Muza, Vasile în fața unei porți noi, Eva capricioasă* și altele.

Firea emotivă, veselă și ingenioasă a maestrului se reflectă și în numeroase caricaturi, multe apărute în publicația satirică *Chipăruș* din perioada sovietică. Ne va rămâne în amintire și concursul-test pe care maestrul îl propunea tuturor vizitatorilor atelierului său – de a desena o vacă, astfel studiind capacitățile și caracterul autorilor fiecărui desen în parte.

Prin toate creațiile maestrului Glebus Sainciuc transpare personalitatea neordinară, multiaspectuală, firea bonomă, sinceritatea și ochiul său ager. Măștile sale, animate talentat, șarjele, bagatele și caricaturile care redau latura umoristică a realității înconjurătoare în cele mai subtile detalii, tablourile de un colorit impresionant și aspirația maestrului spre o lume populată de oameni sinceri și buni, toate au rămas cu noi, artistul părăsindu-ne subit.

Artistul a fost multiplu apreciat în timpul vieții. În 1957 a participat la prima sa expoziție unională de arte plastice (Moscova), în 1961 are loc prima sa participare la o expoziție de peste hotare (Sofia, Bulgaria). Au urmat numeroase expoziții personale: 1963 – Chișinău, 1964 – Moscova, 1965 – Baku, 1966 – Odesa, 1969 – Chișinău, 1970 – Moscova, 1973 – Lvov, 2009 – Chișinău etc. Devine laureat al concursurilor republicane de portret (1964, 1971), laureat al Premiului de Stat al RSSM (1980), Artist al Poporului (1991), i se conferă „Ordinul Republicii” (1998) și titlul Doctor Honoris Cauza (2009).

Teatrul vieții lui Glebus Sainciuc a fost unul populat de personaje diferite ca prestață, dar neapărat bune, maestrul aspirând întotdeauna spre o lume mai curată, cu oameni demni, cuminți și sinceri, așa cum a fost și D-lui pe parcursul întregii vieți.



Fig. 1. Casa mare (1960, ulei).



Fig. 2. La fermă (1957, ulei).

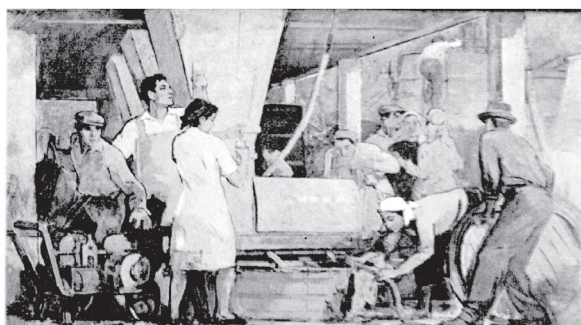


Fig. 3. Vinificatorii (1962, ulei).



Fig. 4. Zootehnicianul Vasile Untilă (1959, ulei).

Fig. 5. Artista Nina Vodă (1964, ulei).



Fig. 6. Poetul Grigore Vieru, mască.



Fig. 7. Compozitorul Aram Hacheaturean, mască.

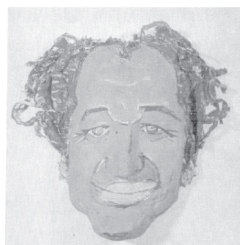


Actori teatrali Vasile Alecsandri din Bălți, șarje.

Compozitorul E. Doga
Compozitorul E. Doga
Muzicant de jazz
Compozitor de jazz
Compozitorul E. Doga
Compozitorul E. Doga
Compozitorul E. Doga



Compozitorul Eugen Doga, mască.



Mosaic teatral „Luceafărul” (1962, guaș).

Tudor Braga

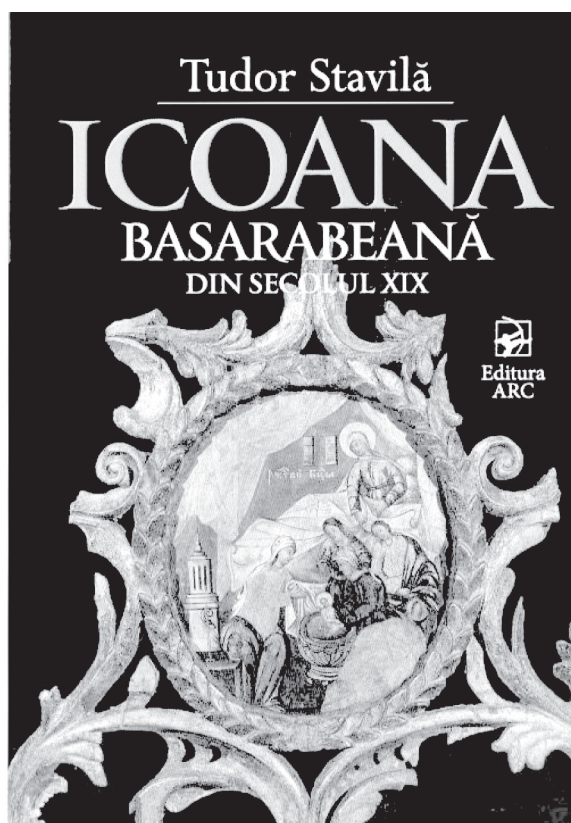
Secolul premodern al artei din Basarabia. Icoana basarabeană din secolul XIX, Chișinău: Ed. Arc, 2011, 270 p.

Așa cum menționează în prefața sa dl Ioan Opriș, susținut de opiniile recenzenților, ale academicianului Andrei Eșanu și dr. habilitat în studiul artelor, Constantin Ciobanu, lucrarea pe care Tudor Stavilă o prezintă aparține categoriei recuperărilor științifice obiectiv necesare. Studiul înscrie o abordare cu caracter de primat, o fundamentare clară – conform rigorilor științifice, la zi, – asupra unor realități artistice distincte, demonstrate prin intermediul celui mai vast depozitoriu al mult pătimitei icoane.

Or, această parte a culturii și a creației artistice, după abordările anterioare sporadice și ocazionale, se impune în focarul atenției istoricilor începând cu primele decenii ale secolului al XX-lea: monografiile lui Zamfir Arbure și articolele semnate de Ștefan Ciobanu, Vasile Kurdinovschi, Paul Mihailovici etc. Însă, în cvasitotalitatea referințelor erau vizate, de regulă, monumentele de arhitectură, iar referirile la icoane erau doar signaletice, chiar și atunci, când specialiștii învederează interes pentru acest gen. Multe icoane nu mai pot fi studiate, fiindcă, în perioada celor cca 50 de ani de ateism militant – politică oficială de stat –, au dispărut implicit barbarizării bisericilor și mănăstirilor din Moldova.

Un suport important în cercetare l-au constituit investigațiile lui G. Oprescu, N. Iorga, C. Tatai-Baltă, Z. Arbure, M. Alpatov, A. Grabar, M. Păcuraru, Gh. Racoveanu, ș.m.a. Publicațiile lui Gh. Racoveanu au permis identificarea influențelor icoanei-stampe de la Mănăstirea Neamț asupra icoanelor populare din Basarabia.

Astfel, *Icoana basarabeană din secolul XIX* este prima lucrare din Republica Moldova și regiunile limitrofe, care abordează aspectele dezvoltării artelor plastice naționale pe parcursul unui secol. E de remarcat faptul că, în perioada imediat postbelică, în RSS Moldovenească au fost închise forțat mănăstirile și bisericile, studierea și valorificarea icoanei devenind un compartiment exclus din cercetare. În consecință, majoritatea patrimoniului de icoane vechi s-a pierdut, cunoașterea și studierea acestui fenomen artistic aflându-se la început de cale.



Analiza surselor, bazată pe metodologia dezvoltată a iconografiei și a iconologiei vest-europene, îi permite autorului să integreze în arta medievală un compartiment valoros al icoanei basarabene, cu particularitățile domeniului respectiv.

Prin structura sa, această lucrare reflectă obiectiv influențele stilistice care s-au perindat la realizarea icoanei pe tot parcursul existenței sale, detectându-se trăsăturile specifice și comune cu operele din Bulgaria, Serbia, Ucraina și Polonia, dar și afinitățile tehnologice dintre icoana-pictură și icoana-gravură.

Importanța apariției acestei monografii se datorează faptului că, pentru prima dată, se ilustrează dezvoltarea artelor plastice din ținut într-un context comparativ cu artele din țările limitrofe – icoana și xilogravura autohtonă cu cea ucraineană, athonită, bulgară, poloneză și rusă din secolul al XIX-lea. Se

constată atât specificul particularităților artistice, cât și cele comune ale acestui gen de artă într-o epocă tardivă a Evului Mediu și apariția, la sfârșitul secolului al XIX-lea a artei profesionale, laice, din epoca modernă. Icoanele autohtone, prin editarea monografiei, ar avea șansa, după aproape un secol de uitare, să fie incluse legal în circuitul de valori al patrimoniului național și european cu opere puțin cunoscute și studiate, dar care reprezintă un interes deosebit prin certa lor valoare artistică și istorică.

Pentru elaborarea și realizarea monografiei au fost cercetate icoanele de la mănăstirile Căpriană, Rudi, Hârjăuca, Curchi, Noul Neamț, păstrate în colecții muzeale, precum și din numeroase biserici de lemn și de piatră din Republica Moldova, în perioada anilor 1987 – 2002. S-au pus în valoare asemenea nume de zugravi ca Evtaf, Ioan Dămășcanu, Ioan Iavorschi, Iezechil, Gherasim, Ioasaf și alții, descoperirea cărora s-a produs grație eforturilor depuse de cunoscutul istoric de artă Kir Rodnin.

Studiul *Icoana basarabească din secolul XIX*, susținut financiar de Asociația Fondului Cultural Național al Ministerului Culturii din România, va completa istoria culturii cu un valoros compartiment al artelor, incluzând acest fenomen în circuitul cultural al valorilor sud-est europene.

Importanța intrinsecă a monografiei constă în susținerea exercitării funcțiilor sociale de către instituțiile de cultură și artă. Problemele abordate în lucrare, implicit cele ce țin de iconografie, de tehnologia icoanei, de istoria artelor naționale din secolul al XIX-lea, încă nu se utilizează eficient în procesul didactic din cauza lipsei publicațiilor respective la noi. Totodată, monografia va fi utilă nu doar specialiștilor din domeniu, dar și istoricilor, profesorilor și studenților de la arte, artiștilor plastici, muzeologilor, dar și tuturor celor care vor dori să cunoască un gen al artei, ce a fost unicul viabil în istoria culturii secolului al XIX-lea din Basarabia.

Recenzii

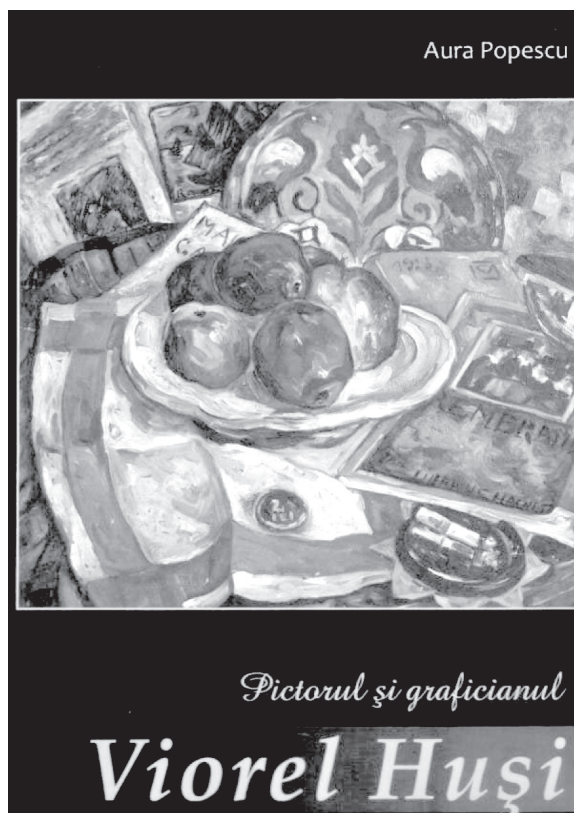
Tudor Stăvilă

Aura Popescu. *Pictorul și graficianul Viorel Huși (1911-1972)* Monitorul Oficial, București, 2012, 295 pag.

Fiecare epocă i-a promovat, în arte, pe unii artiști cu nume de referință, cunoscute și arhicunoscute, lăsându-i însă, în umbră pe alții, marcați de propria modestie, dar nu și de valorile pe care le-au creat. Aceste momente sunt și caracteristice, în particular, generației artiștilor plastici, care și-au început activitatea creativă în perioada interbelică, iar maturitatea survenind în cea postbelică. Acest caz este simptomatic, atât pentru pictorii basarabeni care au activat în România postbelică (Au. Baillaure, Th. Kiriacoff, Gh. Ceglocoff ș.a.), cât și pentru cei de la periferiile Bucureștilor, cum a fost și Viorel Huși din localitatea cu același nume. Albumul consacrat centenarului vieții și al operei lui Viorel Huși, apărut recent, reprezintă un omagiu adus de fiica sa. În calitate de autoare, ea semnalează un valoros material documentar despre viața, activitatea și creația pictorului.

Născut la Huși, la 15 iunie 1911, Viorel Huși participă din tinerețe la Saloanele Oficiale de la București, îndrumătorul lui fiind Adam Bălțatu. În septembrie 1928, susține bacalaureatul și pleacă la Paris, pentru a studia medicina, la îndemnul tatălui, care dorea să-i îmbrățișeze profesia. Astfel, între anii 1929-1934 urmează, cu întreruperi, cursurile Facultății de Medicină din Tours și Paris. Și-a dorit să devină chirurg, însă acest vis a concurat și cu opțiunea de a urma dreptul, și cu aceea de a deveni sculptor.

În anul 1930, paralel cu studiile de la Facultatea de Medicină, le începe pe cele de la École des Beaux Arts, unde este primit fără examen, în baza mapeilor cu lucrări și unde se bucură de marea șansă de ai avea ca profesori pe Lucien Simon și Dèvambez. Frecventează, concomitent, Academiile particulare de Arte Frumoase Grande Chaumière și Julian, atelierele pictorilor Jean Paul și Pierre Laurens. După 1933, părăsește Parisul și se reîntoarce în România, făcând naveta între Huși și București, dedicându-se integral picturii.



Structurată în trei compartimente ample, monografia *Pictorul și graficianul Viorel Huși* propune un set de fotografii și scrisori ale artistului din perioada studiilor la Paris, urmate de amintirile fiicei sale, Aura Popescu, și de selecția operelor pictorului din colecții muzeale și particulare.

Prezintă interes și comentariile colegilor și ale istoricilor de artă vis-à-vis de creația artistului, cum ar fi cele ale lui Gheorge Oprescu, Oscar Han, Nicolae Tonița, Petru Comarnescu, Mircea Deac ș.a. Pânzele pictorului, fără îndoială, fac trimiteri la arta franceză, la Sezan, dar și la Van Gog, prin tușele energice și vibrante. V. Huși rămânând un fidel al peisajelor și motivelor rustice.

În anul 1968, Uniunea Artiștilor Plastici din România i-a deschis, la București, la Galeriile „Orizont” o mare expoziție, care s-a bucurat de un real succes, la vernisajul căreia a luat cuvîntul renumitul critic de artă Eugen Schileru. Acest eveniment cultural, unic pentru artist, a avut un ecou pe măsură, intrînd și în vizorul mass mediei.

V. Huși a decedat din cauza unei boli incurabile, la 25 octombrie 1972, la vârsta de 61 de ani.

În anul 1973, Dana Crișan, șefa Cabinetului de Stampe al Muzeului Național de Artă, și-a susținut cu succes lucrarea de diplomă *Opera pictorului și graficianului Viorel Huși*, la Facultatea de Teoria și Istoria Artei a Universității de Arte „N. Grigorescu” din București.

Postum au fost deschise multe expoziții, la Galeriile de Artă ale Municipiului București (1975), la Muzeul Național de Artă al României și la Muzeul din Huși (1986).

În 1996, cu prilejul omagierii a 85 de ani de la nașterea sa, Ministerul Culturii și Centrul de Do-

cumentare pentru Expoziții de Artă, organizează expoziția *Viorel Huși* la Galeria Etaj ¾ a Teatrului Național din București, itinerată apoi și la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Regretatul Radu Ionescu, Mihai Oroveanu și Corneliu Bucur, critici de artă, au considerat această acțiune drept evenimentul anilor 1996 și 1997.

Opera lui V. Huși se păstrează în Muzeul Național de Artă al României, Muzeul Brukenthal – Sibiu, Pinacoteca Muzeului Municipiului București, Muzeul „Vasile Pârvan” – Bârlad, Cabinetele de Stampe ale Academiei Române și Bibliotecii Naționale, precum și în diverse colecții din țară și străinătate.

Creația pictorului și graficianului Viorel Huși este considerată de critica de specialitate ca aparținând pleiadei marilor artiști plastici interbelici.

Eforturile depuse de Aura Popescu s-au soldat cu punerea în circuitul artelor românești interbelice a încă unui artist plastic, care nu și-a meritat destinul trist.

Ana Marian

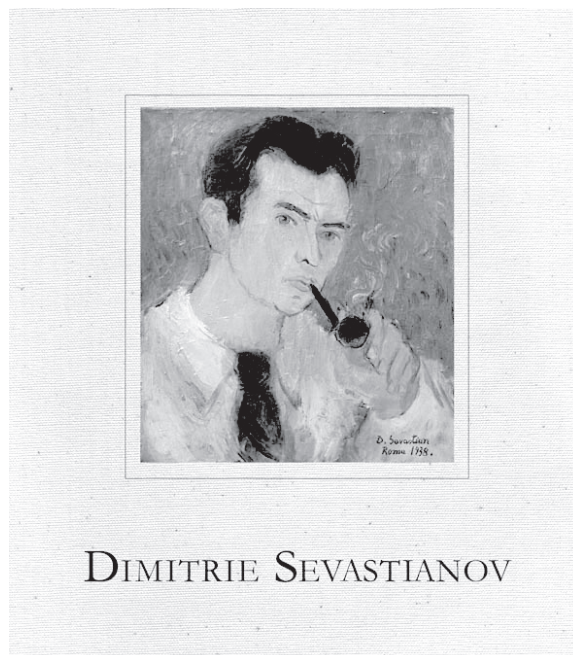
Apariție editorială așteptată pe ambele maluri ale Prutului – monografia *Dimitrie Sevastianov* de Ludmila Toma

Studiul, întreprins de criticul de artă Ludmila Toma, vizează activitatea profesională a pictorului Dimitrie Sevastianov, personalitate de referință din perioada postbelică în R.S.S. Moldovenească. Monografia conține câteva capitole cu denumiri sugestive: *Sevastianov cel dat uitării*, *Etapa timpurie de creație* și *Peripețiile destinului*, fiecare dintre ele aducând claritate în evenimentele vieții sale.

Născut la 26 octombrie 1908, la Tulcea, Dimitrie Sevastianov și-a urmat studiile la Academia de Arte din București, după care a activat la Chișinău, în anii 1940-1956, până la sfârșitul vieții artistului. Legătura între manifestările artei plastice de pe cele două maluri ale Prutului își va găsi reflectare în opera sa.

Creația lui Dimitrie Sevastianov în perioada sovietică a fost abordată doar sumar, când a apărut o singură publicație – o broșură semnată de Lev Ceza (1959). Autoarea monografiei, Ludmila Toma, nu a avut ocazia să-l cunoască pe Dimitrie Sevastianov în timpul vieții: el a decedat în 1956, la doar 48 de ani. Pentru a afla în profunzime viața și creația artistului, criticul de artă a lucrat în arhive, a vizitat orașul Tulcea (România). Astfel, au transpăruit etapele biografiei sale autoarea presupunând că el și-a făcut studiile la M. Paraschiv, cunoscut iconograf și meșter zugrav de biserică, la care a studiat și Alexandru Ciucurencu; la Academia de Arte din București, sub îndrumările lui Camil Ressu. Vara, la Baia Mare, era în toi atât lupta împotriva academismului și naturalismului, cât și prezența diferitor forme ale impresionismului, fovismului, cubismului, expresionismului etc., toate contribuind la formarea unui pictor modern, hotărât să abordeze diverse curente ale timpului său.

Perioada în care pictorul se află la Paris, fiind influențat de Matisse, este reflectată de Ludmila Toma prin analiza lucrărilor din acea perioadă de timp. În text sunt aduse amintirile colegilor de breaslă Mihai Grecu, Ada Zevin, de asemenea, ecourile din presă și opiniile unor critici de artă, printre care George Oprescu, Henry Blazian, Andrei Tudor, Tache Sorocian, Ionel Jianu. Obținând o bursă de stat, datorită lucrărilor *Odalisca* (1937) și *Nud* (1937), artistul își petrece 2 ani la Roma, la reîntoarcere lucrarea sa



Autoportret (1938) fiind achiziționată de Ministerul Culturii și Cultelor din România.

Revinind la Chișinău ca și alți colegi și prieteni care au învățat în România și peste hotare, Dimitrie Sevastianov, participă la diverse evenimente istorice, precum pregătirea Pavilionului moldovenesc la EREN de la Moscova, în 1940, ilustrate prin fotografiile de epocă.

În anii de grea cumpănă ai celui de-al Doilea Război Mondial, Dimitrie Sevastianov a trecut prin multe peripeții, care au condus, în final, în septembrie 1944, la înrolarea lui ca voluntar în rândurile armatei sovietice.

Studiile din această perioadă ale lui Dimitrie Sevastianov – *Aratul*, *Piață moldovenească*, *Pădurarul* - sunt calificate de Ludmila Toma drept cele care „denotă predilecția pentru motivele modeste ale vieții și lipsa dorinței de a le înflori” (p. 68).

Ca urmare a presiunii ideologice, Dimitrie Sevastianov începe să lucreze, în 1947, la prima sa compoziții cu multe personaje *Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad*, pe care Ludmila Toma o studiază sub aspectul coloritului, ritmicii petelor tonale.

Recenzii _____

Analizând lucrările tematice *Pentru folosința veșnică a pământului* (1950-1954), *Culesul strugurilor* (1953-1955), Ludmila Toma subliniază importanța faptului că pictorul a creat multe schițe, nu întotdeauna legate de conținutul tabloului, care comportă calitățile unor studii independente. Așa este și *Portretul colhoznicului* (1951) – imaginea unui bătrân pe fundalul cerului albastru – chip de referință pentru pictura moldovenească din primul deceniu postbelic.

Studiile peisagistice *Primăvara* (1950), *Iarnă* (1952), *În livadă* (1953) redau atmosfera anotimpurilor reflectate, impresionează prin jocul culorilor și prin tușele impulsive. Preocuparea artistului pentru frumusețea picturală, după părerea Ludmilei Toma, era justificată chiar și în cazul studiilor realizate pentru tablourile tematice. Autoarea compară diverse studii aferente, făcute de Dimitrie Sevastianov, pentru tabloul *Înmânarea documentului pentru folosința veșnică a pământului* (1954) și observă diferențele în rezolvările cromatice, compoziționale, stilistice, emoționale.

Pentru tabloul *Culesul strugurilor* (1954) pictorul face mai multe schițe, diverse din punct de vedere compozițional, al luminii și al secvenței a zilei.

Tabloul care l-a consacrat pe Dimitrie Sevastianov, *Joiana* (1956), a trecut, și el, prin câteva etape de realizare. Ludmila Toma arată că, deși această ultimă lucrare a rămas parțial nedefinitivă, ea a reprezentat pictura moldovenească în cadrul unei expoziții unionale de la Moscova și a fost menționată de criticul de artă Ada Zevin într-un articol din revista românească *Arta plastică* din anul 1958.

Plecarea subită din viață a lui Dimitrie Sevastianov, drumul complicat parcurs de pictor, destinul lui tragic, creația lui și, în special, originalitatea talentului său ne mobilizează spre cunoașterea acestei personalități marcante în arta autohtonă. Fiind cercetată multiaspectual, personalitatea artistului și creația sa sunt scoase din anonim, prin prezentarea operelor sale ponderabile și schițele sale de o adevărată valoare artistică.

Către autori

Revista **ARTA. Seria Arte Vizuale. Arte Plastice. Arhitectură** este o publicație științifică anuală a Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei. În revistă se publică rezultatele cercetărilor științifice în domeniul artelor plastice, artelor decorative, aplicate și arhitecturii, ocrotirii patrimoniului artistic, cercetărilor interdisciplinare care reflectă studiul artelor din țară și din regiunile limitrofe. Abordarea subiectelor este din perioada antică, medievală, modernă și contemporană. În revistă se publică articole, studii, note, materiale jubiliare, recenzii și prezentări de carte.

Termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în anuarul Institutului Patrimoniului Cultural este 1 aprilie.

Materialele vor fi expediate pe adresa isaasm@asm.md și la adresa: Chișinău, bd. Ștefan cel Mare 1, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bir. 525.

Colegiul de redacție are dreptul de a respinge materialele care nu corespund profilului revistei, lipsite de valoare științifică, materialele și articolele care au mai fost publicate în alte reviste sau cărți.

Manuscrisele sunt acceptate spre publicare în limbile română, engleză, franceză și rusă. Volumul articolului nu va depăși 1.0 c.a. (40 000 semne), inclusiv bibliografia, rezumatele și ilustrațiile. Textele vor fi prezentate în varianta electronică și imprimare pe hârtie, redactate în programul Word / Microsoft Office, cu fontul Times New Roman, mărimea 14 pt (excepție caracterele speciale – chirilice, grecești, slave etc.), space 1,5 lines, stânga – 3,0 cm, dreapta – 1,5 cm, sus-jos – 2,5 cm, cu paragrafele de 1 cm. Notele vor fi dispuse la subsolul paginii (*footnote*), mărimea fontului fiind de 10 pt.

Imaginile, tabelele, graficele se prezintă separat, în format JPG, TIFF, la o rezoluție minimă de 360 dpi, însoțite de legende corepunzătoare și cu indicarea sursei provenienței ilustrațiilor.

Manuscrisele vor fi însoțite de rezumate (150–300 de cuvinte – o jumătate de pagină) în limbile română, engleză/franceză, rusă, inclusiv cu traducerea titlului lucrării, 5-10 cuvinte-cheie referitoare la subiectul lucrării. Articolul va fi însoțit de câteva

referințe despre autor: gradul științific, funcția, instituția unde activează, adresa acesteia, un nr. de telefon și o adresă de email.

La prezentarea materialului fiecare autor va semna o declarație de răspundere privind materialul propus spre publicare.

Sistemul critic utilizat este cel occidental, recomandat de Manualul de stiluri Chicago: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html.

Exemple de referințe la:

- **cărți** : Pali 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. in tehnică. Chișinău, 2008. 370 p.

- **contribuții din reviste și din lucrări științifice**: Rurac M. Influența lucrării de bază a solului asupra unor însușiri fizice. In: *Lucrări științifice*. Univ. Agrară de Stat din Moldova. 2001, vol. 9, p. 95-99.

- **materialele simpozioanelor**: Babuc V. și alții. Cercetări și realizări în horticultură. In: *Realizări, programe, perspective: Tezele conf. jubiliare int.* Chișinău, 1995, p. 152-157.

- **referințe la documente electronice**: Harnău S., Ohrimenko S. Tehnologiile informaționale și problemele globale ale dezvoltării societății [online]. Chișinău, 2002. <http://www.ase.md/Inside/PersonalPagesRomCom.phtml> (citată 10.02.2002).

MODEL DE PERFECTARE A TEXTULUI:

TITLUL
Numele autorului
Rezumatele
Cuvintee-cheie
Textul articolului