ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

ARTA

SERIA ARTE VIZUALE

ARTE PLASTICE

ARHITECTURĂ

Serie nouă.
Vol. XXIII, nr. 1

CHIȘINĂU ◆ 2014

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Mariana ȘLAPAC, dr. hab., membru corespondent al AȘM – redactor-șef
Constantin SPÎNU, dr., conferențiar universitar – secretar responsabil
Constantin Ion CIOBANU, dr. hab. (București)
Miroslav Piotr KRUK, dr. hab., profesor universitar (Cracovia)
Constantin PRUT, dr., profesor universitar (București)
Tudor STAVILĂ, dr. hab., profesor cercetător
Gheorghe BOBÂNĂ, dr. hab., profesor universitar
Tamara NESTEROV, dr., conferențiar cercetător
Ioan OPRIȘ, dr., profesor (București)
Liliana CONDRATICOVA, dr., conferențiar cercetător
Tatiana BUIMISTRU, dr.

RECENZENȚI:
Ana SIMAC, dr., conferențiar
Alexandru VATAVU, dr., conferențiar

Procesare computerizată, redactare și tehnoredactare: ***Liliana Condraticova***, dr.
Traducerea și redactarea rezumatelor în limba engleză: *Alla Ceastina*, *Lilia Dragnev*

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

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

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

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

DATE DESPRE AUTORI:

Alla Ceastina – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural (IPC)
Constantin Ion Ciobanu – dr. hab. în studiul artelor, Institutul de Istoria Artelor „George Oprescu", București, România
Liliana Condraticova – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC
Vladimir Cravcenco – doctorand, IPC; cercetător științific Muzeul Național de Artă al Moldovei
Lilia Dragnev – cercetător științific, IPC
Ana Marian – dr. în studiul artelor, cercetător științific superior, IPC
Maia Morel – dr. în studiul artelor, Universitatea Montréal, Canada
Emmanuel Moutafov – Institutul Studiul Artei al Academiei de Științe a Bulgariei
Elena Musteață – șefa Catedrei „Design vestimentar", Facultatea Industrie Ușoară, Universitatea Tehnică a Moldovei
Tamara Nesterov – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC
Ioana-Iulia Olaru – dr. în studiul artelor, Facultatea de Arte Vizuale și Design, Universitatea „George Enescu", Iași, România
Natalia Procop – cercetător științific, IPC
Tatiana Rașchitor – doctorand, IPC; lector AMTAP
Victoria Rocaciuc – dr. în studiul artelor, cercetător științific superior, IPC
Constantin Spînu – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC
Tudor Stavilă – dr. hab. în studiul artelor, cercetător științific principal, IPC
Mariana Șlapac – dr. hab. în studiul artelor, membru corespondent al AȘM, cercetător științific principal, IPC
Ludmila Toma – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, IPC
Aurelia Trifan – cercetător științific, IPC
Dumitru D. Zaharia – doctor, profesor universitar, critic de artă, Universitatea de Arte „George Enescu", Iași, România

SUMAR

◆ ARTA MEDIEVALĂ

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

◆ ARTA MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

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

◆ IN MEMORIAN

Natalia PROCOP. Alla Uvarova (1969–2012) 189

◆ RECENZII

Dumitru H. ZAHARIA. Înțelegem arta de azi? [„ABeCedar. Cum să înțelegem arta de azi" (Éditions Peisaj, Côte Saint-Luc, Québec, Canada, 101 p.] 192

Constantin Ion CIOBANU

Problema textului şi a imaginii în pictura medievală ortodoxă

Rezumat
Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă

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

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

Summary
The problem of text and image in medieval orthodox painting

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

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

Резюме

Проблема текста и изображения в средневековой православной живописи

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

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

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

Milorad Pavić, *Dicționarul khazar*

Definirea *textului* din perspectivă semiotică

Termenul *text* a căpătat în ultima jumătate de secol o răspândire atât de mare în literatura științifică din cele mai diverse domenii încât s-a produs o adevărată inflație a semnificației acestei noțiuni: vorba lui Jacques Derrida „il n'y a plus de hors-texte”[1]. Raportat la *imagine*, acest termen continuă să genereze multiple interogări răspunsurile la care nu sunt nici pe departe evidente. Poate fi oare considerată *imaginea* text sau *textul* – imagine? Cum *se conjugă* textul cu imaginea în cadrul operelor de artă vizuală și cum trebuie abordată relația dintre cele două noțiuni – plecând de la *text* spre imagine sau de la *imagine* spre text? Este oare textul un simplu auxiliar, un comentariu, o explicitare, un supliment al imaginii sau, poate că există o dimensiune a textului care este ireductibilă la cea a imaginii? Și, în ultimă instanță, – o întrebare direct legată de tema cercetării noastre – cum anume se articulează și care sunt structurile și tipologiile textului și ale imaginii în pictura românească medievală? Există aici – între aceste entități – corespondențe, izomorfisme și – dacă da – care sunt ele?

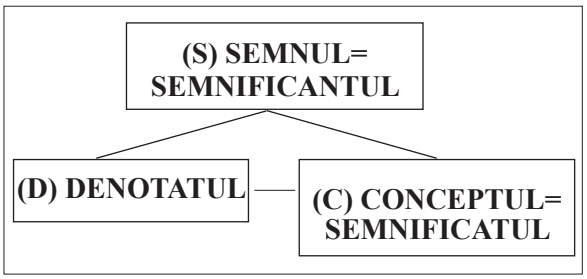
Pentru a răspunde la aceste întrebări trebuie mai întâi să definim semnificațiile noțiunilor de *text* și de *imagine*. Acest lucru este imperativ întrucât deseori, atât în vorbirea curentă cât și în unele publicații, termenul *text* se folosește acolo unde ar fi mai potrivit să se folosească termenul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

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

Spre deosebire de *inscripție*, *textul* transcende materialitatea suportului prin care el este transmis. Din punct de vedere etimologic termenul *text* provine din latinescul *textum* – cuvânt ce cumula noțiunile de țesătură și de îmbinare (în sens de *reunire*, împreunare, înlănțuire). *Rețea*, *țesătură*, *urzeală*, *textură* – iată termenii care desemnează, metaforic, dar si etimologic, *textul*[2]. Dimensiunea *semantică* devine o componentă intrinsecă și absolut necesară a *textului*. Este extrem de important să subliniem faptul că orice *text* este rezultatul unei activități, unei atitudini, unei raportări ***conștiente***. În studiul „Poetica compoziției" semioticianul rus Boris A. Uspenski definește termenul *text* ca ***orice succesiune de semne*** *semantic organizată*[3]. „Enciclopediile lingvistice" oferă o explicație similară: *textul* este o *succesiune de semne* unite printr-o legătură de ordin semantic, principalele însușiri ale căreia sunt *coeziunea* (caracterul legat între diferite părți) și *coerența* (capacitatea de a acționa ca o unitate, ca un întreg, integralitatea).

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

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



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

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

În funcție de relația dintre *semn* și *obiectul* la care se referă acesta, Charles S. Peirce a propus introducerea a trei categorii distincte: *semnele iconice, semnele indiciale* și *semnele simbolice*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> Academicianul Dmitri S. Lihaciov considera că noțiunea de *text* este insuficient de diferențiată în știința literară contemporană: „Noi putem vorbi de *textul unei opere* (literare) la modul general dar și de *textul unei singure copii* (scrise de mână) a acestei opere. (...) Putem oare considera drept *un* singur text sau drept *două* texte una și aceeași copie manuscrisă în textul căreia au fost introduse corectări de ordin semantic și stilistic executate de altă mână, diferită de cea a primului copist? Indiscutabil, aici vom avea două texte – apropiate, în mare parte similare – dar, totuși, diferite și datorate celor două persoane care au copiat și, respectiv, au corectat sau modificat textul inițial în perioade de timp diferite. Dar dacă corectările au fost operate de aceeași mână? Aici pot exista două soluții. Dacă corectările au fost operate cu mult mai târziu, după ce a fost deja scris textul inițial – în totalitatea lui –, atunci putem vorbi de două texte separate, fiecare dintre care corespunde unei etape temporale distincte de înțelegere (interpretare) a textului de către autor (sau copist). În cazul când este evident faptul corectării imediate a textului de către autor (copist) nu putem, însă, vorbi de două tipuri sau etape distincte de înțelegere (interpretare). Divizarea textului corectat în două texte separate ar fi aici o eroare. De aceea, în acest caz este logic să considerăm drept *text al manuscrisului* varianta finală transcrisă, cu ultimele corectări operate de autor (sau de către copist). Faptul că autorul (copistul) a stat în dubii și a operat imediat modificări ale textului inițial trebuie luat în considerare și, posibil, chiar explicat. Întrucât *modificările* prezintă tot *elemente de text,* în acest caz putem vorbi de un *text lipsit de stabilitate.* Atunci când corectările nu țin de conținutul, stilul și limbajul textului, ci doar de ortografia cuvintelor și de grafica caracterelor, aceste corectări nu pot genera texte noi și, din acest motiv, nu putem vorbi aici de texte distincte"[9].
>
> Particularitățile scrisului copistului, grafica literelor sau ale caracterelor tipografice, alte particularități ce țin de caligrafie, de calitatea hârtiei sau pergamentului folosite, de asemenea, nu au tangență cu noțiunea de *text*. A stabili aceste delimitări este un lucru absolut necesar, întrucât noțiunea de *editare a textului* se deosebește de noțiunea de *editare a manuscrisului*. Noțiunea de *editare a textului* nu semnifică reproducerea erorilor involuntare, prezente în sursele literare folosite, sau reproducerea particularităților caligrafice sau grafice ale manuscriselor. Pe de altă parte, edițiile de tip f*acsimil* reproduc aspectul vizual al manuscrisul (luat în totalitatea sa), dar nu textul acestui manuscris (privit ca o entitate distinctă). Cercetând o sursă literară manuscrisă, textologul trebuie în primul rând să stabilească ce se referă în cadrul acestei surse la *text* și ce ține doar de particularitățile individuale ale manuscrisului.

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

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

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

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

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

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

Problema ireductibilității/reductibilității imaginii la text

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

Ireductibilitatea *imaginii* artistice la *textul* scris sau vorbit are drept consecință faptul că *arta plastică* (și, într-un anumit sens, toate artele vizuale) și *limba* (scrisă sau vorbită) sunt ireductibile una la alta. Ceea ce le face ireductibile nu sunt atât elementele lor constitutive, cât *montajul* acestora, cu alte cuvinte *structurile* create de aceste elemente. Pierre Francastel oferă în cartea sa „Realitatea figurativă" o descriere succintă a motivelor acestei ireductibilități:

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

figurativ nu asociază numai semne de un nivel inegal de *abstracție*, ci și semne de un nivel de *invenție* diferit. Specificul limbajului este de a utiliza, ca să spunem așa, un număr minim de elemente, asociindu-le în sisteme combinatorii. Specificul artei este, din contra, de a reînnoi mereu legături între real și imaginar, la nivelul semnelor. Cu alte cuvinte, limba nu interpune nici un grad de abstracțiune, nici alt element structurat, între *lanțul vorbit* și *sens*; arta însă introduce, prin definiție, în fiecare operă, puncte de relație cu realul. Altfel spus, artistul își făurește, în parte, *unealta sa* ori de câte ori realizează o lucrare. El inventează în fiecare împrejurare, atât *termenii*, cât și *relația* elementelor. (...)".
[Apud: Pierre Francastel. *Realitatea figurativă*. București, 1972, p. 172-174].

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

Conform lui Louis Marin, pentru Poussin tabloul este textul unei istorii scrise cu *semne formale* (distribuirea figurilor în spațiul plastic) și *expresive* (expresiile, gesturile, privirile, mișcările, atitudinile figurilor care exprimă sentimentele lor). Aceste semne formale și expresive se constituie într-un *text lizibil*, adică ascultă de anume reguli sintactice. Dar ***sintaxa, organizarea spațiului figurativ, a tabloului de istorie nu este aceea a narațiunii verbale, ci are propriile sale reguli vizuale***: locul cuvintelor și cel al discursului narativ literar este luat în imagine de *mișcarea și expresia grupurilor de figuri*, iar literele scrierii picturale sunt semnele corporale lăsate de *mișcările spiritului*. Lectura unei picturi indiferent din ce perioadă nu este rezultatul unui dar înnăscut și misterios, ci al învățării, de multe ori cu dificultate a unor *coduri* ierarhizate, legate unele de celelalte, care permit, atât cât este posibil, refacerea construcției creatoare a pictorului în aspectele sale conștiente și inconștiente. *Coduri* în care se traduc printr-o manieră complexă ideologiile și reprezentările unei epoci, clase, grup social, culturi, dar care sunt integrate unul altuia și structurate în unitatea tabloului.
Natura *mimesis*-ului la Poussin este diametral opusă *mimesis*-ului lui Caravaggio. Poussin face pictură de istorie și afirmă că, înainte de a picta, trebuie să aibă *ideea* care îl face capabil să selecteze *frumosul* din realitate. În schimb Caravaggio, spune Poussin, nu face decât să copieze strălucit, este adevărat, realitatea, dar fără să aleagă ceea ce este frumos de ceea ce este urât și fără să caute să încânte prin reprezentarea sa. Rezultatul este că picturii care l-au urmat pe acest drum pe Caravaggio au renunțat la a mai studia fundamentele desenului sau profunzimea artei. Așa încât, continuă Poussin, elevii lui Caravaggio *nu mai sunt capabili de* ***a lega*** *personajele pe pânză și mai ales nu mai pot spune o* ***poveste*** *pentru că nu înțeleg noblețea picturii* ***narative***. Opoziția făcută de Marin între pictura lui Poussin și cea a lui Caravaggio are legătură cu dublul referent al imaginii, cel *real* și cel *literar*. Pentru Poussin, importantă este transpunerea în imagine a unei *istorii* și, din acest motiv, întregul său interes se îndreaptă spre găsirea unor tehnici care să permită o *organizare vizuală asemănătoare unei scene de teatru.* Pentru Caravaggio în schimb, importantă este *copierea realității*, și atunci *povestea* se pierde.
[Apud: Alexandra Vrânceanu. *Modele Literare în Narațiunea Vizuală – Cum citim o poveste în imagini*[17]].

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

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

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

Modalitatea de constituire a imaginii medievale are o „gramatică" atât de strictă și de detaliată, încât nimic – sau mai nimic – nu este lăsat la voia întâmplării. Datorită acestei stricteți și previzibilități este în mare măsură **depășită** *ireductibilitatea* picturii (în calitate de artă plastică) la limbajul scris sau vorbit (vezi citatul din „Realitatea figurativă" a lui Pierre Francastel[18]). Nu numai structura compozițională, amplasarea obiectelor, peisajul sau arhitecturile de fundal, dinamica gesturilor figurilor, dar chiar și modelarea formei, carnația chipurilor, accentele de lumină și de umbră sunt strict reglementate. Astfel, în „Erminii" putem citi cum trebuie lăsată proplasma[19] pe porțiunile mai umbrite, cum trebuie aplicate – și în ce ordine – gradația de ocruri brune, roșii și galbene (slav.: *vohrenie*), unde trebuie amplasate rumenelile și alburile, cum trebuie tratați munții în formă de multiple terase ascendente (în slav.: *leșciadki gor*) sau cum trebuie zugrăvite imaginile de incinte urbane, cum trebuie pictate talazurile mării, pustiul sau pădurea. Între iconari exista chiar o diviziune a muncii în ceea ce privea realizarea imaginilor: unii executau doar fețele și mâinile personajelor (în slav.: *licinoie pis'mo*), alții executau fundalurile (în slav.: *dol'nee pis'mo*), cea de a treia categorie executa vestimentația (în slav.: *platec'noie pis'mo*), cea de a patra – scria inscripțiile, mai exista și o a cincea categorie de artizani care aplicau (prin suflare) aurul pe nimburile sfinților și pe stelele din decorul cerurilor pictate. Această segmentare (atât de specializată!) a activității de zugrăvire ar fi fost imposibilă dacă prioritatea în artă religioasă ortodoxă ar fi fost acordată individualității pictorului, originalității compoziționale a operei sau ideii de *inventivitate* artistică (de tipul binecunoscutului principiu baroc de *inventio*). Artistul plastic medieval – oricât de genial nu ar fi fost, cum este cazul lui Manuel Eugenikos, Mihail Astrapa și Eutihios, Andrei Rubliov sau Manuel Panselinos – poate fi comparat mai degrabă cu un pianist virtuoz decât cu un compozitor novator. În acest context unele considerații ale lui Heinrich Wölfflin referitoare la rolul capodoperelor (create de genii!) în geneza și formarea stilurilor clasic și baroc sunt pe deplin aplicabile și artei de tradiție bizantină: *pe de o parte, capodoperele sunt niște indicatoare revelatoare pentru direcția de dezvoltare a artei, întrucât concentrează în mare măsură rezultatele superioare ale experienței artistice a epocii. În același timp însă, ar fi greșit dacă modul de a vedea al unei epoci ar fi dedus pornindu-se în exclusivitate de la capodopere, făcându-se abstracție de coexistența diferitelor* ***posibilități de reprezentare***: *unele moștenite, altele prefigurându-le pe cele viitoare*[20]. Aceste *posibilități de reprezentare moștenite* generează „gramatica" picturală a perioadei istorice date. Alegerea lor stă la baza *articulării* stilului epocii. Cele cinci perechi de categorii – *linear și pictural*, *reprezentare plană și reprezentare în profunzime* (sau *bidimensional și tridimensional), formă închisă și formă deschisă, multiplicitate și unitate*, *claritate și neclaritate* – cu ajutorul cărora Wölfflin a încercat să marcheze diferența între arta *Renașterii* și cea a *Barocului* sunt, de fapt, categorii anistorice. Ele sunt categorii care

exemplifică *conținutul topologic* intuitiv al gândirii umane. În ce constă însă acest *conținut topologic* și cum articulează el stilul epocii respective? Una din preocupările de bază ale *topologiei* – în calitate de ramură a matematicii, mai precis o extensie a geometriei,care studiază deformările spațiului prin *transformări continue* – o prezintă cercetarea mulțimilor de natură arbitrară, dar cu o structură pe care au fost definite noțiunile de *vecinătate*, de *convergență* și de *limită*. Or, exact aceleași noțiuni de *continuitate* sau de *ruptură*, de *vecinătate*, de *limită*, de *convergență* se află și la baza categoriilor lui Heinrich Wölfflin. Simplele exemple de definire a perechilor antitetice *linearitate/picturalitate* sau *formă închisă/formă deschisă* ne demonstrează faptul că noi nu le putem defini fără a recurge la noțiunile topologice menționate (*continuitate*, *ruptură*, *limită*, *vecinătate* etc.). Articularea imaginii în pictura medievală (atât ortodoxă-răsăriteană cât și occidentală) se bazează tot pe principiile *liniarității*, *reprezentării plane*, *formei închise*, *multiplicității* și *clarității*. Principiile date corespund exact categoriilor omonime pe care le-a folosit și Wölfflin pentru a defini specificul stilistic al Renașterii. Aceasta însă nu înseamnă că putem pune un semn de egalitate între calitățile formal-stilistice ale operelor de artă din Evul Mediu și cele din Renaștere. Apariția acestui aparent paradox ține de faptul că perechile de categorii ale lui Wölfflin sunt *relative* și nu *absolute*. Ele sunt valabile în cazul comparației dintre Renaștere și Baroc, dar pot să nu fie valabile în alte cazuri. Astfel, același stil al Renașterii raportat la stilul Romanic sau Gotic timpuriu va părea cu mult mai *pictural*, mai *tridimensional*, cu forme mai *deschise* și mai *unitar*. Cu alte cuvinte, caracteristicele ce opuneau Barocul Renașterii pot deveni caracteristici ale Renașterii în raport cu alte stiluri. În ceea ce privește însă arta medievală și, în mod special, cea bizantină post-iconoclastă și cea deutero-bizantină, aici situația pare a fi de altă natură. Principiile menționate mai sus – în cazul artei bizantine – nu rezultă dintr-o analiză comparativă cu limbajul formal-stilistic al operelor de artă aparținând altor epoci. Ele nu mai sunt *relative*, ci *absolute*. Ele decurg direct din gândirea teologică și din estetica bizantină post-niceeană (se are în vedere Sinodul VII din Niceea). Datorită caracterului lor *absolut* articularea imaginii după aceste principii capătă caracterul *articulării unui text scris* în conformitate cu normele „gramaticale" imuabile ale limbii sacre respective (ebraica, greaca, latina, slavona bisericească ș.a.). Or, statutul acestor norme este, de asemenea, absolut. Spre deosebire de idiomurile vernaculare, de limbile vii, de vorbirea curentă, normele gramaticale ale limbilor moarte nu mai evoluează, nu se mai schimbă. Stabilitatea acestor norme – la modul ideal și în pofida unor fenomene de vulgarizare și de degenerare inevitabile – trebuia să fie văzută și era văzută de către contemporani ca ceva absolut veșnic și imuabil.

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

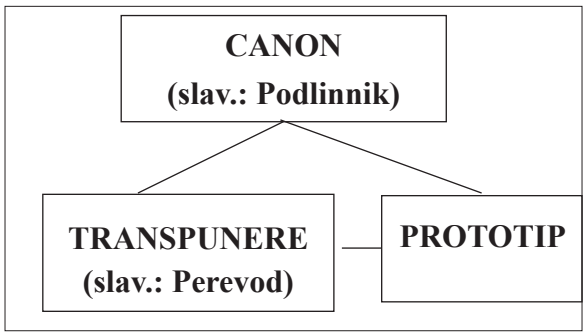
O incursiune în istoria evoluției limbilor indo-europene ne demonstrează identitatea primordială a verbelor *a scrie* și *a picta*. Spre deosebire de limba română în care această identitate s-a pierdut, limbile slave – inclusiv slavona de izvod mediobulgar în care este scrisă majoritatea covârșitoare

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

Imaginea=icoană în creștinism

Există o imensă distanță între omul contemporan, omul medieval și omul antichității în ceea ce privește înțelegerea noțiunii de *imagine*. În Roma Antică termenul latin *imago* desemna măștile mortuare. Platon – filosof, care repudia arta bazată pe principiul *mimesis*-ului și persifla iluzionismul în sculptură – numea **imagini** *umbrele, reflexele văzute în apă sau pe suprafața corpurilor opace, polizate, strălucitoare precum și toate reprezentările de acest gen*. Dicționarele moderne definesc *imaginea* ca pe o reprezentare vizuală, inclusiv mentală, a ceva (obiect, ființă vie și/sau concept). Ea poate fi naturală (umbră, reflecție) sau artificială (pictură, fotografie), vizuală sau de altă natură, tangibilă sau conceptuală, mobilă sau statică. Ea poate întreține o relație directă de asemănare cu modelul său sau, dimpotrivă, să fie legată de el printr-o raportare mai mult simbolică. Pentru bizantinii medievali noțiunea de *imagine* era indisolubil legată de noțiunea de *icoană*. Nici nu putea fi altfel întrucât în limba greacă cuvântul *icoană* (εἰκών) înseamnă *imagine*. Semnificația pe care teologia ortodoxă a imprimat-o noțiunii de imagine (= icoană) s-a dovedit a fi extrem de nuanțată. Astfel, Sfântul Ioan Damaschinul în „Tratatul al treilea contra celor care atacă sfintele icoane” distingea șase feluri de imagini (=icoane): cea naturală (Fiul este icoana naturală a Tatălui), cea definită ca gândire care există în Dumnezeu (despre lucrurile ce vor fi făcute de El), cea făcută de Dumnezeu (prin imitare după chipul și asemănarea Sa, adică Omul), cea întrebuințată de Scriptură (care atribuie forme, figuri și chipuri celor nevăzute și necorporale[24]), cea care înfățișează și schițează mai dinainte cele viitoare [spre exemplu: *rugul* (Ieș., 3, 2), *ploaia de pe lână* (Jud., 6, 40), *toiagul* (Num., 17, 23) și *vasul cu mană* (Ieș., 16, 33) preînchipuie pe Fecioara și Născătoarea de Dumnezeu], cea care este destinată aducerii-aminte[25]. În termeni moderni am spune că Ioan Damaschinul vorbește de *imagini* naturale, conceptuale, antropomorfe, simbolice, semantico-vizionare și didactico/mnemonice.

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



Articularea spațio-temporală a imaginii în arta ortodoxă

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

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

Arta medievală – în special cea bizantină – a promovat cu totul alte concepții ale spațiului pictat. Pentru imaginile panoramice ale unor localități, orașe, mănăstiri a fost adoptată așa-numita *perspectivă cartografică*, cunoscută încă din Antichitate. În această perspectivă este prezentat orașul Constantinopol din frescele moldovenești de secol XVI ce ilustrează *proimionul* la Imnul Acatist (Fig. 1). Iconografia rusă prezintă acest tip de perspectivă în „Viziunea pălămarului Tarasie" sau în „Arătarea Maicii Domnului lui avva Dorofei" (Fig. 5a). Pentru imaginile în care caracterul panoramic nu era excesiv de pronunțat, bizantinii au elaborat o concepție absolut originală de reprezentare a spațiului. În această concepție subiectul și obiectul actului vizual sunt inversate. Nu privirea subiectului se îndreaptă spre imagine, ci imaginea însăși „pogoară" asupra spectatorului. *Liniile paralele, care ar fi trebuit, ținând seama de regulile perspectivei, să conveargă înspre linia orizontului, în icoană, dimpotrivă, sunt redate în sens contrar, divergent*[28]. Punctul de convergență (virtuală) a tuturor dreptelor perpendiculare planului reprezentării, care în sistemul perspectivei renascentiste se află în „interiorul" tabloului, în cazul sistemului medieval de reprezentare se află în spațiul privitorului, în afara planului imaginii. O consecință directă a acestui fapt o constituie nu micșorarea obiectelor odată cu îndepărtarea lor de privitor, ci mărirea lor. Un exemplu sugestiv în acest sens ni-l oferă imaginile *Pantocratorului cu cartea închisă* din calotele cupolelor bisericilor ortodoxe. În foarte multe cazuri putem observa dimensiunile net inferioare ale copertei „mai apropiate" de noi a Evangheliei față de dimensiunile superioare ale copertei „mai îndepărtate"; uneori apar simultan trei sau chiar patru (!) muchii ale cărții. Pentru acest tip de reprezentare medievală a obiectelor în spațiu Pavel Florenski a folosit eufemistic denumirea de *perspectivă inversă* (Fig. 5b și 5c). Spre deosebire de *perspectiva geometrică* renascentistă, acest tip de perspectivă[29] nu prezintă însă un sistem matematic strict și omniprezent pentru tot spațiul imaginii. El este, de fapt, un sistem policentrist, iar prezența lui este fragmentară, localizată cu precădere acolo unde sunt pictate sau desenate arhitecturile de fundal, diverse obiecte cu o geometrie clară (cărți=paralelipipede ș.a.). Rupturile, hiaturile și lacunele în reprezentarea *continuumului* spațio-temporal sunt evidente. De fapt, Evul Mediu nici nu are nevoie de acest *continuum* care ar implica, în ultimă instanță, izotropia. Or, adevăratul spațiu al textului și al imaginii ortodoxe este profund anizotrop. Stânga și dreapta, susul și josul, centrul și periferia nu mai sunt aici simple coordonate neutre, ca în spațiul euclidian. Ele au dimensiunea lor simbolică, dogmatică, axiologică. Semioticianul Boris Uspenski a observat că încărcătura semantică a *stângii* și a *dreptei* este extrem de mare în icoană sau în vechea pictură murală. Tot ceea ce ține de partea dreaptă (slav.: *odesnaia storona*) este Dumnezeiesc, de bun augur, pe când tot ceea ce ține de partea stângă (slav.: *oșuiska storona*) este de rău augur și se raportează la forțele malefice. În textele *podlinnikurilor explicative* ruse indicarea direcțiilor se face nu din poziția cititorului sau a spectatorului real, ci de pe poziția unui observator virtual, aflat în interiorul imaginii reprezentate. Din acest motiv acolo unde este indicată partea stângă noi vedem, de fapt, partea dreaptă și viceversa. Astfel, *podlinnikul* ne recomandă să-l reprezentăm pe apostolul Petru din scena *Pogorârea Sf. Duh* în dreapta axei de simetrie a compoziției, pe când în imagini el apare întotdeauna în stânga ei. În picturile murale, în icoanele și în miniaturile cu scena *Judecății de apoi* drepții – cei din dreapta Mântuitorului – sunt amplasați în jumătatea stângă a compozițiilor, pe când păcătoșii – în dreapta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Revenind la problema constituirii diferitor sisteme de perspectivă (directă, inversă, cartografică, „în coadă de pește", aeriană, perceptivă ș.a.) merită să amintim de ideea lui Erwin Panofsky, conform căreia orice *perspectivă* prezintă o *formă simbolică*. Ideea de *formă simbolică* pare a fi preluată din „Filosofia formelor simbolice" a lui Ernst Cassirer[36], dar aplicarea ei în cazul sistemelor de reprezentare a spațiului este originală. Concluzia de bază la care ajunge Panofsky, urmat fiind de Ernst Gombrich[37], Hubert Damisch[38] și de alți cercetători, este că *interpretarea imaginii se poate realiza numai în baza unui* ***cod cultural*** *al privitorului* iar, în absenta acestuia, interpretarea are toate șansele sa eșueze sau să fie greșita. În cazul perspectivei directe renascentiste, acest *cod cultural* al privitorului este, după cum o demonstrează Panofsky, un *cod simbolic*. În aceeași ordine de idei, Jean-Claude Schmitt amintește de ***codurile simbolice*** cărora li se conformează imaginile medievale[39]. Aceste imagini „*tratează raportul dintre figură și fond într-un mod cu totul diferit față de imaginile cu care ne-am familiarizat de la Renaștere încoace: ele ignoră construirea spațiului după regulile perspectivei și privilegiază, dimpotrivă, o „stratificare" a figurilor care se suprapun pe o „suprafață de inscripționare". (...). Fondul (deseori – în icoane și miniaturi – de aur) îndeplinește o funcție simbolică, este* ***indiciul*** *unei transcenderi a imaginii dincolo de prezența ei sensibilă; datorită lui, orice imagine se apropie de* ***epifanie****. Din același motiv, dispunerea figurilor (...), ierarhia lor, dimensiunile corespunzătoare, gradul lor de imobilitate sau, dimpotrivă, gesticulația lor, toate acestea nu urmăresc niciodată realismul reprezentării, ci se conformează unor* ***coduri simbolice****, nu fără o mare libertate de interpretare"*[39].

Referințe bibliografice și note

[1] Trad. rom.: „nu mai există nimic în afara textului".

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

[3] Vezi: capitolul *Structura textului artistic și tipologia formei compoziționale* din cartea *Semiotica artei*: Успенский Б. А. *Семиотика искусств*а. Москва: Языки русской культуры, 1995, с. 13.

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

[5] Din această perspectivă ontologică examinăm și noi categoriile de semne reprezentate de aceste obiecte (icoane și relicve). Trebuie, însă, să precizăm că din perspectiva fenomenologică, care pune accentul nu pe obiect, ci pe receptarea lui de către subiectul actului cognitiv, atât imaginea integrală a *Asediului*, cât și detaliile frescei, inclusiv sfintele icoane și relicve, sunt – toate – semne iconice.

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

[7] Vezi: Marshal McLuhan. *Galaxia Gutenberg*. București, 1975, p. 144.

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

[9] Лихачев Д. С. *Текстология (на материале рус-*

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

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

[11] Buculei Ecaterinei Cincheza. Menologul de la Dobrovăţ (1529). În: SCIA, Seria AP, T. 39, Bucureşti, 1992, p. 7-32.

[12] *Manuscrisul slav 543* din Biblioteca Academiei Române, Bucureşti, provine de la Dobrovăţ, este datat din prima jumătate a secolului al XVI-lea şi poate fi considerat ca făcând parte din seria *Mineelor* cu care biserica a fost înzestrată înaintea pictării ei.

[13] Worringer Wilhelm. *Abstracţie şi intropatie*. Bucureşti: Univers, 1970.

[14] Termenul **discret** este folosit aici în sens matematic. El semnifică alcătuirea din elemente **distincte**; care variază în salturi. *Mulţime discretă* = *mulţime* care conţine numai *puncte izolate*.

[15] Dubla articulare este proprietatea cea mai misterioasă a limbajului: este de reţinut inepuizabila sa bogăţie combinatorică în raport cu celelalte sisteme semiotice. Limbile naturale sunt articulate, adică structurate de două ori: **prima articulare** este cea care decupează enunţul lingvistic în unităţi minimale *dotate cu semnificaţie*: „Pământul este rotund" se poate analiza în: „pământul", „este", rotund"; forma vocală a unităţilor din prima articulare este analizabilă în unităţi *lipsite de semnificaţie* numite foneme („este" conţine patru foneme) din cea de **a doua articulare a limbajului**. Cu câteva zeci de unităţi ale celei de-a doua articulări şi cu câteva mii din prima se pot construi o infinitate de mesaje. Cf.: http://despresemiotica.blogspot.ro/2009/08/trasaturi-caracterisitce-ale-limbajului.html (vizitat 06.06.2013)

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

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

[18] Francastel Pierre. *Realitatea figurativă*. Bucureşti, 1972, p. 172-174.

[19] În pictura bizantină şi postbizantină, poartă denumirea de *proplasmă* tonul întunecat, aplicat uniform peste preparaţia panoului sau a peretelui, care slujea ca fond general pentru figuri, veşminte etc., urmând să i se alăture sau să i se suprapună culorile de lumină şi accentele de umbră – realizând astfel *modeleul*. În cazul zonelor descoperite ale figurilor umane (capete, membre, busturi), proplasma rămânea de obicei neacoperită acolo unde erau plasate umbrele, constituind chiar culoarea umbrelor; tonul ei rece – în general verzui şi întunecat – era uneori încălzit şi mai luminat. („Proplasma lui Panselinos", după Dionisie din Furna, era alcătuită din alb de ceruză, ocru, verde şi puţin negru.) În tradiţia iconografică rusă *proplasmei* îi corespunde culoarea denumită *sankir'*. Citat după: http://www.galeriadearta.com/pictura/proplasma-1554.htm (vizitat 16.05.2013)

[20] Wolfflin Heinrich. *Principii fundamentale ale istoriei artei*. Bucureşti, 1968.

[21] Bremond Claude. *Logica povestirii*. Bucureşti: Univers, 1981.

[22] Între banda desenată şi ciclul hagiografic există multiple afinităţi!

[23] Theodorescu Răzvan. Text şi imagine în vechea civilizaţie a românilor. În: „Text şi discurs religios", nr. 3/2011, p. 21-37.

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

[25] A faptelor trecute sau a minunii sau a virtuţii, spre slava, cinstea şi cunoaşterea celor care au învins şi s-au distins în virtute sau spre aducerea-aminte a viciului, spre dispreţul şi ruşinea bărbaţilor răi şi spre folosul celor care vor privi mai târziu, în aşa fel ca să evităm cele rele şi să râvnim virtuţile. Această icoană este **de două feluri**: prima, *prin cuvântul scris în cărţi*, *căci litera înfăţişează cuvântul*; spre exemplu: Dumnezeu a săpat Legea pe plăci (Ieş., 31, 18) şi a poruncit să se scrie vieţile oamenilor iubitori de Dumnezeu (Ieş., 17, 14); a doua, prin contemplarea cu ajutorul simţurilor; spre exemplu: Dumnezeu a poruncit să se aşeze în chivot, spre veşnica aducere-aminte (Ieş., 25, 16, 21), vasul cu mana şi toiagul şi a poruncit să fie gravate numele seminţiilor pe pietrele umărarului (Ieş., 28, 11 – 12). Nu numai atât, dar a poruncit să se ia 12 pietre din Iordan spre preînchipuirea preoţilor – ce taină mare, cât de mare celor cu adevărat credincioşi! – care au purtat chivotul şi spre preînchipuirea secării apei (Iosua, 3, 13; 4. 9 – 10). Tot astfel şi acum **zugrăvim cu dor icoanele bărbaţilor virtuoşi din trecut**, spre zelul, **amintirea** şi râvna noastră (rolul **didactic** şi **comemorativ** al icoanei!).

[26] Adică nu prezintă puncte privilegiate = toate punctele din spaţiu se bucură de aceleaşi proprietăţi, fără deosebire.

[27] Toate direcţiile din spaţiu au aceleaşi proprietăţi, fără deosebire.

[28] Florenski Pavel. *Iconostasul*. Bucureşti, 2009, p. 96.

[29] Asemenea *perspectivei aeriene* din arta Extremului Orient.

[30] Scrierea *specular*ă (engl.: *mirror* writing; fr.: écriture *spéculaire*; sinonim: scriere „în oglindă"; termenul *specular* vine de la lat. *speculum* = *oglindă*) nu a constituit până în prezent obiectul de studiu al istoricilor de artă români. Cunoscută în viaţa cotidiană datorită inscripţiilor „inversate" de pe capotele ambulanţelor (pentru a fi citite cu mai multă uşurinţă în oglinzile retrovizore ale participanţilor la trafic) iar în mass-media – graţie manuscriselor lui Leonardo da Vinci (şi a preţului exorbitant de 30,8 milioane de dolari plătit de către întemeietorul Microsoft-ului Bill Gates pentru achiziţia celebrului *Codex Leicester*!), această scriere

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

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

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

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

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

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

nu este exclusă dorința cărturarilor medievali de a apropia pe cât posibil aspectul grafic al unor inscripții aparent sau aproximativ simetrice de așa-numitele *ambigrame* (texte absolut simetrice, în care direcția lecturii nu mai are nici o importanță), extrem de apreciate în Evul Mediu și în Epoca Renașterii;

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

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

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

[33] Ibidem, p. 152.

[34] Ibidem, p. 152. Probabil, aici se aveau în vedere cuvintele „*cei* însărcinați".

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

[36] Cassirer Ernst. *Filosofia formelor simbolice*. Vol. I, *Limbajul*. București: Paralela 45, 2008.

[37] Gombrich Ernst H. *Artă și iluzie*. București: Meridiane, 1973.

[38] Damisch Hubert. *L' origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 1993.

[39] Vezi articolul: *Imaginile* din *Dicționarul tematic al Evului Mediu Occidental*. Iași, 2002, p. 320-321.

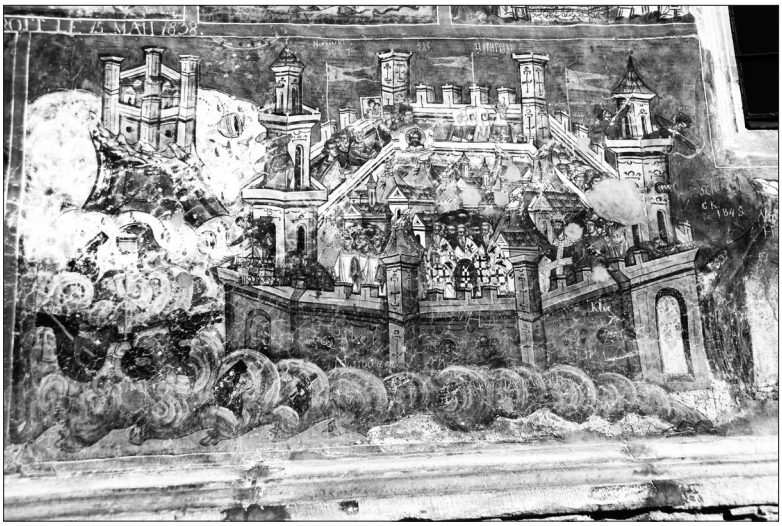


Fig. 1. „Asediul Constantinopolului”. Pictură murală exterioară a bisericii Bunavestire a Maicii Domnului a mănăstirii Moldoviţa. 1537

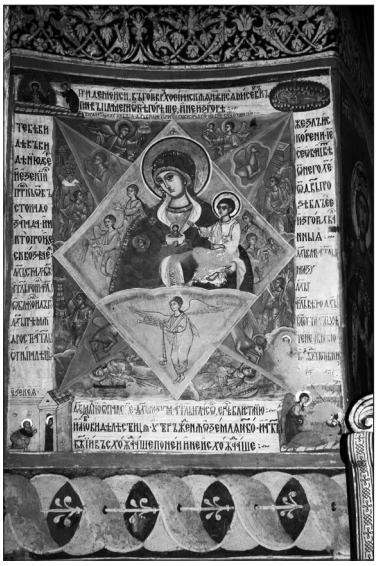


Fig. 2. „Rugul lui Moise în varianta iconografică rusă de Neopalimaia Kupina”. Biserica Învierea Domnului a mănăstirii Sucevița. Interiorul spaţiului altarului. Sf. sec. al XVI-lea

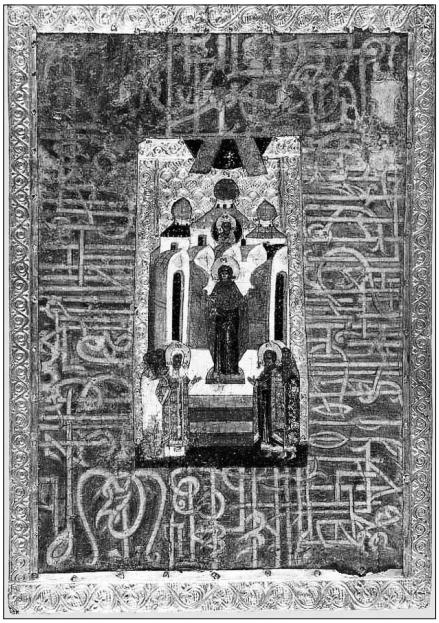


Fig. 3. „Maica Domnului – uşă cerească”. Icoană rusă. Şcoala din Pskov. Sf. sec. al XVI-lea. Galeria Tretiakov. Moscova

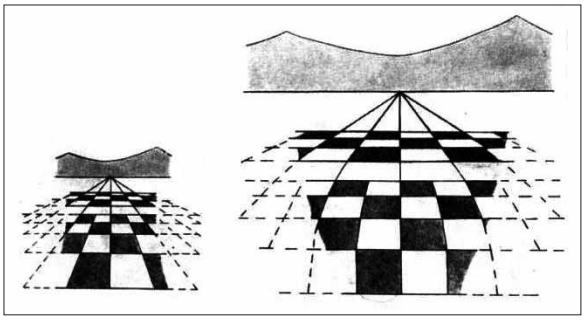


Fig. 4. Exemplu de *perspectivă directă (lineară) renascentistă* şi exemplu de *perspectivă perceptivă*

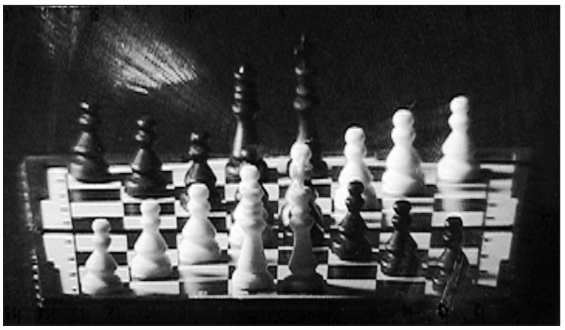


Fig. 5b. Tablă de şah în perspectivă inversă (fotografie)

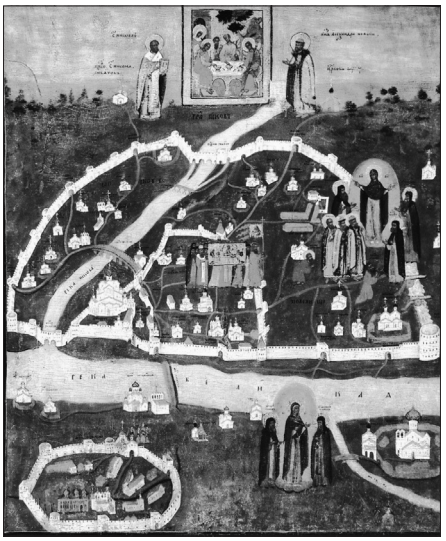


Fig. 5a. „Arătarea Maicii Domnului lui avva Dorofei”. Icoană rusă. Pskov. Sfârşitul secolului al XVII-lea sau începutul secolului al XVIII-lea



Fig. 6. „Viziunea Sfântului Petru al Alexandriei”. Exemplu de scriere specular ă din biserica satului Stăneşti-Lunca (judeţul Vâlcea). Secolul al XVI-lea

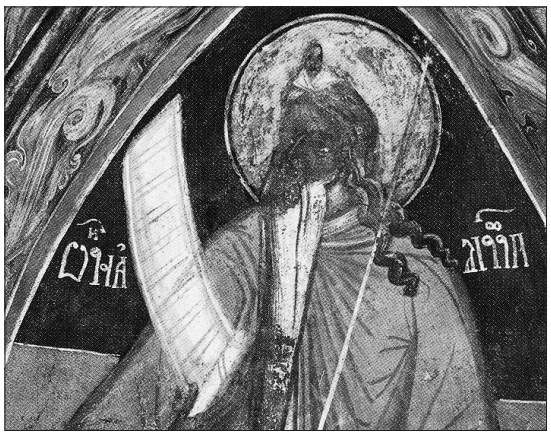


Fig. 7. „Proorocul Aaron”. Biserica Sf. Nicolae a mănăstirii Probota. Cca. 1532–1534

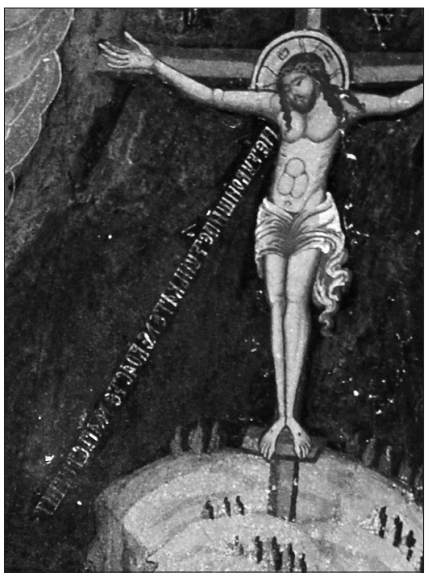


Fig. 8b. „Virtuţile monahale”. Trapeza mănăstirii Hurezi. 1705–1706. Fragment de frescă cu scriere specular ă



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



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



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



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



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



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



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



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

Ioana-Iulia OLARU

The evolution of ancient painting inside the Roman Empire

Summary
The evolution of ancient painting inside the Roman Empire

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

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

Rezumat
Evoluția picturii antice în Imperiul Roman

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

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

Резюме
Развитие древней живописи в Римской Империи

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

Ключевые слова: тромплей, паратаксис, митреум, энкаустика, анх, гипогей, триклиний, стукко.

Without having the intention of giving a complete definition, painting is generally seen as a way of representing the visual existence on a plane surface, through structures and textures offered to people's sight. Painting is not an art of space, as for example architecture and sculpture are, it is limited to the painted surface. This characteristic would be true and in all cases invariable, if it hadn't have received on one hand the interference of human eye perception, which is spatial and looks for the expressive illusion of depth in any representation, space is not present, it is only implied – on the other hand, even limiting oneself to plane surfaces is surpassed, it is the case of paint-

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

Just like the bas-relief and the mosaic – Roman painting is depicted as narrative and belonging to realism. The purpose of Roman paintings is defined and strengthened more than anywhere in the world: to carry something of the specificity of the conquered peoples, to be understood by as many individuals as possible – having in view the final purpose, the political and then the religious side: we are talking about imperial propaganda and then Christian, made via this art... It is an art which could not and did not want to seek for originality, it did not avoid eclecticism, being open to all influences in order to be easily accessible. Painting used the discoveries of the Greeks[3] – nobody can deny the importance of these works – that we do not have, there is no Greek or Hellenistic painting left[4], Roman painting has the merit that it transmitted everything to the posterity – but we can not say that the Romans' effort is null[5]. On the contrary, we can name some of the discoveries which are signed by them, well-known and remembered by anyone: the painted frame which is in itself an ornamental thing[6], the illusionism[7] made by using the technique trompe l'oeil[8], though it had a starting point in Greek illusionism (there were only tendencies)[9], the vivacity, which offers stilistic maturity and expressiveness to the characters –, to some of them – having their starting point in Greek art. We may also speak about portrait[1] in painting, a tradition established in Republican Rome, after Plinius, in the frame of worshipping the ancestors[11], the landscape, introduced at the middle of the Ist century B.C., having a specific Roman tendency, which includes architectural elements, which are also a Roman invention, closely connected to the realism of vision, though we can still talk about a landscape of invention, which is composite, ornamental, idealized[12], in which scenographic conventionality has Hellenistic origins (though, it is an independent individualized type compared to what we have in those times: in Egypt and Mesopotamia, the landscape was auxiliary near the narrated scene, having the details which make it charming, or even in Greek paintings, we can perceive the emotion, even if the landscape was a background containing all characters...). Actually, all these new things are closely connected to an art which was designed for the public, for the citizen, whose power of understanding is taken into account and the message is transmitted in an easy manner to be decoded, taking into account the perspective, or worship of the ancestors or of the personalities, by using portraits... (Afterwards, once the Christian art appeared, the symbol will slowly replace the painted space of the known world – by giving the abstract message of salvation, which is just another way of facilitating understanding, but this time using a metaphor which addresses itself more to intuition.)

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

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

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

3. Before the ascending to the throne of Augustus, we can notice in painting the IInd Pompeian style, the architectonic style, probably a Roman invention[26]: 80 B.C. (some researchers think that it appeared earlier, even in the year 100, at *The House of the Gryphons*, that we have mentioned earlier[27], which proves that it started at Rome, evolving rapidly and spreading itself in different areas) – and it lasted until 25 A.D.[28] (or 14 A.D., which means until the beginning of the imperial epoch)[29] (60 B.C.–20 A.D.)[30]. The second style is derived from the first, it keeps the area with panels from the specific of the anterior style, but it is an illusionist style, which gives the impression of three-dimensional space, by making use of trompe l'oeil[31] and shades play in order to deceive the eye. It „opens" the room – by shiny columns, painted in such a way that you are under the impression that they are real (the walls have very few doors and windows!). Between columns (or between „frames" of windows, which are also suggested) – compared to the previous style, where these columns which existed were only projected in front of the wall – now there are false holes throughout one can see an imagined space, which is very far away, extended endlessly beyond the space of the room whose interior it wanted to enlarge like a transparent window towards enormous unreal romantic landscapes or architectural buildings which are also misleading, unclear. The basic principle of these painted architectural buildings will be met a few centuries later on the works of M. C. Escher: the light of this space offers freedom, which is limited by the ambiguity of a labyrinth in which the relationships among elements prove lack of skills regarding the painter's perception of the laws of perspective. Moreover, it is interesting to notice the presence of characters, real or mythological, which is another progress made compared to the previous style. Starting with the IInd style, the wall is seen as a whole, like a theatre decorum. Vertically, the main representations have as a frame a lower zone which is poorly articulated, which imitates a marble stage[32] and an upper zone which ornaments and openings in trompe l'oeil. Horizontally, a „central gate" and two lateral „windows", all three panels are open towards the depths of landscapes. False columns create a certain rhythm on the wall. It is a style which breaks the plan of the wall, leading sight towards the far-away landscapes which charm the spectator of such a mise-en-scene, by absorbing him/her and trying to lead him/her towards the infinity. The point is that, for today's spectator who knows a lot of things, this space will always remain beyond him/her. „We deal with a misleading and wrong way of showing perspective, because the projection lines of perspective do

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

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

5. *The second half of the I^st century A.D*.

5.1. ***The end of the Julius-Claudius dynasty***. The IV^th style, composite, illusionist (cca 60 A.D.–79 A.D.) (in fact, it was invented by the painters of the emperor Nero and it appeared after the earthquakes from 62–63 A.D.[58], when many houses were rebuilt and decorated in this new style[59]) goes back to the II^nd style: the same „disappearance" of the wall, being open towards depth and simulating, in the upper part of the wall, of sophisticated and unreal architecture, which does not have anything in common with optic illusion[60]. The accent falls less on liniar perspective now (though the Romans knew they had to make the elements smaller in a painting according to the distance to the viewer), and more on the airy perspective, on the atmosphere which succeeds in creating unity in composition: the colours become grey and they are colder. In the main area – monochromatic panels having smaller paintings inside of them, like in a baroque scenery (though showing perspective, it was very ornamented, with arabesques on a white background, golden things)[61], seem to be some floating characters, represented in motion, having different dimensions. Seaside landscapes or those having large gardens seem to be impressionist, being influenced by Egyptian art[62], having shades of light and no clear-obscure, having an energetic technique, in which sure touch are rapidly given. Most scenes have a popular motif, related to the society's bad habits, scenes from inns or from the temples of protective gods[63]. The ornament from *Domus aurea* of the emperor Nero is representative for the IV^th style, there is also *The House Vetti, The House of Pinarius Cerialis*, *The Aldobrandine Weddings*. *Peaches and a pot*, fragment of a painting from Herculaneum *Pyramus and Thisbe*, *The House of lui Loreius Tiburtinus* (also named *The House of Octavius Quartio (Quartonius)* – are other representative examples. *Domus aurea* has an ornament in which crowdness is avoided, the frames are thin, symmetry is subtly varied and the chromatic side is a real symphony of light colours. The ornaments are also reduced to a few central motives. The scene from *The House of Vetti*[64] (seen lower), *Hercules-as a child killing the snakes sent by Hera*, is considered by Plinius to have been made by Zeuxis, but there is no real proof that it is a copy of this work. *The House of Pinarius Cerialis* presents scenes as taken from theatre performances. *The Aldobrandine Weddings*[65] present the ceremonies before the mysteries of the himen[66], showing Alexander the Great's wedding with princess Roxane[67]; the importance and the seriousness of the moment are translated here through the melancholy and the chromatic delicacy of coloured shades of grey. Just as in the fresco from the Villa of Mysteries, the characters are not paratactic, they are shown having different attitudes, though in a single plan (in gros-plan) like on a theatre scene, each face is individualised. Dead nature like the one shown below presents the modernism of representing texture and the chromatic differencies regarding some objects, which are small this time (compared to architectural and landscape elements), according to the light. They are practically objects on shelves, the painter must have used models arranged by himself, but, just like in the case of dead nature, there is a certain incongruity for us: the incoherence as far as the source of light is concerned, which seems to come out of the glass vase, for example, or simpy appears on objects, without having their shades in a natural perspective. The optic illusion is obtained by paying attention to details, having an almost sensuous predilection for noticing details, but the unhandiness of the drawing will find its echo in the work of... Cezanne many centuries afterwards.

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

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

5.3. ***The II[nd] century A.D. The Antonins***. After the earthquake from 79 A.D., when Pompei dispappeared, covered in a layer of 6-7 m of rocks and ashes[70], the evolution of painting can be traced a little more difficult, the frescos preserved until nowadays are rare, there are a few examples from the ornaments of the tombs. From a qualitative point of view, we can see a decrease of the level of painting, which sometimes leaves the impression of unfinished, sometimes, the colours are very violent, but very few qualitative paintings from the Antonins' time are known – an exception is represented by *Mithraeum* from Capua[71], in front of which one can feel the emotion intensely, in the composition representing the fight between Mithra and the taurus, seen from the point of view of the Sun, the Moon, the Earth and the Ocean. The use of spacial illusion is gradually abandoned (*Villa Hadriana*, *Villa Negroni*, *Via dei Dipinti*, *Via dei Cerchi*[72]. Of course, some of the works are remarkable[73] because the Romans used to place a high importance on ornaments even when they decorated funerary spaces – the house after death – it received the same importance as the houses and the villas. Sometimes, they used to combine stucco with small paintings, just as we can see in *The Tomb of Pancratis*, Roma, where ornaments continue to embelish even the vault, the effect being amazing; sometimes, they just used stucco – *The Tomb of the Valers* – which shows deitis and members of the family of the owner. At that time, the II[nd] century A.C., in the field of painting, a great role is played by the portraits, most of them were found in the oasis from Al Fayum (but not only!, though very few of them were found in different places, it was probably a regional habit[74]), 60 milles South from Cairo[75], they belong to the Alexandrine art. The art of Eypt is known as one of the most conservative, unchanged and conventional arts. These characteristics will be found in the purpose of the production of such funeral portraits: we are talking about wood panels which were very thin, of about 1-2cm, painted all over, fixed on the sarcophagus or even on the mummy[76] where the head was. The Egyptians continued to embalm their dead, preserving their religion and their funeral habits because Rome did not want any local rebellions…)[77], they doubled the natural size of the deceased's face[78], believing in the afterlife (this practice will exist until Christianity appeared, then embalming becomes rare in Egypt[79]). According to the tradition, (in the pharaos' times), the faces of the deceased were represented on the sarcophagus, but they were just sketches, no portraits. Placing the effigy of the deceased on the mummy in Egypt was a thing inspired by the mask on the sarcophagus, just as we can see the golden mask of Tuthankhamon[80]. Moreover, the Romans who lived in Egypt believed in the afterlife of the deceased by writing his/her name on cartouches or funeral stela[81], the Greeks and the Romans who lived in Egypt adopted many of the Egyptian beliefs, especially the belief in the afterlife (a proof of the assimilation of local religious beliefs by the conquerors are the mymmy portraits of the Roman officers)[82]. Sometimes, painted veils were found in tombs, jewells, papyrus, pots. We won't find the Egyptian spirit in the style of those works made by foreign painters which were not well-known, but rather cheap (which explains the great number[83] of the found portraits), but they knew the techniques and the Greek rules for art – this happened because, once Alexandria had become one of the Roman provinces, the outside influences could not be ignored and passed unobserved. Their freshness and modernity continue to amaze us even today. Moreover, even if we distinguish a group of portraits which belong probably to a single craftman, these images are very individualized. Faces lack any idealization, they represent entirely and very accurately the features of the model, but they also leave room for intense interior life – by supersizing the eyes (even exaggerating this feature), which are

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

6. The Late Empire.

6.1., 6.2. ***From the Severs to the Tetrarchy***. Some of the portraits from Al Fayum were done later. In the veil (from the IIIrd–IVth A.D.) painted on linen, shown above, the portrayed woman was wearing the Egyptian cross, probably from the time of the IIIrd century A.D., when Christianity had already spread in Egypt. The traditional painting of the veil was used during the Roman period for making veils. The purple colour of the cloth and the accessories made of perls fix the status of the respective woman in the society. The background is not very well preserved, consequently we do not know what it represented. This group of veils from the site of Antinoopolis, made by the Roman emperor in 130 A.D. for his favourite, Antinous. The site was involved especially under the Severs, in the IIIrd century A.D. The veils all have women represented, having a bent arm and the open palm raised, the other hand holds the Egyptian cross, the ankh. This gestures is an apotropaic one for the woman who shoul enjoy afterlife (symbolized by ankh) – the representations described above should be understood as an expression of the funerar Egyptian practices. If we take into account the big number of Christians from Antinoopolis – then the gesture of the open palm can be a blessing, the sign of ankh reminds us of the Greek letters Chi-Ro, Christ's monograme. So, the veil could be also Christian and pagan, or it may have been of a person who manifested a syncretism which is commonly met in this transition period. The body is represented as flat, attention is payed to hands and eyes, foretelling the iconography of the first Christians. Anyway, once Christianity was spread in Egypt, the practice of embalming disappears and so do the portraits on the mymmies. In the period of the Late Empire, step by step, the embrace of all Roman elements, the imposing of essential stereotype typologies lead to a decreased interest regarding „beauty" in art, regarding the esthetic qualities of the individual art object. Art becomes more like a sketch, the forms have their own geometry, architecture and all elements become very simple, they no longer give the impression of volume, they seem to be cut up plans, space no longer creates the unique atmosphere, there are distinct plans. Formality replaces emotion specific to the previous period. From Palmyra, it spreads towards all Asia Minor, then towards Egypt (where it is going to characterize the Coptic art) – a tendency of polular traditions to impose themselves in art, even in the official one. The ornamental painting disappears, this is no longer done after architectural schemes, being replaced by the grace of the elements and of the fine lines on a light background, in light and quich touch, in the same

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

6.3. ***The Epoch of Constantine***. We see the same classicism of forms and the colours as in the previous epoch – the frescos from the Imperial Palace of Cripus, a wing of this palace was found under the Cathedral from Trier, Germany[89], *Dea Barberini* (Venus on the throne) from the National Museum in Rome, and also Diana from Via Livenza. The aureola of the characters[90] from the ceiling of the guest roomof the Palace from Trier represents the sunrays of the pagan god of the Sun, and these gradually have the significance of the light which comes out of the spiritual human being[91]. *Dea Barberini*[92] is an example of art court and probably shows the cult statue of the temple from Rome, showing Venus, the ancestor of the Romans, sit on a fastidious throne, a great ensemble which does not present something from reality, but, on the contrary, it creats a spiritual space which is superior to the earthly one. On the other hand, the Roman popular tradition continues, the one found in the republican period on the fresco from Esquilin. Another example of this style is a scene from the building of *Hypogeum of Trebius Iustus* (Asellus) on Via Latina – it has the vivid and fresh style of folk art, its clarity is remarkable, the characters are plane, no expressivity, represented frontally, from one angle, the clear face of the deceased has the eyes wide open, the sight is intense[93].

This language of the art of the last centuries of Late Antiquity which reject nature al illusionism met until then, can be explained not by the farthenness of the reality of Early Christianism, which has oriental roots, but by the self-negation of Antique sensibility[94].

Ednotes

[1] Tatarkiewicz Wladyslaw. *Istoria esteticii*. vol. II, Bucureşti: Meridiane, 1978, p. 153.

[2] Berger Rene. *Descoperirea picturii*. Bucureşti: Meridiane, 1975, p. 125.

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

[4] Janson Anthony F. *History of Art*. New York, Harry Abrams, 1986, p. 190.

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

[6] Brilliant Richard. *Arta romană de la republică la Constantin*. Bucureşti: Meridiane, 1979, p. 116-17.

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

[8] A late roman invention. Cf. Piper David. *The Illustrated History of Art*. London: Crescent Books, 1991, p. 47.

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

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

[11] Janson Anthony F. Op. cit., p. 194.

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

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

[13] Florea Vasile, Szekely Gheorghe. *Mică enciclopedie de artă universală. De la origini până în anul 1950*. Bucureşti-Chişinău: Litera, 2001, p. 283.

[14] This „triumphant" painting has a Roman theme. Cf. *Les grands maîtres de la peinture*. Ed. cit., p. 45.

[15] Janson Anthony F. Op. cit., p. 190.

[16] Châtelet Albert Bernard, Philippe Groslier (coord.). *Istoria artei*. Bucureşti: Univers Enciclopedic, 2006, p. 352-353.

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

[18] Brilliant Richard. Op. cit., p. 131.

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

[20] Brilliant Richard. Op. cit., p. 130.

[21] Bernardini Enzo. *Atlas de arheologie; Marile descoperiri ale civilizaţilor antichităţii*. Oradea: Aquila, 2006, p. 123.

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

[23] Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 203.

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

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

[26] Brilliant Richard. Op. cit., p. 131.

[27] Ibidem, p.131

[28] Bernardini Enzo. Op. cit., p. 123.

[29] Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 61.

[30] Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 203.

[31] But the perspective shows uncertainties. Cf. Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 262.

[32] Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 50.

[33] Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 203.

[34] Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 51.

[35] Brilliant Richard. Op. cit., p. 102.

[36] In the close neighbourhood of Pompei. Cf. Janson Anthony F. . Op. cit., p. 192.

[37] Bernardini Enzo. Op. cit., p. 123.

[38] Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 263.

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

[40] Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 205.

[41] Gowing Lawrence (ed.). *A History of Art*. Oxfordshire. Grange Books, 1995, p. 180.

[42] Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 51.

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

[44] Janson Anthony F. . Op. cit., p. 194.

[45] Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 51.

[46] Laurels, oleandres, cypresses, quinces. Cf. Gowing Lawrence. Op. cit., p. 182.

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

[48] Bernardini Enzo. Op. cit., p. 123.

[49] Florea V., Szekely Gh. Op. cit., p. 283.

[50] Brilliant Richard. Op. cit., p. 131.

[51] Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 206; Brilliant Richard. Op. cit., p. 131.

[52] Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 61.

[53] Brilliant Richard. Op. cit., p. 133; sometimes, he

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

[54] Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 269; Brilliant Richard. Op. cit., p. 133.

[55] Florea V., Szekely Gh. Op. cit., p. 283.

[56] Marseille Jacques, Laneyrie-Dagen Nadeije. Op. cit., p. 51.

[57] Gowing Lawrence. Op. cit, p. 182.

[58] Brilliant Richard. Op. cit., p. 132-33; *Les grands maîtres de la peinture*. Ed. cit., p. 47.

[59] Ibidem.

[60] Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 64.

[61] This combination of previous styles, actually of the II[nd] and III[rd] styles, is a characteristic of the IV[th] style.

[62] Bloch Raymond, Cousin Jean. Op. cit., vol. II, p. 180-81.

[63] Maiuri Amedeo. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 64.

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

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

[66] Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 269.

[67] *Les grands maîtres de la peinture*. Ed. cit., p. 43.

[68] Gowing Lawrence. Op. cit., p. 187.

[69] We can say that Hellenism brought a new visión as far as the artist is concerned, he is now linked to the ruler, his art embelished the ruler's palaces. Cf. *Les grands maîtres de la peinture*. Ed. cit., p. 43.

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

[71] Gowing Lawrence. Op. cit., p. 198.

[72]. Bloch Raymond, Cousin Jean. Op. cit., vol. II, p. 181-82.

[73] Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 292.

[74] Horst de la Croix, Tansey R. G. Op. cit., p. 213.

[75] Ibidem.

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

[77] Gombrich E. H. *O istorie a artei*. București: Meridiane, 1975, p. 43; Jeuge-Maynart Isabelle. *The Louvre*. Paris: Hachette Livre, 2000, p. 124.

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

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

[80] Ibidem, p. 173.

[81] Jeuge-Maynart Isabelle. Op. cit., p. 124.

[82] Parlasca Klaus. In: *Les Annales de l'art de Franco Maria Ricci*. Ed. cit., p. 179.

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

[84] Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 300.

[85] Andree Bernard. *L'art romain*. Paris: Citadelle & Mayenod, 1998, p. 270.

[86] On this work, painting and engraving coexist in a technique which uses two glass plates – small papers of god or silver, easilyarked uin order to suggest shadows. Cf. Châtelet Albert Bernard, Groslier Philippe. Op. cit., p. 301.

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

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

[89] Built in 316 and demoslished in 324. Cf. Andree Bernard. Op. cit., p. 330.

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

[91] Andree Bernard. Op. cit., p. 330.

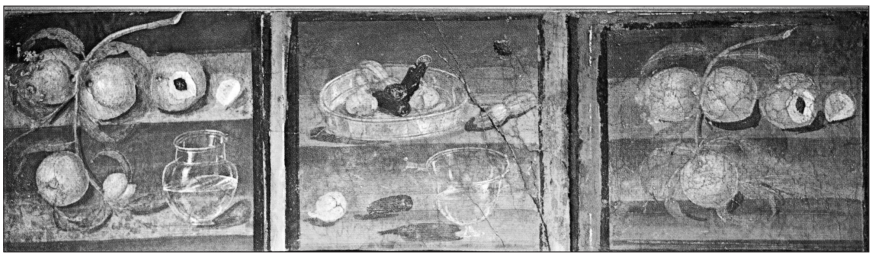
[92] Work painted immediately after Constantine enterring Rome, in 312 A.D., but built in 314 because the emperor donated the Palace Lateran to the episcopate. Andree. Bernard Op. cit., p. 330.

[93] Andree Bernard. Op. cit., p. 330.

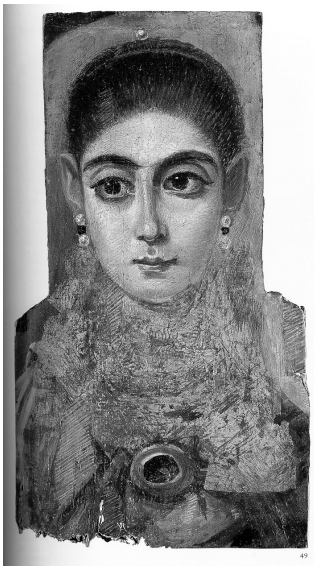
[94] Hofmann W. Op. cit., p. 104.



Il. 1. Fragments of fresco, Villa of Mysteries,
http.wikipedia.orgwikiFileRoman_fresco_Villa_dei_Misteri_Pompeii



Il. 2. Frescos of three vignettes of fruit, House of Cervi, Herculaneum,
http.commons.wikimedia



Il. 3. „Funerary portrait”,
http.wikipedia.orgwikiFile-
Fayum



Il. 4. „Severan dynasty tondo”,
httpupload.wikimedia.orgwikipediacommons55f-
Severan_dynasty_-_tondo.png

Tamara NESTEROV

Universalitatea procedeelor de trasare a planurilor în arhitectura istorică: „descompunerea pătratului” şi „cvadratura cercului”[1]

Rezumat

Universalitatea procedeelor de trasare a planurilor în arhitectura istorică: „descompunerea pătratului” şi „cvadratura cercului”

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

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

Summary

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

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

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

Резюме

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

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

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

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

Din haos am venit ...
M. Eminescu. *Luceafărul.*
Toate erau laolaltă, după aceea
a venit mintea și le-a pus în ordine.
Anaxagor
Universul este armonie, iar armonia – număr.
Pitagora

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

Există opere de artă – provocări la căutarea secretului apariției lor: coloși ai arhitecturii universale sau monumente arhitectonice celebre, asupra cărora plutește incertitudinea istorică, cum sunt piramidele egiptene, cromlehul Stonehenge, mostrele arhitecturii americane precolumbiene, sanctuarul Baalbek etc. Este greu de admis că edificarea unor mari ansambluri sau temple grandioase să fi fost realizată fără a avea schițe tehnice cu indicarea mărimilor, iar aceste mărimi – fără a fi calculate. Sunt provocări la căutarea secretului genezei formelor arhitecturale cu istoria cunoscută, dar la fel de magnifice: Panteonul din Roma, catedrala Sf. Sofia din Constantinopol, dar și a celei care este cea mai importantă pentru noi – arhitectura istorică din Moldova. Trecând în revistă mostrele arhitecturii universale, involuntar apare întrebarea: ar fi fost posibilă apariția operelor relevante ale arhitecturii naționale din Moldova, dacă autorii lor anonimi n-ar fi luat în considerare experiența milenară de a atribui clădirii acea calitate, datorită căreia ea devine „mai mult decât o construcție"?[2]

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

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

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

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

Afirmația era veridică în contextul arhitecturii bazate pe sistemul ordinului clasic, atunci când erau cunoscute ca expresie arhitectonică principalele componente ale sale, devenea importantă coordonarea armonioasă a raporturilor dintre ele. Aprecierea respectivă a proporțiilor a inspirat mai târziu măsurările mostrelor romane și renascentiste, executarea releveelor, editarea uvrajelor și studiile grafo-analitice ulterioare, prin care au fost descoperite sisteme proporționale în toate operele de arhitectură profesionistă. Odată cu lărgirea spectrului de abordare a proporțiilor, s-a observat că între toate elementele structurale ale clădirilor erau depistate raporturi matematice, acestea grupându-se în forme noi geometrice cu interpătrunderea proporțiilor sau cu descompunere în forme mai mici, asemănătoare celor inițiale, într-un mod misterios preluându-se și raporturile, fapt care a derutat pe „căutătorii de proporții”. Proprietatea combinatorică a proporțiilor arhitecturale a fost studiată și explicată de J. Hambidge[9], Matila Ghyka[10], I. Ș. Șeveliov[11].

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

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

tă „mărul discordiei" pentru autorii reconstruirii sistemelor istorice de proporţii, monumentele de arhitectură permiţând diferite interpretări ale relaţiilor dimensionale între componentele sale.

Rezultatele experimentărilor de depistare a proporţiilor, mai ales ale planurilor clădirilor istorice, conduc univoc spre concluzia că trebuiau să fie principii de creare a formelor arhitecturale, existând o „circulaţie" a ideilor, formelor, procedeelor constructive, prezente la distanţe îndepărtate unele de altele. Cele mai elocvente exemple prezintă monumentele istorice din Orientul apropiat şi America precolumbiană, unde au fost construite temple în trepte – zigurate, asemănătoare după compoziţia lor spaţială sau perpetuarea pe acelaşi loc fără întrerupere a civilizaţiilor, cum este arhitectura din aceeaşi zonă cu tradiţii străvechi ale Orientului apropiat şi continuitatea ei, într-un fel, în arhitectura arabo-musulmană.

Cumulând rezultatele studiilor formei arhitecturale şi analizând cercetările grafo-analitice, au fost identificate de noi câteva metode de dimensionare a clădirilor şi componentelor structurii lor. Cea mai veche metodă constă în compararea raporturilor dintre lungimile elementelor, detaliilor, a gabaritelor clădirilor, în scopul depistării acelor proporţii, care au fost instalate conştient de către arhitect sau meşterii constructori anonimi. Cercetarea se bazează pe faptul incontestabil, susţinut de sursele literare şi de practica îndelungată a studierii arhitecturii, că mărimile planului, ale elevaţiei sau ale plasticii arhitecturale au fost ordonate în anumite relaţii ritmice, obţinute prin calcul aritmetic sau geometric. Cele mai răspândite sunt proporţiile alcătuite din numerele naturale: 1:1, 1:2, 2:3, 3:4, 3:5, 4:5 şi iraţionale, obţinute din construcţii geometrice, arhitectura, în fond, prezentând o combinaţie de corpuri geometrice. Cea mai renumită proporţie şi mai des căutată în mod expres este „secţiunea de aur", numită şi „proporţia divină".

Metoda de depistare a proporţiilor prin căutarea raporturilor cunoscute din istoria arhitecturii a fost cea mai răspândită, şi, probabil, prima care a apărut din necesitatea de a repeta succesul arhitecturii romane, iniţiată de maeştrii Renaşterii italiene, ghidaţi de tratatul lui Vitruviu. Deşi nimeni nu contestă dreptul de a o utiliza în cercetare, metoda este cea mai controversată pentru arhitectura medievală din cauza incertitudinii tuturor componentelor edificării: începutul, elementul primar, expresia matematică a calculelor, necunoaşterea sau ignorarea într-un caz a unor surse istorice şi în alt caz, a unităţilor istorice de măsurat lungimile, ce conduce spre rezultate hazardate, nerelevante. Această metodă este acuzată de atribuirea constructorilor anonimi a cunoştinţelor, care depăşeau nivelul atins al ştiinţei de atunci[19]. Anume lipsa de informaţii istorice pune sub semnul întrebării utilizarea „secţiunii de aur", care a fost formulată ştiinţific în secolul al XV-lea, deşi ultimul reproş, cum s-a relevat deja, nu este corect, aceasta fiind cunoscută practic cu mult timp înainte[20].

Metoda tehnică de instalare a dimensiunilor nu se cunoaşte, dar există surse grafice, schiţe, care sugerează utilizarea unor procedee artizanale: diagrama „descompunerea pătratului" şi scheme mnemotehnice „cuadratura", „cuadratura cercului", sau „floarea cu patru petale" sau „floarea cu şase petale"[21], şi simboluri: mandala, pentagrama, vavilonul, schiţe tehnice, cu fixarea textuală sau grafică, precum şi unele indicaţii ale preocupărilor de ordin artistic. Spirite antice elene au fixat în scris experienţa proprie de creaţie şi edificare, lucrări utilizate de primul teoretician în istoria arhitecturii Vitruviu. Au fost şi meşteri constructori medievali, care au fixat grafic şi cu un minim de explicaţie experienţa proprie empirică, fără a tinde spre generalizare, cum ar fi Villard de Honnecourt[22], dar limitaţi în expunerea lor de restricţiile ideologice obscure ale timpului. Aceste informaţii de ordin teoretic din istoria europeană, precum şi altele, păstrate în scrierile arabe, hinduse etc., sunt un câştig al istoriei teoriei arhitecturii, un pilon pe care ar trebui să se sprijine studiul monumentelor istorice în scopul depistării legităţilor fundamentale ale creării formelor.

Dintre toate informaţiile grafice cel mai mare număr de proporţii conţine diagrama „descompunerea pătratului"[23]. Această metodă este atestată sub formă grafică în evul mediu în manualul lui Hans Kaiser, fiind reprodusă pentru explicarea divizării pătratului în 3 şi 9 părţi egale[24]. Deşi sunt informaţii că era utilizată în diferite epoci, existând argumente grafice de utilizare în perioada Renaşterii italiene, în clasicismul francez[25], ea n-a fost studiată ca o metodă universal utilizată în arhitectura diferitor civilizaţii. Diagrama oferă o gamă largă de rapoarte între fracţiile planului, divizat în forme geometrice rectangulare, cu dimensiunile la alegerea subiectului, prin simpla operaţie de trasare a diagonalelor. Trasarea diagonalelor mari ale pătratului şi semipătratelor şi diagonalelor mici ale pătratelor duce la divizarea laturilor

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

O altă variantă a acestei diagrame este „cuadratura", ce reprezintă o formă redusă a diagramei „descompunerea pătratului", o înscriere consecutivă a pătratelor, dintre care unul este rotit la 45°. În sursele istorice medievale, metoda este reprezentată grafic cu mențiunea utilizării ei la determinarea descreșterii lățimii etajelor turnurilor construite din piatră[27].

Această metodă constă în înscrierea cercului în pătrat cu trasarea diagonalelor mari ale pătratului, o reprezentare grafică asemănătoare cu simbolul *mandala*, sau, posibil, o soluție derivată din ea. Unul din primii care a depistat folosirea acestei metode a fost B. Mihailov, care atras de lectura unui fragment din tratatul lui Vitruviu, ajunge la concluzia că proporțiile ordinului doric derivă din divizarea pătratului în membri[28]. Analiza sculpturilor grecești prin diagrama înscrierii consecutive a „cercurilor în pătrate" după principiul coloanei dorice l-a convins pe autor în folosirea aceluiași sistem de proporții pentru arhitectura templelor din Grecia antică, la analiza fațadelor și planurilor, inclusiv a Partenonului, deși rezultatele analizelor nu sunt convingătoare în toate cazurile din motivul alegerii arbitrare a primului element.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Orașul-reședință Persepolis (518–460 î.e.n.) a fost construit pe un teren denivelat, cu raportul laturilor de 2 x 3 (280 x 420 m). Grila generală a platformei, exprimată prin carouri 2 x 3, a determinat dimensiunile și amplasamentul tuturor componentelor reședinței. Pe axa lungă, la intersecție cu primul carou de sud (1/2 x 1/3), se află intrarea în zona palatelor. *Apadanaua* lui Darius, fără încăperile de la colțuri, este pătrată, cu latura de 1/2 din mărimea caroului, amplasată în axa scurtă a platformei, pe caroul central vestic. *Apadanaua* lui Xerxes, amplasată pe caroul central, spre est, a fost începută după terminarea construcției *apadanalei* lui Darius, ocupând spațiul dintre marginea platformei și începutul scărilor care conduc pe platforma *apadanalei* lui Darius. Latura sălii *apadanalei* lui Xerxes („sala celor o sută de coloane"), împreună cu *ayvanul* din față, este de 3/5 din latura caroului inițial. Planul palatului lui Darius din componența reședinței propune un patrulater alungit, cu raportul laturilor 1 x 7/5. *Ayvanul* intrării cu profunzimea de 1/6, sala este pătrată în plan, cu latura de 2/3 din caroul inițial. Stâlpii sălii sunt amplasați pe traseele regulatorii ale diviziunilor 1/6 și 1/4 ale sălii centrale, secțiunea stâlpilor este de 1/12 a laturii pătratului.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

În Europa medievală, odată cu răspândirea creștinismului și evanghelizarea popoarelor Europei, se răspândesc forme istorice și soluții tehnice specifice unor altor medii geografice. Atât proporțiile arhitecturii paleocreștine și bizantine, după cum s-a menționat, cât și dimensiunile erau instalate în corespundere cu tradițiilor milenare de dimensionare a întregului monument și a compartimentelor sale, începând de la parametrii exteriori, cum a fost în Orientul apropiat și în arhitectura greco-romană. Astfel, în bisericile cu plan bazilical, șirul coloanelor dintre nave urmează traseele 1/3 și 1/4, diferența dintre care oferea mărimea laturii bazelor pătrate ale coloanelor – 1/12 din lățimea exterioară, mărime transpusă la pereții exteriori. Catedrala Sf. Sofia din Constantinopol este o bazilică scurtă boltită cu o cupolă, sprijinită pe patru piloni, diametrul căreia reprezintă 3/5 din lățimea exterioară a clădirii, raport miraculos, care persistă într-un număr impresionant de clădiri monumentale istorice. În cazul de față arhitectul o considera optimă din punct de vedere vizual, dar și pentru estetica releveului. Spre sfârșitul perioadei timpurii a arhitecturii bizantine, când are loc geneza tipului de cruce greacă înscrisă, apare, venită din regiunea siriană, metoda „cuadrarea cercului", preluată din „descompunerea pătratului", grosimea pereților exteriori fiind apropiată după valoarea numerică: 0,1 în cazul folosirii metodei noi și 0,08 – în cazul folosirii metodei vechi, raportat la lățimea exterioară. Generalizarea metodei noi s-a bazat pe particularitatea că putea fi utilizată în cazul când bisericile erau cu o singură navă, dar mărimea elementelor de rezistență a cupolei trebuia să corespundă acesteia ca și în cazul bazilicilor cu trei nave, în dependența de lățimea cărora era calculat diametrul cupolei.

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

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

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

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

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

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

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

Moscheea Salih Talai din Cairo (1160) este rectangulară în plan, cu lungimea laturilor de 48,75 x 112,5 m. Constă din două părți, construite concomitent: moscheea propriu zisă, 2 : 3 (100 x 150 coți), la care a fost adăugată o porțiune de 1/3. În fața mihrabului trei rânduri de porticuri inegale formează 1/2 din lățimea exterioară, curtea deschisă fiind mărginită perimetral cu câte un portic de 1/5 din lățimea exterioară. Curtea are lățimea de 3/5, lungimea – 3/2 : 5/6.

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

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

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

Concluzii.

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

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

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

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

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

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

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

Referințe bibliografice și note

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

[2] Este o interpretare nouă a etimologiei termenului *arhitectura*, care constă din două foneme: *arhi* – calificativ superlativ, și *tecton* – construcție, sensul fiind „*mai mult decât o construcție*".

[3] Виоллет Ле Дюк Е. *Беседы об архитектуре*. Москва, 1935, с. 310.

[4] Choisy F. A. *Histoire de l'architecture*. Paris, 1899.

[5] Strzygowski J. *Die Baukunst der Armenier und Europa*. Vienne, 1918; Idem, *Die altslavische kunst*. Augusburg, 1929.

[6] Флетчер Б., Флетчер Б. Ф. *История архитектуры, составленная по сравнительному методу*. Санкт-Петерсбург, 1913, с. 463.

[7] Витрувий Марк Поллион. *Десять книг об архитектуре*. Книга 1. Москва: ОНТИ, 1936.

[8] Aristotel. *Metafizica*. Cartea XIII, cap. 3. București: Ed. Academiei RPR, 1965, p. 408.

[9] Hambidge J. *The element of dynamic symmetry*. N.-Y., 1926.

[10] Ghyka Matila C. *Filozofia și mistica numărului*. București: Editura Univers enciclopedic, 1998.

[11] Шевелев И. Ш. *О формообразовании в природе и искусстве*. В кн.: *Золотое сечение. Section divine: Три взгляда на природу гармонии*. Москва: 1990, с. 9-129.

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

[13] Афанасьев К. Н. *Построение архитектурной формы древнерусским зодчим*. Москва: Издательство АН СССР, 1961.

[14] Желоховцева Е. Ф. Геометрические структуры в архитектуре и живописи Древней Руси. В: *Естественнонаучные знания Древней Руси*. Москва: 1980, с. 23 64.

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

[16] Болотин Н. И. *Метрологические особенности некоторых памятников архитектуры и*

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

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

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

[19] Брунов Н. И. Op. cit.; Петрович Дж. *Теоретики пропорций*. Москва: Стройиздат, 1979.

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

[21] Мельхиседек Друнвало. *Древняя тайна цветка жизни*. Т. 1. Москва: Издательский дом „София", 2003.

[22] Hahnloser H. *Villard de Honnecourt. Kritische Gsamtausgabe des Baüvuttenbuchec*. Wien, 1935.

[23] Nesterov T. Cu privire la modulul structurii ..., p. 17-18.

[24] Петрович Дж. Op. cit., с. 126.

[25] Ibidem, с. 136, 152, 163.

[26] Захидов П. Ш. Op. cit.

[27] Афанасьев К. Н. Op. cit.

[28] Михайлов Б. П. *Витрувий и Эллада. Основы античной теории архитектуры*. Москва: Издательство литературы по строительству, 1967, с. 244.

[29] Афанасьев К. Н. Op. cit.

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

[31] Кожухаров Г. Методы определения размеров сводчатых сооружений Болгарии средних веков и их место в истории строительства балканских стран. В: *A*ctes du premier congres internationale des études balkaniques et sud est européennes, v. II, Sofia, 1969, с. 1031-1040.

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

[33] Афанасьев К. Н. Op. cit., 1961.

[34] Булатов М. С. *Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX–XV вв*.

[35] Ilviţchi L. *Mănăstirile și schiturile din Basarabia*. Chișinău: Museum, 1999, p. 24.

[36] Evseev I. *Dicționar de simboluri*. București: Vox, 2007, p. 313.

[37] Михайлов Б. П. Op. cit., с. 76.

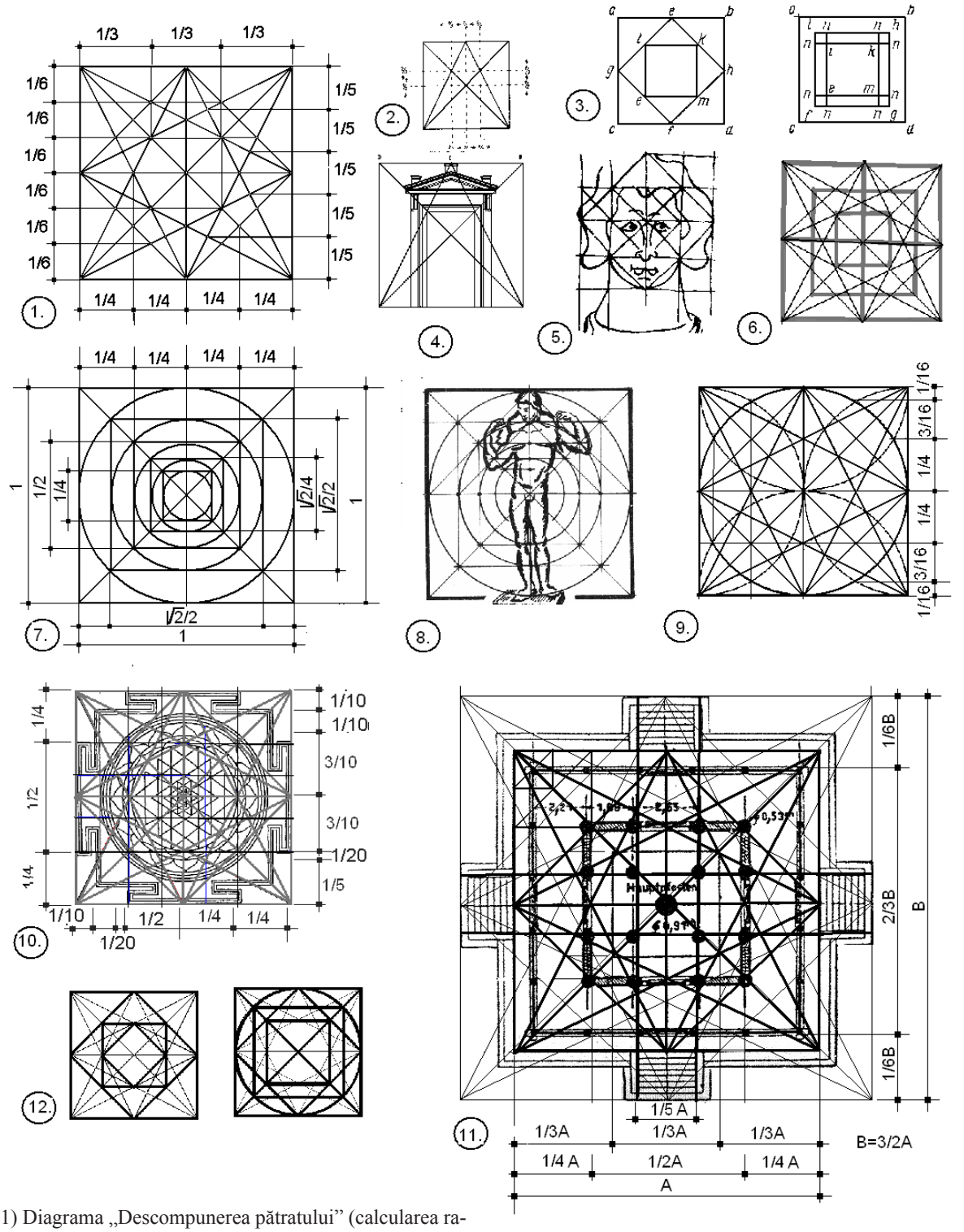
[38] Raportul este apropiat „*secțiunii de aur*", 3 și 5 fiind membrii șirului numeric al lui Fibonacci, formulat teoretic în secolul al XV-lea.

[39] Evseev I. Op. cit., p. 80.

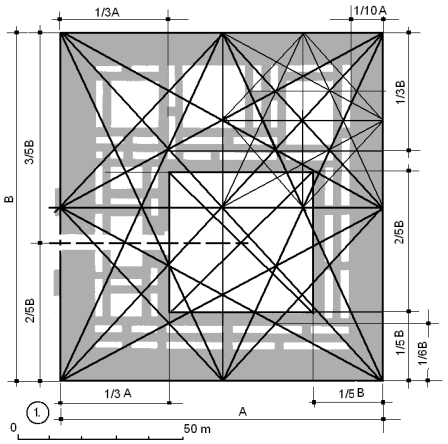
[40] Curinschi Vorona Gh. *Istoria universală a arhitecturii*. București: Editura Tehnică, s.a., p. 33.

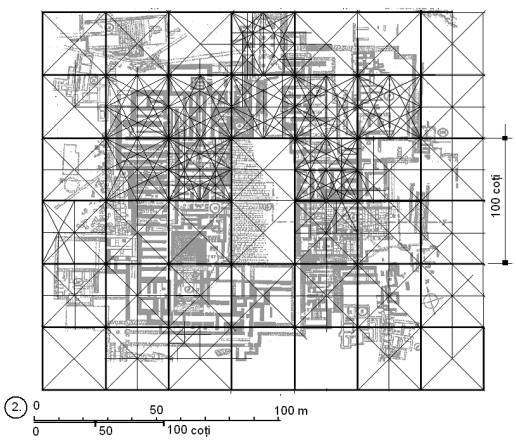
[41] Monumentele Greciei antice sunt analizate prin utilizarea „cuadratura cercului" de Михайлов Б. П. Op. cit.

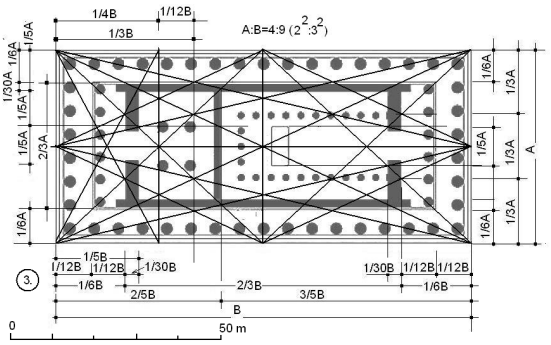
[42] Афанасьев К. Н. Op. cit., 1967, с. 31-42.

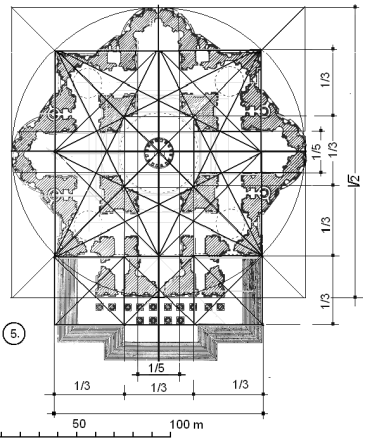


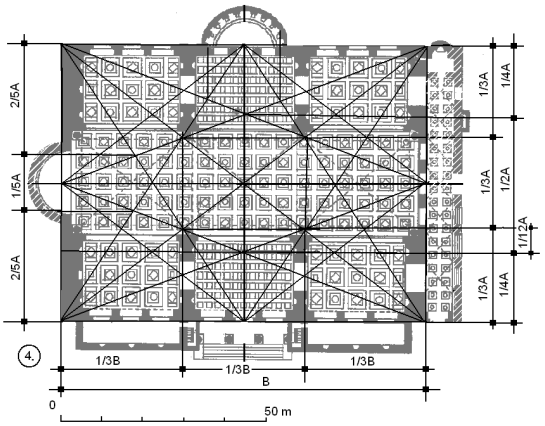
1) Diagrama „Descompunerea pătratului” (calcularea raporturilor de Nesterov T.).
2) Divizarea la 3 şi 9. Desen din manualul lui Hans Kraiser, Germania, secolul al XV-lea.
3) Explicaţie la calcularea turnului, Germania, secolul al XVI-lea.
4) Proporţiile portalului, desen Serlio, Renaşterea italiană.
5) Proporţiile feţei, desen din albumul lui Villard de Honnecourt, secolul al XIII-lea.
6) „Vavilon” (calcularea raporturilor de Nesterov T.).
7) Diagrama „Cuadratura cercului” (calcularea raporturilor de Nesterov T).
8) Analiza proporţiilor figurii umane, după Mihailov B.
9) Schema compoziţională „Floare cu patru petale” după Afanasiev K. şi Jelohovţeva E. (calcularea raporturilor de Nesterov T.).
10) „Mandala” (analiza raporturilor de Nesterov T.).
11) Planul pagodei mănăstirii buddhiste Horudzi, secolul al VII-lea, Japonia,
12) Scheme de analiză a proporţiilor, după Zahidov P.

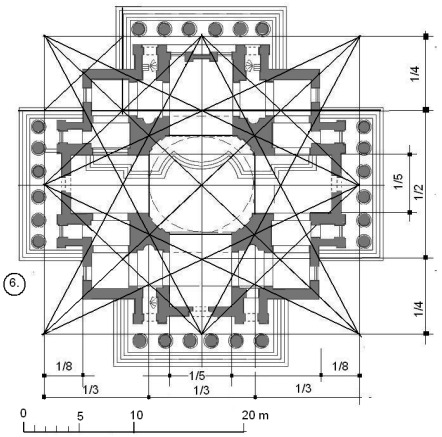


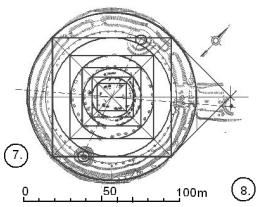


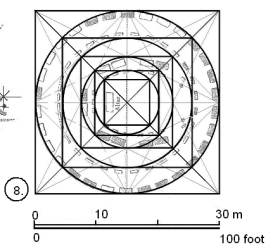


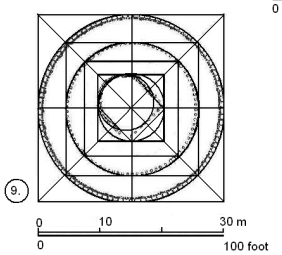












1) Palatul Naram-sin, Tell-Brak, Akkad, 2350–2150 î.Hr.
2) Palatul lui Minas, Cnosos, Creta, 1700–1400 î.Hr.
3) Partenon, Atena, 447–438 î.Hr.
4) Bazilica lui Maxentiu, Roma, anul 310.
5) Bazilica Sf. Petru, Vatican, 1540.
6) Catedrala Naşterea Domnului, Chişinău, 1836.
7) Sanctuar-observator, Stonehenge,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

Mariana ŞLAPAC

Glower de Glaydeny, constructor de cetăţi

Rezumat
Glower de Glaydeny, constructor de cetăți

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

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

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

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

Summary
The fortifier Glower de Glaydeny

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

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

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

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

Резюме

Гловер де Глейдени, строитель крепостей

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

În primul plan rus din anul 1769 realizat la 18 noiembrie 1769 („Planul castelului târgușorului Soroca în Moldova și a *Vorstadt*-ului (arie locuită în preajma unei cetăți – n. n.), situat în jurul lui la o distanță de 50 de stânjeni...”), descoperit de arhitectul Evgheni Vodzinski, fortificația bastionată înglobează cea de piatră. Amplasată pe malul Nist-rului în apropierea pârâului Racovăț, ea include trei redane și două semibastioane. Configurația generală a fortăreței bastionate amintește o stea neregulată cu cinci raze cu o suprafață de circa 18 ha. Șanțul de apărare în care era abătută apa din pârâu repetă conturul valului de pământ. Intrarea în cetatea bastionată se realizează dinspre sud, de pe semibastionu care include turnul de acces al fortăreței de piatră. Pe document sunt arătate cartierele orășenești constituite în timp, precum și o biserică de plan cruciform alungit zidită pe malul Nistrului. Tot aici sunt plasate două secțiuni: prima, longitudinală, care întretaie poarta de intrare în cetatea de piatră și cealaltă, transversală, care trece prin fortificația bastionată. Secțiunea nodului de acces înfățișează fundațiile masive ale turnului, două gropi-capcană și o rampă de lemn sprijinită pe un sistem de bârne înfipte în sol. Cu ajutorul rampei înclinate, în cetate puteau pătrunde nu numai pietonii, dar și carele cu provizie, armament, materiale de construcție ș.a. Secțiunea cetății bastionate indică profilul acesteia în partea de nord-vest: valul de pământ cu parapet, șanțul lat cu escarpă și contraescarpă, având secțiunea în formă de pâlnie, calea acoperită, bancheta și glacisul. Tot aici este reprezentată și situația proiectată. În legendă figurează cazarma din interiorul cetății de piatră, pompa, groapa din turnul de acces, biserica așezării, edificiile care au fost arse în întregime în timpul acțiunilor militare și biserica deasupra porții „castelului” care a fost devastată.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

În septembrie 1692 îl regăsim escortând un transport de muniții din orașul Sniatyn până la Wisniowczyk, unde erau cantonate trupele poloneze. La sfârșitul aceluiași an Glower de Glaydeny a reconstruit cetatea bastionată de la Okopy Swietej Trojcy, care într-un scurt timp a devenit un obiectiv militar important[22]. Se știe că proiectul acesteia a fost elaborat de arhitectul olandez Tillman van Gaveren, autor al mai multor opere de valoare – palate, edificii de cult, parcuri ș.a. Astfel, fortificația situată într-un loc îngust între albiile râurilor Nistru și Zbrucz dispunea de un plan alungit, apropiat de cel trapezoidal. Pe latura de est a cetății protejată de două semibastioane de colț, simetrice în plan, se găsea „poarta Cameniței". Celălalt acces, „poarta Liovului", străpungea curtina de vest a fortificației apărată de un bastion central și două semibastioane. În fața ambelor porți se găsea câte un ravelin. Din exterior, era amenajat un glacis de traseu zigzagat. Fortificația în cauză este reprezentată pe un document cartografic austriac din 1788 realizat cu contribuția inginerului militar C. L. Thomas[23], dar aici pe latura de vest mai apare un ravelin.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Din căsătoria cu Helena Elzbieta, fiica lui Antony Gruszecki din Gruszki, mercenarul englez a avut o fiică, Ursula și doi feciori, Joseph, savant iezuit și Antony. Stema familiei Glaydeny este înregistrată în armorialul șlehtei poloneze[34].

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

Referințe bibliografice și note

[1] A se vedea: Glower de Glaydeny. In: Slownik Biograficzny Technikow Polskich. Warszawa, 2003, t. 14; Marcinek R. Andrzej Archibald Gleyden-Glower – najemnik, co Rzeczpospolita umilowa. Apud: http://m.wilanow-palac.pl/wortal_mobile/Symfony/web/app.php/article/andrzej_archibald_de_gleyden_glower_najemnik_co_rzeczpospolita_umilowal.html, vizitat 22.04.2013; Данілов І. Підполковник Гловер – фортифікатор та зброяр. In: http://www.tovtry.km.ua/ru/history/statti/glover.html, vizitat 22.04.2013; Пламеницька О. Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець (пізньоантичний – ранньомодерний час). Кам'янець-Подільский, 2012 ș.a.

[2] *Slownik biograficzny technikow polskic*h. Warszawa, 2003, t. 14, s. 32.

[3] *Călători străini despre Țările Române*. București, 1980, vol. VII, p. 296.

[4] Felea A. *Soroca*. Chișinău, 2009, p. 53.

[5] Bulat N. *Județul Soroca: file de istorie*. Chișinău, 2000, p. 23.

[6] Чеботаренко Г. *Сорокская крепость – памятник старины*. Кишинев, 1984, с. 16.

[7] Idem. Новое о древней крепости. In: Социалистическая Молдавия. Кишинев, 25 мая 1970 г.

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

[9] Ștefăniță I., Bulat N. *Retro Soroca*. Chișinău, 2012, p. 10.

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

[11] Dziennik oblezenia ad 27 wrzesnia – 9 pazdziernika (1692 roku) poslany Ianowi III przez pulkownika Rappe komendanta w Soroce. In: Zaklad Narodowy im. Ossolinskich, Wroclaw, rękopis 3003?, s. 51-52.

[12] Ibidem, s. 52.

[13] Ibidem, s. 51-52.

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

[15] Mulțumim arhitectului Eugen Bâzgu pentru copiile unor materiale grafice și ajutorul acordat la realizarea acestui articol.

[16] Neculce I. Op. cit., p. 322.

[17] Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova (AMIRM). F. 349, inv. 38, d. 1740; F. 349, inv. 38, d. 1741; F. 349, inv. 38, d. 1742.

[18] Составление историко-архитектурного опорного плана и проекта зон охраны памятников истории и культуры города Сороки. НИИП градостроительства. Киев, 1998. Mulțumim arhitectei Ana Comarnițcaia pentru copia acestei lucrări.

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

[20] AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 22603, f. 2.

[21] Wojtasik J. Ostatnia rozprawa zbrojna z Turkami i Tatarami w 1698 r. In: Studia i Materialy do Historii Wojskowosci. 1966, t. XIII, cz. I.

[22] *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, pod red. Chlebowskiego B., Walewskiego W. Warszawa, 1886, t. 7.

[23] AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 22756.

[24] Пламеницька О. Op. cit., с. 437.

[25] Ibidem, c.

[26] Ibidem, c. 437.

[27] Ibidem.

[28] Marcinek R. Op. cit.

[29] Пламеницька О. Op. cit., с. 438.

[30] Ibidem, c. 440.

[31] Ibidem.

[32] *Volumina Legum*. Sankt Petersburg, t. VI, 1860, s. 241.

[33] Ladowski M. M., Załuski J. J. *Inwentarz Konstytucyy Koronnych y W. X. Litewskiego*. Lipsk, 1733, s. 156.

[34] Ostrowski J. H. *Księga herbowa rodow polskich*. Warszawa, 1897, s. 843-844.

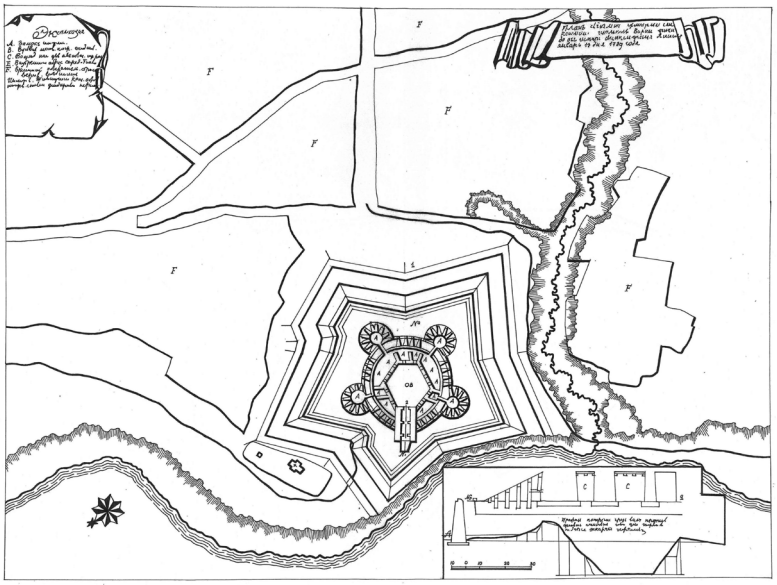


Fig. 1. Planul oraşului Soroca, 18 noiembrie 1769, Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova (Desenul autorului apud: Составление историко-архитектурного опорного плана и проекта зон охраны памятников истории и культуры города Сороки. НИИП градостроительства. Киев, 1998)

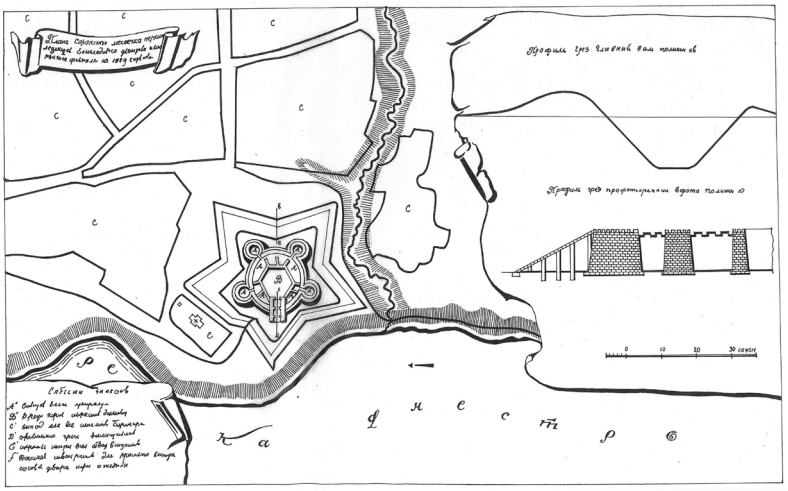


Fig. 2. Planul oraşului Soroca, 1769. Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova (Desenul autorului apud: Составление историко-архитектурного опорного плана и проекта зон охраны памятников истории и культуры города Сороки. НИИП градостроительства. Киев, 1998)

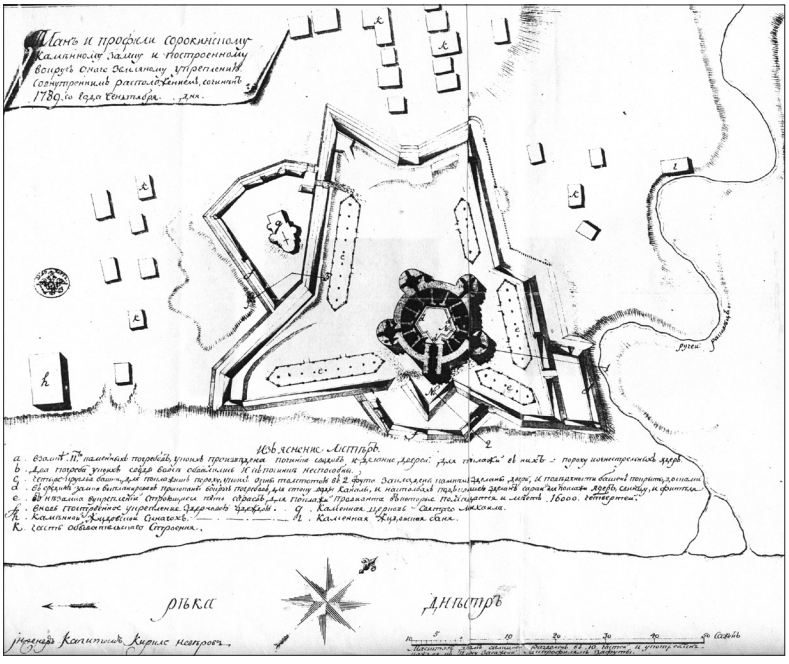


Fig. 3. Planul cetăţii de la Soroca, septembrie 1789. Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova (Apud: Nesterov T. Cu privire la miturile arhitecturii şi datării cetăţii Soroca. În: Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb. Cluj-Napoca, 2003)

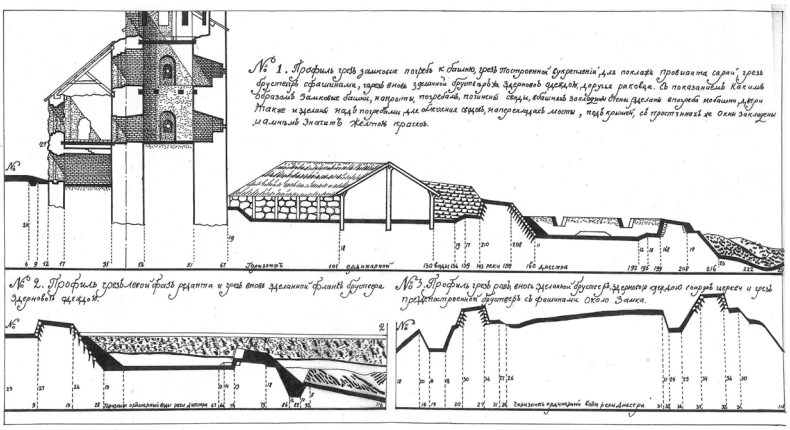


Fig. 4. Profilurile cetăţii de la Soroca, septembrie 1789. (Desenul autorului apud: Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova, F. 846, inv. 16, d. 22603, f. 2)

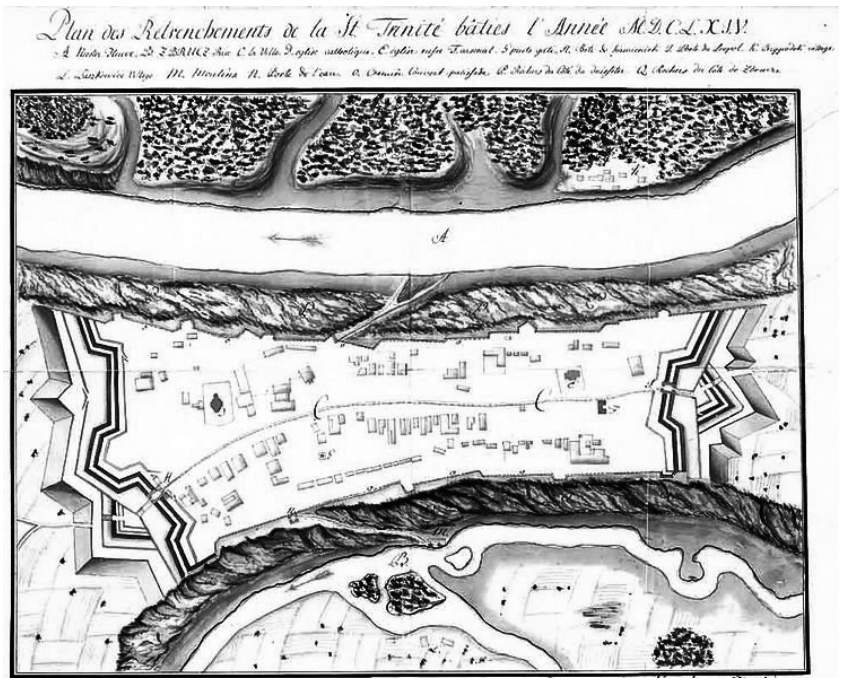


Fig. 5. Planul cetăţii bastionate Okopy Swietej Trojcy de Guillaume Le Vasseur de Beauplan, 1664. Arhiva Războiului din Stockholm (http://commons.wikimedia.org/wiki/File :Okopy_%C5%9Awi%C4%99tej_Tr%C3%B3jcy.jpg. vizitat 12.02.2014)

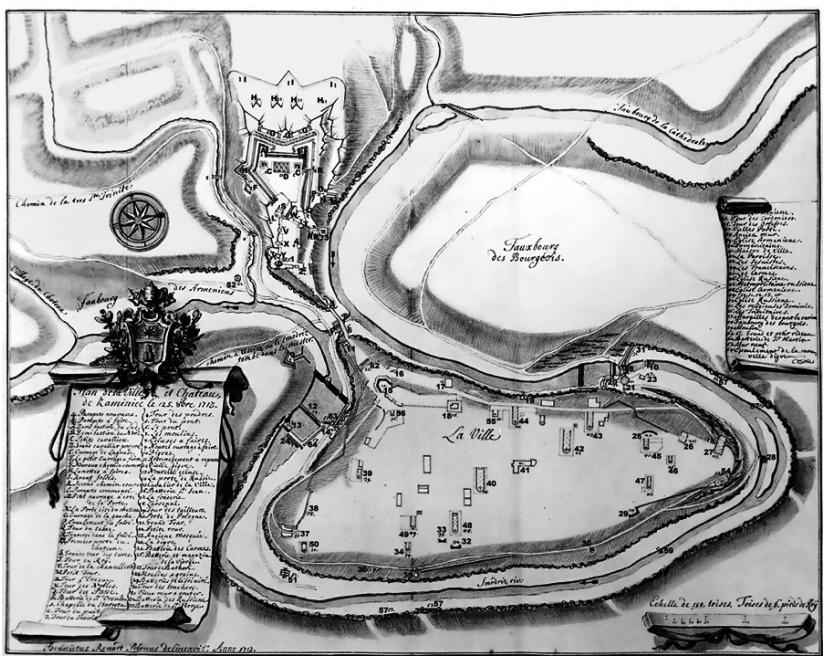


Fig. 6. Planul oraşului Camenița de Benedictus Renard, 1713 (http://kamienec.livejournal.com/14668.html, vizitat 01.03.2014)

Emmanuel MOUTAFOV

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

Summary

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

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

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

Rezumat

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

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

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

Резюме

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

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

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

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

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

However, there is no thorough, generalizing research on this art circle, despite the efforts of Bulgarian and Romanian scholars to find a connection between monuments in contemporary Bulgaria and Romania with Kastoria in 15th and 16th centuries. The monuments explored from this perspective are up to now incorporated in this circle by different Balkan authors. The used by Valeva artifacts are presented in a few groups according to the date of their creation and the stylistic differences between them. These are mural paintings and icons dating from the 80-ies and 90-ies of the 15th century from Veria, from Moldavia and from the first three decades of the 16th century. The most impressive similarity that could be mentioned here is for example the mural representations of Sts Theodore Tyron and Theodore Stratelates in the church of the Poganovo monastery (Fig. 1) and the same scene from the St Nicholas church in Balinești, Moldavia (Fig. 2). They both date from 1499. Other similarities one could find in the warrior saints in the frescoes of St Nicholas Magaliou in Kastoria (1505) and the same personages in St George' church in Hârlau. There are also a few disputable monuments for which the researchers express irreconcilably controversial opinions. Here we could mention the scene the *Tree of Jesse* that appears in the exterior mural decoration in Moldavian churches in the 16th century and its random origination from the Mauriotissa' church in Kastoria. Such influence can be justified if 15th century art in Kastoria was the only one that used this composition, but certainly it is much earlier. Even in the cases of likeness we can't be sure there is a direct interaction between creators of different monuments. For the Moldavian Princes religious policy remained complex in general: while conversions to faiths other than Orthodox were discouraged, Moldavia included sizable Roman Catholic communities (Germans and Magyars), as well as non-Chalcedonic Armenians; after 1460, the country welcomed Hussite refugees etc.[3.] Those facts influenced the artistic atmosphere in the principality and certainly affected/ changed the original Byzantine tradition, which was present in Moldavian lands via Old Church Slavonic language that is another complicating circumstance, because common people spoke Romanian in their everyday life.

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

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

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

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

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

The second indicative example of intercommunion is from the period of 17th – 18th centuries and deals with illustrated printed books of Ukrainian masters as Nikodim Zoubritski (Fig. 3) and Makarij Sinitski[6]. Those books influenced by the academic art of the West and adjusted for the needs of the Orthodoxy far away from the Balkans travelled creating new taste and reached the ateliers of Bulgarian icon-painters of the end of the 18th and 19th centuries. It is well known that after 1774 a lot of Russian books were more freely imported on the Balkans[7]. Those influences that passed surely through Bessarabia are most obvious in the ways of presenting scenes of the Last Judgment in the works of the art schools of Bansko and Samokov[8]. Proven here is the part that the printed version of the New Testament from Tsernigov (1717) played as a model for the Apocalypse cycles of Toma Vishanov (Fig. 4), Zacharij Zograph (Fig. 5) and Ditcho Zograph, in the frescoes of Rila and Sukovo monasteries[9]. That is how influences from the Ukranian baroque came fragmentary to the Balkans.

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

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

Endnotes

[1] Valeva T. Sur la question sur la soit-dite „École artistique de Kastoria". In: Βυζαντινά 28, Θεσσαλονίκη, 2008, σ. 181-221.

[2] Ibidem, p. 210, where is called „trend".

[3] http://en.wikipedia.org/wiki/Moldavia (vizited 15.05.2014)

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

[5] Ibidem, p. 79.

[6] Откровение св. *Иоанна Богослова в мировой книжной традиции*. Москва, 1995, с. 159, 175-176.

[7] Мавродинов Н. *Връзките между българското и руското изкуство*. София, 1955, с. 55-56.

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

[9] Ibidem.

[10] Мутафов Е. *Европеизация на хартия. Съчинения за живописта на гръцки език от първата половина на XVIII в*. София, 2001, с. 141-149.



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



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



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

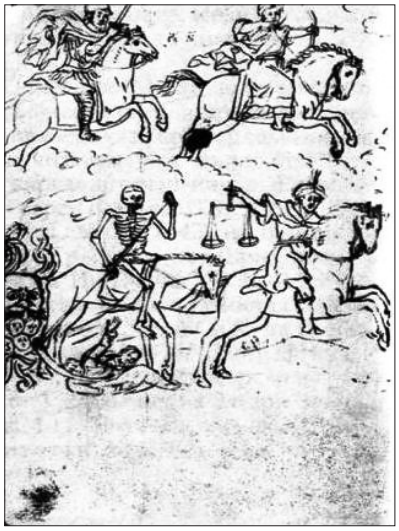


Fig. 4. Preparatory sketch on Apocalypse 6: 1-8 by Toma Vishanov, end of the 18th century



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

Aurelia TRIFAN

Evoluţia arhitecturii construcţiilor vitivinicole în spaţiul carpato-danubiano-pontic în perioada antică şi medievală

Rezumat

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

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

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

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

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

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

Summary

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

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

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

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

Резюме

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Primele construcţii specifice destinate preparării vinului în regiunea nord-pontică au fost cramele monolite staţionare[7], compuse din călcătoare-platformă şi rezervor, ambele elemente săpate în versant, utilizând, astfel, înclinaţia pantei pentru scurgerea liberă a mustului, obţinut în rezultatul zdrobirii strugurilor cu picioarele. În cazul folosirii pârghiei pentru presarea strugurilor, apare un element nou, *tarapanul*[8] (Fig. 1), prevăzut cu canelură pentru scurgerea mustului şi servind drept bază pentru presă. Tarapanul era săpat în platformă sau era alcătuit dintr-o lespede de formă dreptunghiulară sau circulară, instalată pe o platformă.

Dacă la început crama se limita la călcătoarea staţionară monolită, săpată în calcarul dur din imediata apropiere a locului cultivării viţei-de-vie, fără de acoperământ, atunci, mai târziu, apar cramele compozite[9], cu acoperiş susţinut de pereţi. Crama descoperită la *Tyritake*, secolele III–II î.Hr. (Fig. 2), avea călcătoarea cu mărimea de 5,25 x 2,7 m şi rezervorul de 1,75 x 2 m cu o adâncime de 1,55 m[10]. Atât suprafaţa călcătoarei, cât şi pereţii rezervorului erau acoperiţi cu un strat gros de mortar de var. Obţinerea mustului se efectua doar prin călcatul strugurilor cu picioarele.

În etapa următoare rezervorul este despărţit în două părţi inegale: pentru acumularea lichidului de pe călcătoare, rezervorul mare, şi după tescuire, rezervorul mic. Exemplu constituie crama descoperită *la Mirmekion*, sfârşitul secolului al III-lea î.Hr.[11] (Fig. 3).

Cramele primelor secole ale erei noastre, cu un volum de producere mai mare, conţin trei bazine cu partea de jos înclinată şi cu o cavitate circulară pentru îndepărtarea sedimentului acumulat. Ca rezultat, călcătoarea se divizează în trei părţi, cu instalarea presei în partea centrală. Cramele descoperite la *Chersonesos*, secolele I–IV d.Hr.[12], şi *Tyritake*, secolele III–IV d.Hr.[13] (Fig. 4), reprezintă un astfel tip de crame. Dimensiunile spaţiului tehnologic, în cazul cramei în întregime, depindeau de mărimea presei. Cele mai vechi prese, utilizate în cramele rupestre din nordul Pontului Euxin, atingeau lungimea de 9 metri şi constau dintr-o bârnă orizontală, la un capăt al căreia era amplasată o greutate din piatră, iar al doilea capăt se introducea în cavitatea executată în peretele călcătoarei[14]. Greutăţi cu adâncitură pentru cadru din lemn au fost depistate în mai multe crame. Modificările ulterioare ale presei au fost teascurile cu pârghie şi şurub.

Procedeele tehnicii de construcţie, începând cu secolul al V-lea î.Hr., sunt rezultatul răspândirii tehnicii antice greceşti şi evoluării pe baza lor a unor procedee locale, materialele de bază fiind piatra şi lutul, iar lemnul folosindu-se doar pentru şarpantă. Varul se utiliza pentru tencuiala pereţilor clădirii, rezervoarelor şi pentru pardoseala călcătorilor. Pentru secolele V–IV î.Hr. este caracteristică în general o zidărie cu structură regulată din piatră şlefuită, fără mortar, care treptat capătă o structură neregulată, din piatră brută instalată pe lat, fără ajustare, legată prin mortare, scoţând la iveală influenţa romană ulterioară[15]. Demonstrativă în acest plan este tehnica construcţiei platformei şi rezervoarelor. Substrucţia platformei călcătoarei din piatră brută şi mortar de var cu adaos de ceramică zdrobită mărunt era acoperită cu câteva straturi groase de mortar cu şamotă. Partea centrală a platformei se despărţea de părţile laterale prin pereţi joşi din lemn, instalaţi în şanţurile săpate preventiv. Pereţii rezervoarelor erau zidiţi din piatră brută şi mortar, cu argilă în stratul interior şi cu var în cel exterior, căptuşiţi cu mortar cu şamotă şi acoperiţi cu oxid de fier (hematit) pentru prevenirea eroziunii sub acţiunea mustului[16].

Cramele din regiunea de nord (Regatul Bosporan) şi nord-vest (Delta Dunării) a bazinului Mării Negre în plan tehnic, în special în construcţia preselor cu greutăţi atârnate, sunt strâns legate de tradiţiile tehnicii de vinificare prezente în epoca antică în regiunea estică mediteraneană, inclusiv Grecia şi Asia Mică.

Planimetria cramelor evoluează: spaţiul, unic iniţial, divizându-se prin pereţi despărţitori în două încăperi: cu funcţie de producere şi utilitară, situate la diferite înălţimi şi unite prin trepte sau pantă de tranziţie[17]. Odată cu apariţia subsolului se produc schimbări şi în structura construcţiei pe verticală[18]. Structura cramelor devine mai complexă prin apariţia încăperilor adăugătoare pentru păstrarea strugurilor, recipientelor (*amfore*, *pithosuri*), utilajului şi depozitarea vinului. Pe parcurs crama se transformă într-un ansamblu de unităţi pentru producere şi auxiliare grupate teritorial. Complexul de producere din *Gorghippia* (secolele II–III d.Hr.), format din călcătoare cu rezervoare şi spaţiu pentru tescuire, ocupa o suprafaţă de 80 m.p., iar împreună cu încăperile pentru fermentarea mustului, depozitarea vinului, încăperile auxi-

liare și curtea cu gropile menajere – aproximativ 350 m.p.[19].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

În crama viticolă din Urechești din județul Vrancea divizarea cramei în două spații poate fi constatată din exterior, zona de prelucrare a strugurilor fiind lipsită de pereți, găsindu-se sub un șopron deschis (Fig. 10). Rama acoperișului este susținută de capetele grinzilor de la peretele frontal, posterior, grinda mediană a tavanului și cei doi stâlpi din față ale șoprului.

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

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

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

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

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

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

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

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

Este de remarcat prispa, care se întindea pe toată latura din față a clădirii, utilizată în procesul tehnologic. Pentru a proteja întinderea mare a prispelor s-a impus și construirea unui acoperiș cu înălțime redusă și cu streșini largi. Vechile acoperișuri erau în patru ape: două lungi și două, mai mici. Clădirea se acoperea cu șiță, șindrilă sau draniță, mai ales în zonele împădurite, unde lemnul se procura cu ușurință. Acoperișurile din paie, de grâu sau de secară, erau preferate mai ales în regiunile de câmpie. În așezările situate în apropierea unei ape la acoperitul caselor se folosea trestia și stuful.

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

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

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

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

Referințe bibliografice și note

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

[2] Pârvan V. *Getica. O protoistorie a Daciei*. București: Cultura Națională, 1926, p. 137.

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

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

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

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

[7] Винокуров Н. И. *Винодельческие комплексы Боспора*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. Москва, 1994, с. 9.

[8] Блаватский В. Д. Op. cit., с. 143.

[9] Винокуров Н. И. Op. cit., с. 10-14.

[10] Блаватский В. Д. Op. cit., с. 149.

[11] Ibidem, с. 150.

[12] Ibidem, с. 146.

[13] Гайдукевич В. Ф. Op. cit., с. 357.

[14] Ibidem, с. 357.

[15] Крыжицкий С. Д. Строительная техника. В: Античные государства Северного Причерноморья. Москва: Наука, 1984, с. 203.

[16] Гайдукевич В. Ф. Op. cit., с. 357; Блаватский В. Д. Op. cit, с. 146.

[17] Винокуров Н. И. Op. cit., с. 14.

[18] Блаватский В. Д. Op. cit., с. 146.

[19] Степанченко А. П. Опыт исторической реконструкции „греческого вина". В: Историческая и социально-образовательная мысль, 2013, № 3 (19).

[20] După părerea mai multor arheologi, în perioada de până la era noastră în Olbia nu era dezvoltată vitivinicultura.

[21] Блаватский В. Д. Op. cit., с. 154.

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

[23] Долгоруков В. С. Градостроительство. В: Античные государства Северного Причерноморья. Москва: Наука, 1984, с. 201.

[24] Винокуров Н. И. Op. cit., с. 18.

[25] Comșa M. Op. cit., p. 78.

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

[27] Ibidem, p. 221.

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

[29] Ibidem, p. 238-239.

[30] Ibidem, p. 239.

[31] Cătinaș A., Bărbulescu M. Cella vinaria de la Potaissa. În: ActaMN, XVI, 1979, p. 101-126.

[32] Ibidem, p. 125.

[33] Ibidem, p. 107.

[34] Ibidem, p. 125.

[35] Ibidem, p. 108.

[36] Cocciopesto – amestec asemănător betonului cu adaos de cărămidă.

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

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

[39] Ibidem.

[40] Ibidem.

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

[42] Демченко Н. А. Традиционные занятия. В: *Молдаване*. Москва: Наука, 2010, с. 214.

[43] Demcenco N. Monumentele activității..., p. 45.

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

[45] Lin – vas făcut din scânduri ori scobit dintr-un trunchi de copac în care se adună și se storc strugurii.

[46] Termen utilizat în: Демченко Н. А. Традиционные занятия, с. 223.

[47] Демченко Н. А. Традиционные занятия, с. 223.

[48] Petrescu P. *Arhitectura țărănească din lemn din România*. București: Meridiane, 1974, p. 9.

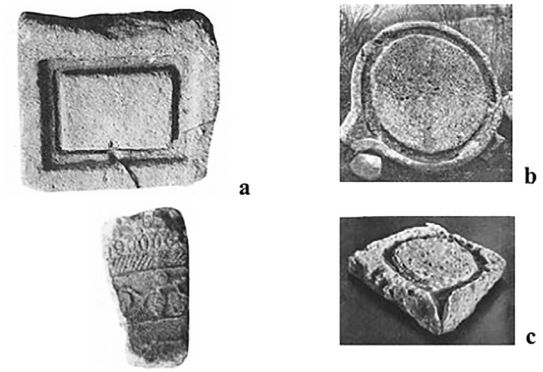


Fig. 1. Tarapane: a – Potaissa (Apud: Milea, Luca, 1978); b – Regatul Bosporan; c – Chersonesos. (Apud: Блаватский, 1953)

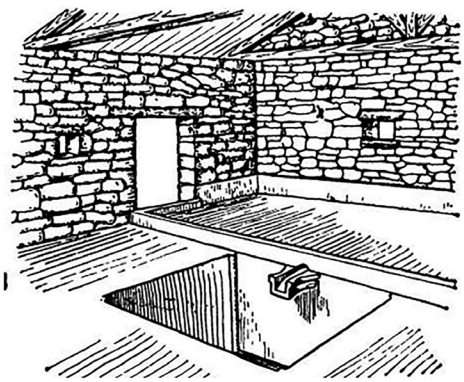
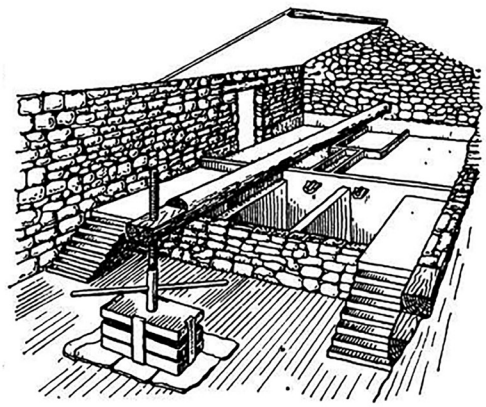


Fig. 2. Planul și reconstituirea cramei cu un rezervor din Tyritake, secolul al III-lea î.Hr. (Apud: Кругликова, 1984)



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



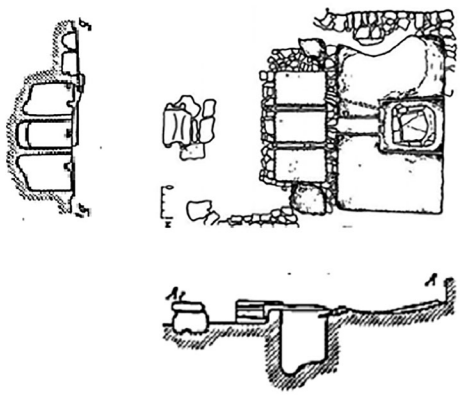


Fig. 4. Planul, secțiunile și reconstituirea cramei cu trei rezervoare din Tyritake, secolele III–IV d.Hr. (Apud: Кругликова, 1984)

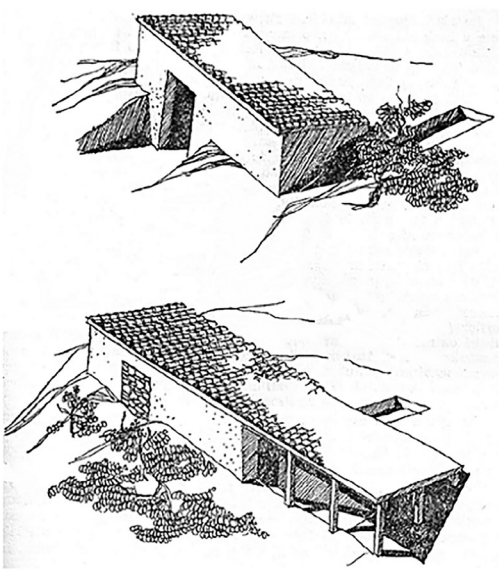


Fig. 5. Reconstituirea *cella vinaria* de la Potaissa, secolele II–III d.Hr. (Apud: Cătinaș, Bărbulescu, 1979)



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

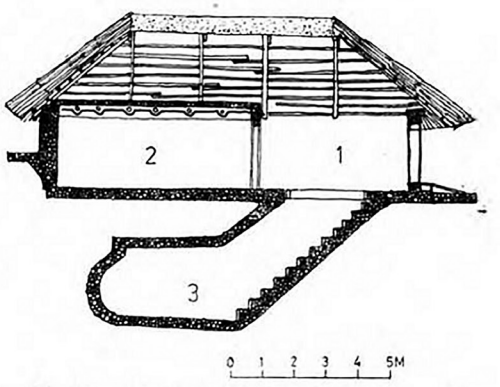


Fig. 8. Cramă de vie din Corni, județul Vaslui. Mijlocul secolului al XIX-lea. Secțiune: 1 – horă; 2 – cramă; 3 – beci. (Apud: Patrașcu, 1984)

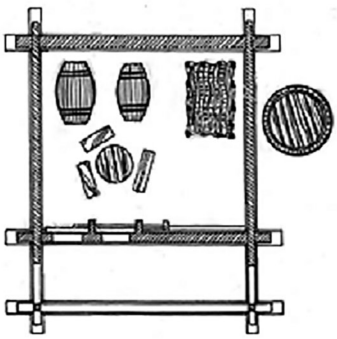


Fig. 7. Planul cramei din Bălănești. (Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA, http://www.muzeulinaerliber.ro/images/phocagallery/viticultura)

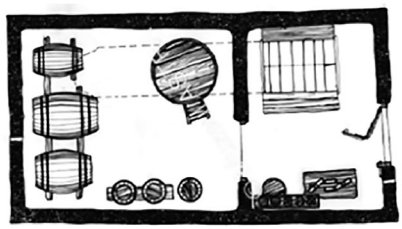


Fig. 9. Planul cramei din Corni. (Muzeul Civilizației Populare Tradiționale ASTRA, http://www.muzeulinaerliber.ro/images/phocagallery/viticultura)



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

Alla CEASTINA

Bogdan Eitner – arhitect gubernial şi inginer cadastral al Basarabiei (1798–1872)

Rezumat

Bogdan Eitner – arhitect gubernial al Basarabiei şi inginer cadastral (1798–1872)

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

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

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

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

Summary

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

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

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

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

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

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

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

Резюме

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

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

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

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

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

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

Prezentul demers continuă seria publicaţiilor noastre axate pe problema activităţii arhitecţilor din Basarabia în secolul al XIX-lea şi scoaterea din anonimat a unor file inedite din viaţa şi activitatea lor. Un loc aparte în aceste cercetări revine, cu certitudine, arhitectului şi inginerului cadastral al Basarabiei Bogdan Iacovlevici Eitner, care a adus o contribuţie deosebită atât la formarea imaginii oraşului Chişinău, cât şi la dezvoltarea Basarabiei în general.

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

Graţie lucrărilor efectuate, numele lui B. Eitner devine cunoscut iniţial generalului I. N. Inzov, guvernatorul Basarabiei, iar ulterior, şi contelui M. S. Voronţov, general-guvernatorul Basarabiei şi Novorosiei, care de altfel, i-a încredinţat lui Eitner misiunea de asanare (prin metoda canalizării) a unui iaz insalubru din partea de jos a oraşului Chişinău, care devenise focarul celor mai diferite molime otrăvitoare.

Contele Mihail Semionovici Voronţov, aflând despre mlaştinile mari şi cele trei heleştee cu un miros pătrunzător „pe râul Bâc, pe întregul curs al său, lângă oraşul gubernial Chişinău, şi concentrându-şi atenţia asupra eliminărilor nocive sănătăţii locuitorilor din teritoriile aferente, a instituit la finele anului 1824 o comisie specială pentru nimicirea atât a iazurilor, cât şi a mlaştinilor"[3], care răspândeau infecţiile. Anume la indicaţia contelui Voronţov, B. Eitner a devenit membru al Comisiei formate, în funcţiile căreia intra drenajul locurilor mlăştinoase din împrejurimile Chişinăului.

Potrivit Corespondenţei purtate cu Departamentul Medical despre elaborarea unor măsuri eficiente cu privire la asanarea locurilor palustre din oraşele Bălţi şi Chişinău, în raportul Departamentului Medical din 10 iunie 1844 a fost constatat faptul că „în unele oraşe ale Guberniei Basarabia, Chişinău şi Bălţi, apar în permanenţă febre specifice din cauza impactului negativ al bălţilor şi râurilor mlăştinoase"[4]. Departamentul Medical urma să revină asupra problemelor legate de calitatea apei râurilor şi impactul asupra sănătăţii oamenilor, de asemenea, să informeze despre setul de măsuri elaborate şi aprobate la acest capitol.

Autorul renumitelor notiţe despre războiul ruso-francez din anii 1806–1812, general-maiorul I. Liprandi, a prezentat în 1825 „contelui Voronţov un proiect despre drenajul râului Bâc şi primind acordul de a începe lucrările, a descoperit în Eitner un lucrător destul de profesionist"[5]. Tot atunci a fost distrus barajul, care ducea la formarea unui heleşteu mare.

În calitate de membru al comisiei nominalizate, Eitner a adus un aport remarcabil în asanarea apelor palustre din iazuri. Măsurile adoptate nici pe departe nu erau suficiente, întrucât degajările mirosurilor nocive nu au fost înlăturate. Din aceste considerente s-a hotărât amenajarea unui şanţ cu o lungime de peste 6,5 verste. Eitner a prezentat devizul de cheltuieli şi la 3 septembrie 1827 a fost terminată excavarea şanţului necesar. În fondurile ANRM s-a păstrat proiectul elaborat de Eitner al podului de piatră amenajat la ieşirea din oraşul Chişinău, pe drumul spre oraşul Bender[6] (Fig. 2). Astfel, inginerul cadastral şi-a demonstrat şi aptitudinile profesioniste în realizarea proiectelor unor importante construcţii inginereşti.

După drenajul efectuat, pe locul iazului chişinăuienii au plantat grădini şi livezi. În aşa fel, graţie străduinţelor şi profesionalismului lui Eitner

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

Nivelul şi calitatea lucrărilor efectuate au contribuit la numirea lui Eitner, la 4 august 1825, în funcţia de inginer cadastral al Basarabiei. Începând cu 12 octombrie 1825 şi până la 27 noiembrie 1826, pentru o perioadă de mai bine de un an, Bogdan Eitner concomitent cumulase şi funcţiile arhitectului gubernial al Basarabiei şi arhitectului oraşului Chişinău. Din informaţiile cuprinse în „Analele Ştiinţifice ale Comisiei Guberniale de Arhivă din Basarabia” (în redacţia lui I. N. Halippa), aflăm că „Eitner, căpitan de artilerie în rezervă, a lăsat toate lucrările tehnice; soţia sa a fondat un pansion de dame la Bender. În anul 1825 Eitner a fost desemnat arhitect al guberniei şi s-a transferat la Chişinău; pansionul la fel a fost strămutat”[8].

O nouă filă în activitatea lui Eitner este legată de proiectarea şi construcţia unor clădiri cu destinaţie specială. Din dosarul de arhivă privind construcţia în oraşele basarabene a unor încăperi pentru inventarul antiincendiar şi grajdurile pentru cai[9], aflăm că la 10 august 1827 guvernatorul civil al Basarabiei Timkovski scrie o notă în adresa Consiliului Suprem al Basarabiei privind „necesitatea construcţiei în oraşele guberniale ale Basarabiei a încăperilor pentru pompieri, păstrarea instrumentelor şi a căzilor, dar şi a grajdurilor pentru cai”[10].

Arhitectul interimar al Basarabiei şi inginerul cadastral Eitner a fost numit responsabil pentru amenajarea tuturor încăperilor. Se preconiza construcţia unor clădiri de aşa tip în toate oraşele guberniale, inclusiv la Chişinău şi Reni. Eitner urma să elaboreze planurile şi faţadele necesare construcţiilor în cauză.

În calitate de arhitect interimar Eitner a avut posibilitatea de a se manifesta prin elaborarea planurilor unor edificii de stat. Documentările noastre au condus spre descoperirea unui dosar de arhivă inedit, din filele căruia aflăm despre construcţia în oraşul Chişinău, între anii 1824 şi 1828, a clădirilor pentru funcţionarii de diferite ranguri[11].

Conform raportului Comitetului de Construcţie din 10 iunie 1828 stabilim că „elaborarea planurilor şi faţadelor cu devizele de cheltuieli necesare privind construcţia la Chişinău a clădirilor de stat destinate administraţiei guberniale şi funcţionarilor a fost încredinţată din partea comitetului arhitectului interimar al guberniei Eitner”[12]. Însă Bogdan Eitner s-a adresat generalului guvernator al Novorosiei şi guvernatorului plenipotenţiar al Basarabiei contele Voronţov cu rugămintea de a-l elibera din funcţia de arhitect interimar, despre care fapt şi anunţă în raportul său către Comitetul de Construcţie din Chişinău din 30 iulie 1826[13].

În continuare, funcţia de arhitect al Basarabiei a fost preluată de arhitectul Iosif (Osip) Gasquet, care la 9 septembrie 1826 este numit arhitect gubernial al Basarabiei şi urma să înceapă elaborarea planurilor şi devizelor de cheltuieli pentru construcţia clădirilor de stat pentru administraţie şi funcţionari[14], misiune încredinţată anterior, după cum am menţionat, arhitectului şi inginerului Eitner.

Şi-a continuat însă activitatea în calitate de inginer cadastral. La indicarea Comitetului din Chişinău, instituit la 22 august 1829 pentru prevenirea molimei, B. Eitner a fost numit şef al avanpostului oraşului Ismail şi al carantinei temporale, subordonată avanpostului, expunându-şi pericolului sănătatea şi viaţa de fiecare dată aflându-se în mediul infectat. După închiderea acestei carantine, Bogdan Eitner a fost transferat în funcţia de administrator al carantinei din oraşul Dubăsari[15].

După dezlănţuirea ciumei în localităţile din preajma Chişinăului, din 30 noiembrie 1829 este din nou numit în funcţia de inginer cadastral şi la solicitarea Comitetului de Construcţie până la 20 mai 1830 şi-a adus contribuţia în stăvilirea răspândirii molimei.

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

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

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

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

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

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

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

La 5 martie 1837, în raportul său guvernatorul Pavel Fiodorov l-a anunțat pe contele Voronțov despre prezentarea unei hărți noi a Basarabiei, înalt apreciind „străduințele inginerilor cadastrali din gubernie, care au lucrat timp de un an de zile, mai ales sârguința inginerului cadastral gubernial Eitner, atât în lucrul obștesc comun, cât și în toate afacerile referitoare la slujba lui, pe care Eitner o duce ca un ofițer exemplar, demn de o gratitudine specială"[26]. La 1 februarie guvernatorul Pavel Fiodorov a prezentat „copia exactă a hărții recent întocmite a Basarabiei"[27].

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

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

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

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

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

nemăsurate proprietăţile private, amplasate preponderent în cele cinci ţinuturi din zona forestieră. De regulă, conflictele proprietarilor funciari, rezultate din cauza unor asemenea măsurări incorecte şi lacunare, erau soluţionate în instanţele de judecată, care durau uneori zeci de ani. Totodată, în Comitetul de Construcţie al Basarabiei din acea perioadă puteau fi găsite hărţi foarte detaliate ale ţinuturilor şi zonelor forestiere şi silvostepă, de întocmirea cărora fusese ocupat nemijlocit Bogdan Eitner. Un exemplu convingător în acest context este „planul oraşului Bender cu indicarea proiectelor", realizat de inginerul cadastral în anul 1868[32] (Fig. 5).

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

La 31 ianuarie 1841 a fost discutată solicitarea lui Bogdan Eitner privind confirmarea descendenţei sale nobile, fiind adoptată următoarea rezoluţie: „Cetăţeanul Eitner cu soţia sa Ana, fiul Vladimir şi fiicele Ana şi Eugenia să fie incluşi în partea a III-a a Cărţii genealogice a nobilimii din Basarabia"[33]. Ulterior, şi ceilalţi copii ai familiei sale au fost incluşi în cartea genealogică – Mihail, Maria, Varvara, Antonina, Ioan şi Serghei. Potrivit dosarul de nobil al inginerului cadastral, toţi copiii săi, cu excepţia Eugeniei care a decedat în anul 1840, au fost prezentaţi în schiţa genealogică[34] (Fig. 6).

Fiul mai mare al inginerului, Vladimir Bogdanovici, l-a urmat pe tatăl său, optând şi el pentru o carieră militară. În Arhiva Militară-Istorică de Stat din oraşul Moscova se păstrează un dosar, deschis pe baza raportului comandantului celei de-a 5-a unităţi militare despre demisionarea din slujbă, în decembrie 1861, a căpitanului corpului de infanterie din oraşul Jitomir, Vladimir B. Eitner[35]. Cariera sa de cadet în cadrul brigăzii de artilerie începe la vârsta de 19 ani. Ajungând locotenent, a participat în campaniile dunărene, în cea de-a doua campanie împotriva turcilor din anul 1854, pentru care fapt a fost decorat cu medalia de bronz „Sfântul Andrei", pe panglică, în memoria războiului Crimeii din anii 1853–1856.

Un loc aparte în demersul nostru revine recunoaşterii activităţii îndelungate a lui Bogdan Eitner spre binele locuitorilor Chişinăului în calitate de inginer şi în funcţia de arhitect, fie şi pentru o scurtă perioadă de timp. Astfel, la 22 august 1834, munca efectivă a lui B. Eitner pe parcursul celor 15 ani a fost înalt apreciată prin acordarea distincţiei speciale şi a Diplomei de recunoştinţă.

Pentru merite deosebite şi activitate prodigioasă, la 14 iunie 1837 consilierul de titlu B. Eitner a fost ridicat la gradul de asesor de colegiu[36]. Conform datelor „Calendarului statistic pentru anul 1844", anume în aşa funcţie el figurează în cadrul Administraţiei Guberniale a Basarabiei.

Peste câţiva ani, în 1841, „pentru slujba neistovită şi munca permanentă" a fost transferat în rangul de consilier de curte[37]. În 1845 a fost apreciat prin insigna de merit pentru cei 25 de ani de serviciu credincios în funcţia de arhitect şi inginer cadastral. Iar la 3 februarie 1847 Eitner a fost menţionat „pentru slujba acordată în întreţinerea Statutului cu titlul de cavaler al Ordinului „Sfânta Anna" de gradul III"[38].

La 22 septembrie 1853, la cei 35 de ani de aflare în serviciu, Eitner a fost decorat cu Ordinul „Sfântul Vladimir" de gradul IV, iar peste un an, la 22 august 1854, i s-a acordat şi o diplomă de menţiune, fapt care a şi fost inscripţionat în Formularul său de serviciu, întocmit la 1 august 1857[39].

Se spunea că Eitner „cu plăcere împărtăşea din amintirile sale bogate şi a fost până în ultimele clipe o adevărată călăuză de informaţie pentru cei interesaţi de istoria ţinutului"[40]. Ca personalitate, Eitner şi la „şaizeci de ani a rămas în suflet acel tânăr locotenent al anilor '20"[41]. În calitate de inginer cadastral, consilierul de curte Bogdan Eitner a activat la Biroul Cadastral al Basarabiei, conform Calendarului oraşului, începând cu anul 1872.

În aşa fel, Eitner, concomitent cu exercitarea de scurtă durată a funcţiei de arhitect, a deţinut şi funcţia de inginer cadastral al Basarabiei, „în care s-a aflat până-n ziua morţii sale, timp de 47 de ani fără câteva luni, slujind în timpul domniei a celor trei ţari, cinci administratori principali ai ţinutului şi 13 guvernatori"[42]. Şi desigur, fiind cu credinţă în slujba Basarabiei.

Referinţe bibliografice

[1] ANRM (Arhiva Naţională a Republicii Moldova – în continuare ANRM). F. 22, inv. 1, d. 740, f. 3.

[2] Ceastina A. Inginerul cadastral şi arhitectul Bogdan Eitner (1798–1872). În: Conferinţa ştiinţifică cu participare internaţională „Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei şi studiului artelor". Ed. a VI-a. Tezele comunicărilor. Chişinău: Garomont, 2014, p. 92-93.

[3] ANRM. F. 2, inv. 1, d. 4452, f. 2.

[4] Ibidem, f. 1.

[5] Халиппа И. Н. *Труды Бессарабской Губернской Ученой Архивной Комиссии*. Т. 1, Кишинев: Тип. Э. Шлимовича, 1900, л. 150.

[6] ANRM. F. 75, inv. 1, d. 341, f. 3.

[7] ANRM. F. 2, inv. 1, d. 4452, f. 3 verso.

[8] Халиппа И. Н. *Труды...*, л. 150.

[9] ANRM. F. 3, inv. 1, d. 1175.

[10] Ibidem.

[11] ANRM. F. 3, inv. 1, d. 557.

[12] Ibidem, f. 8.

[13] Ibidem, f. 10.

[14] Ibidem, f. 14.

[15] Ceastina A. Aspecte noi privind arhitectura din Basarabia în prima jumătate a secolului al XIX-lea. În: Arta. Seria Arte Vizuale. Chişinău: Elan Poligraf, 2009.

[16] Некролог. В: Бессарабские Областные Ведомости, 1872 г., № 28.

[17] ANRM. F. 88, inv. 2, d. 373, f. 23 verso.

[18] Тарас Я. Н. *Памятники архитектуры Молдавии XIV–XX вв*. Кишинев: Тимпул, 1986, с. 17.

[19] ASO (Arhiva de Stat a oraşului Odesa şi a regiunii – în continuare ASO). F. 1, inv. 214, d. 12, f. 159.

[20] ASO. F. 1, inv. 214, d. 20, f. 52-52 verso.

[21] ANRM. F. 75, inv. 1, d. 434, f. 1.

[22] ASO. F. 1, inv. 214, d. 12, f. 3.

[23] Ibidem, f. 3.

[24] Ibidem, f. 8.

[25] ANRM. F. 11, inv.1, d. 7.

[26] ASO. F. 1, inv. 214, d. 12, f. 11-11 verso.

[27] Ibidem, f. 14.

[28] Ibidem, f. 18.

[29] ANRM. F. 11, inv. 1, d. 15.

[30] ANRM. F. 2, inv. 1, d. 3106, f. 2.

[31] Некролог. В: Бессарабские..., с. 160.

[32] ANRM. F. 6, inv.10. d. 340, f. 12 verso.

[33] ANRM. F. 88, inv. 2, d. 373, f. 2 verso.

[34] Ibidem, f. 40.

[35] Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei. F. 395, inv. 53, d. 1341.

[36] ANRM. F. 22, inv.1, d. 759, f. 4-7 verso.

[37] ANRM. F. 88, inv. 2, d. 373, f. 24 verso.

[38] Ibidem, f. 24 verso.

[39] Ibidem, f. 20-26.

[40] Некролог. В: Бессарабские ..., с. 160.

[41] Ibidem.

[42] Ibidem.



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

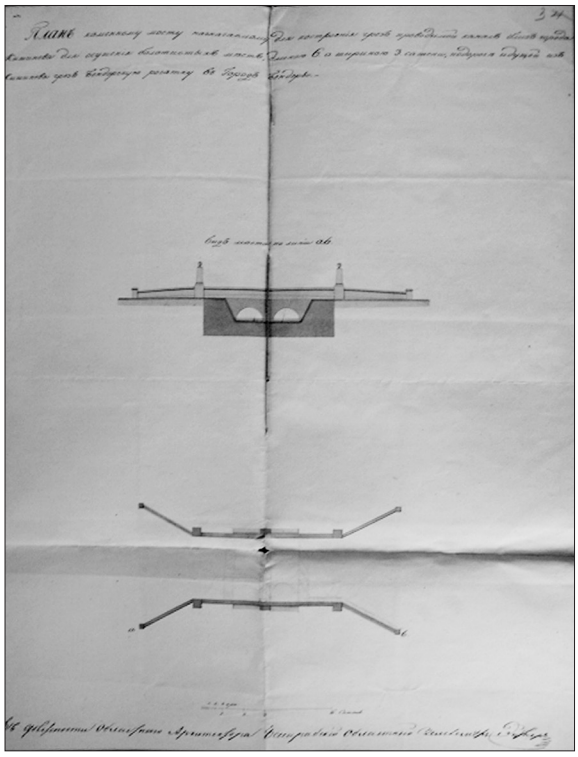


Fig. 2. Proiectul podului de piatră pe drumul spre oraşul Bender, elaborat de B. Eitner.
ANRM. F. 75, inv. 1, d. 341, f. 3

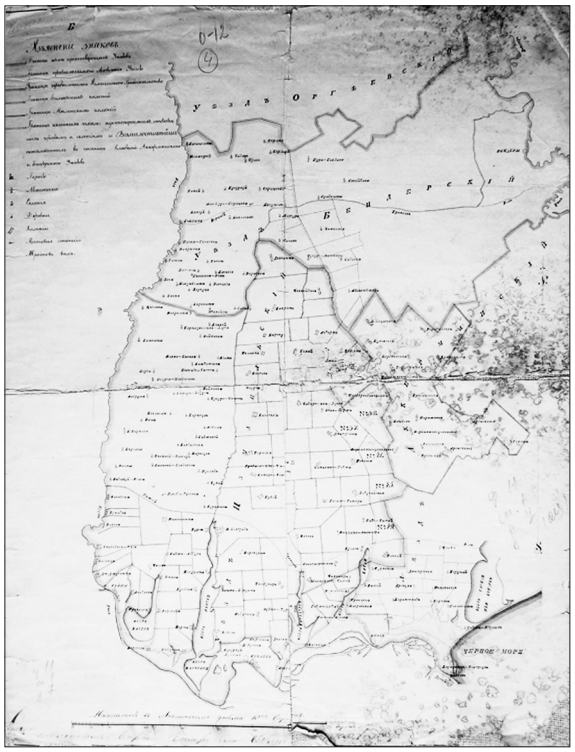


Fig. 3. Harta ţinutului Akkerman, elaborată de B. Eitner.
ANRM. F. 11, inv. 1, d. 7



Fig. 4. Harta staţiilor poştale ale Basarabiei.
ANRM. F. 11, inv. 1, d. 5

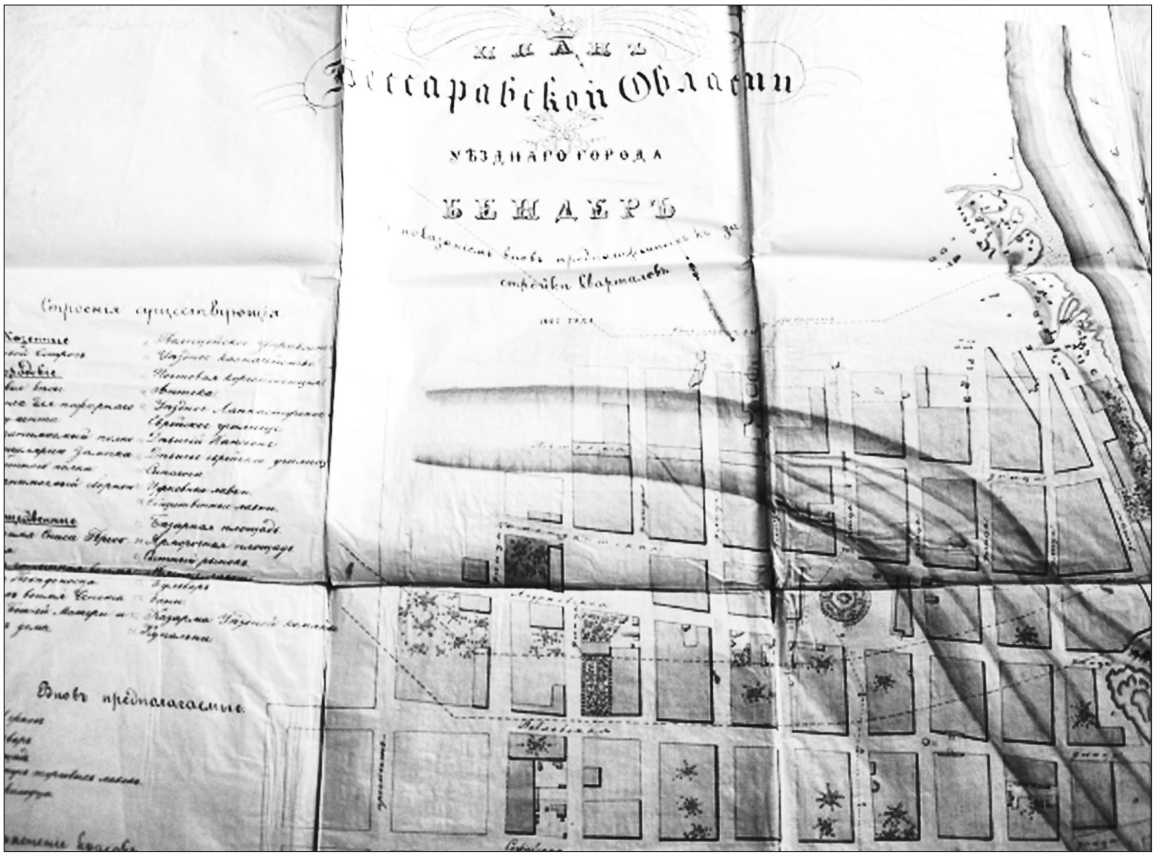


Fig. 5. Planul oraşului Bender. ANRM. F. 6, inv. 10, d. 340, f. 12 verso

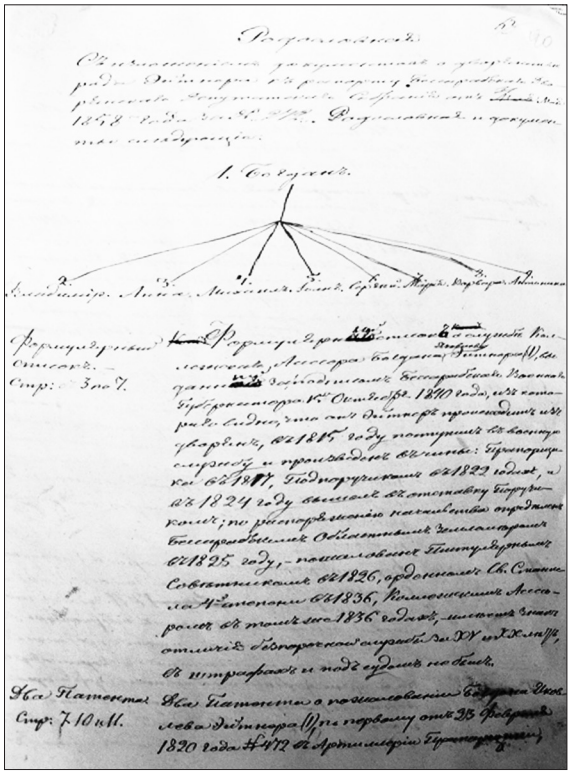


Fig. 6. Genealogia familiei lui Bogdan Eitner la 31.V.1858. ANRM. F. 88, inv. 2, d. 373, f. 40

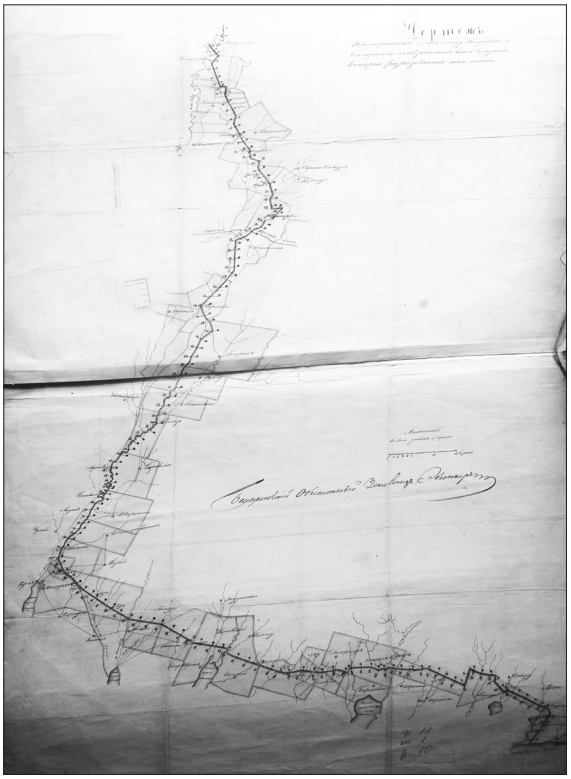


Fig. 7. Planul proprietăţilor basarabene pe linia de frontieră. Secolul al XIX-lea. ANRM. F. 11, inv. 1, d. 10

Liliana CONDRATICOVA

Valoarea mărcilor, poansoanelor şi siglelor în evaluarea obiectelor din metale nobile

Rezumat

Valoarea mărcilor, poansoanelor și siglelor în evaluarea obiectelor din metale nobile

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

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

Summary

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

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

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

Резюме

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

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

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

Preliminarii[1].

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

Apariția și afirmarea domeniului de marcare a avut de parcurs o cale diferită, în funcție de mai mulți factori politici, economici sau culturali. Mărcile aplicate obiectelor realizate din metale nobile (aur, argint, platină) presupun sculptarea/ștanțarea, adică aplicarea unui poanson special, a unui simbol care certifică calitatea și finețea metalului folosit. Analiza materialului informațional și plastic disponibil a condus spre gruparea acestor însemne în următoarele categorii: marca/sigla meșterului (argintarului, bijutierului) cunoscută și ca poanson, monogramă; marca atelierului unde a fost realizat obiectul; marca anului și marca orașului emitent; marca țării; marca breslelor (uzuală de exemplu, în România până în anul 1879[2]) cunoscută și ca marca de fabrică sau de comerț; marca de control, care certifică realizarea articolului dintr-un anumit metal nobil.

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

provine din atelierele din Moscova, Odesa, mai rar Kiev, urmate de ateliere poloneze, în care locul dominant revine Varşoviei. Au fost atestate şi obiecte provenite din ateliere austriece, franceze, germane etc. Un rol aparte revine pieselor care au aparţinut unor personalităţi marcante sau au fost comandate de reprezentanţii elitei locale în diverse centre de argintărie. În acest context, de exemplu, se înscriu un sipeţel de metal pentru bijuterii (colecţia MNIM), care a aparţinut familiei renumitului pictor Vladimir Ocuşco şi care reprezintă o producţie a firmei varşoviene „Norblin" de la finele secolului al XIX-lea, evaluat anume pe baza însemnelor aplicate[3]. De asemenea, în familiile elitei locale basarabene puteau fi găsite şi diferite obiecte încadrate din categoria veselei de argint, precum ar fi setul de furculiţe de alpaca[4] şi setul de cuţite[5], realizate la comandă la firma varşoviană „Fraget". Asemenea piese prezintă o valoare deosebită, întrucât pe verso-ul lingurilor este ştanţată stema oraşului Chişinău, iar pe verso – iniţialele şi marca firmei producătoare. Numeroase obiecte au intrat în circuitul ştiinţific şi au fost prezentate în cadrul expoziţiei temporare „Biserica catolică din Republica Moldova. Istorie, spiritualitate, artă" (MNIM, 2003), cu ocazia oficierii celor 10 ani de la instituirea primei structuri bisericeşti romano-catolice în Republica Moldova. Unele piese ce ţin de credinţa catolică, realizate din metal, produse ale atelierelor poloneze, austriece ş.a.[6], au fost expuse în cadrul expoziţiei de anvergură „Argintăria în ambientul laic şi liturgic (secolele XVIII–XX)" vernisată la Chişinău, la 17 iunie 2013[7]. Un loc aparte revine catalogului jubiliar dedicat aniversării a 30 de ani ai Muzeului Naţional de Istorie a Moldovei[8]. Geografia spaţială extinsă a obiectelor atestate, prezenţa diverselor însemne de marcaj şi necesitatea atribuirii, evaluării lor pentru formarea unui tablou de ansamblu privind diverse influenţe fie europene (de est sau de vest), fie orientale, au şi condiţionat realizarea prezentului studiu.

Modalităţi de evaluare a pieselor de orfevrărie. Reieşind din necesitatea cercetării subiectului enunţat, este binevenită o mică excursiune în istoricul unor mărci aplicate obiectelor realizate din metale nobile. Un loc aparte în acest context deţine sigla/poansonul meşterului, care a executat un anumit obiect de cult sau podoabă personală, practica ştanţării siglei meşterului pe obiecte de aur şi argint fiind atestată în Bizanţ încă din secolul al VII-lea[9].

Pentru spaţiul românesc constatăm că după 1571 în breasla aurarilor şi argintarilor transilvăneni a devenit obligatorie aplicarea siglei meşterului. Întrucât în oraşele transilvănene o influenţă deosebită au avut-o legislaţia austriacă şi cea ungară în domeniu, activitatea breslelor aurarilor şi argintarilor din Sibiu, Braşov, Cluj repeta modelul breslelor similare. Un caz remarcabil în evoluţia artei metalelor din spaţiul românesc este lada breslei aurarilor din Sibiu, unde s-a păstrat o mică tablă executată din plumb, pe care sunt imprimate siglele argintarilor sibieni activi între anii 1549 şi 1810, realizate după modelul tablelor meşterilor de la Nürnberg[10]. Potrivit specialiştilor în domeniu, valoarea istorică şi artistică a acestei table este inestimabilă, oferind posibilitatea identificării argintarilor şi aurarilor care au activat în Sibiu în anii 1549–1810. Odată cu desfiinţarea breslei aurarilor din Sibiu (1872), această tablă cu siglele meşterilor a ajuns în custodia Muzeului Brukenthal[11].

Din experienţa europeană în acest domeniu, aflăm că „Sunt considerate ca mărci de fabrică şi de comerţ diferitele semne întrebuinţate pentru a face să se deosebească productele unui industriaş: numele sub o formă deosebită, denumirile, întipăririle (*empreintes*), timbrurile, sigilurile, reliefurile, vignetele, cifrele…"[12].

În Franţa aplicarea mărcii a evoluat începând cu a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Semnele obligatorii ale mărcilor din evul mediu, care serveau ca mijloc de control al reglementărilor breslelor meşteşugăreşti, au dispărut odată cu declararea libertăţii absolute a muncii de revoluţia franceză. Prin decretul din 2 martie 1791 în Franţa au fost desfiinţate toate corporaţiile şi au fost abrogate toate dispoziţiile privind aplicarea mărcilor de fabrică şi de comerţ. În 1803 se reglementează printr-o lege specială materia mărcilor aplicate tuturor negustorilor şi meşteşugarilor. Se pedepsesc contrafacerea şi falsificarea de acte. Unele dispoziţii ale legii au fost reproduse în Codul Penal (1810), apoi aprobate cu unele modificări în legea respectivă din 1824 şi 1857. Anume legea franceză din anul 1857, completată de unele principii normative din legea austriacă, a stat la baza elaborării legii româneşti privind mărcile de fabrică aprobată la 15 aprilie 1879. Ultima fusese promulgată în urma convenţiei din anul 1876 cu imperiul Austro-Ungar, prin care România era obligată să elaboreze o lege a mărcilor[13].

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

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

În Ucraina limitrofă, istoria marcării și aplicării titlului este legată de asemenea de legislația rusă în domeniu. Statul a instituit aici supravegherea marcării la începutul secolului al XIX-lea, la 9 ianuarie 1826, în orașele guberniale fiind deschise Camere de Marcare (rus: *Пробирная палатка*) și pregătiți specialiști în expertizarea metalelor și obiectelor din metale nobile. Cea din Kiev a fost deschisă la 4 ianuarie 1827[17]. Tot atunci au fost instituite titlurile admise pentru metale: 72 – pentru aur și 84 – pentru argint, situație similară și cu realizarea podoabelor în Basarabia. De asemenea, în funcțiile poliției intra controlul asupra comercializării obiectelor din metale nobile și inadmisibilitatea realizării în lipsa însemnelor de marcare, situație specifică mai multor țări europene. La 27 noiembrie 1840 țarul rus Nikolai I a adoptat „Ucazul privind Camerele de Marcare pentru expertizarea aurului și argintului din lingouri și obiecte", după care au fost instituite Camere de Supraveghere a Marcării în toate orașele mari. Ele se clasificau în Camere orășenești (de categoria 1 și 2, cea din Chișinău fiind de categoria a 2-a), guberniale și centrale. În Ucraina limitrofă funcționau două Camere de Marcare: la Kiev și Odesa, ambele în administrarea Camerei centrale de la Petersburg[18].

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

Aplicarea obligatorie a mărcii articolelor de bijuterii fabricate în Imperiul Rus, inclusiv Basarabia, se efectua conform hotărârii nr. 1007 a Ministerului Finanțelor și a Departamentului Afacerilor Miniere din 8 iunie 1848. Conform pt. 3 al art. 573 al Statutului Meșteșugarilor din 1842, toți negustorii și meseriașii, care întreținеau ateliere și prăvălii, în care erau comercializate articole din argint, aur și platină, lingouri și alte obiecte de preț, erau obligați să respecte cu strictețe Regulamentul privind aplicarea mărcii și a titlului metalelor[20].

Conform hotărârii de la 22 septembrie 1858 a Departamentului Afacerilor Miniere a Rusiei, în Chișinău a fost deschisă, cu întreținerea vistieriei locale, o Cameră de Aplicare a Titlului și de Marcare de categoria a II-a, filiala celei din Odesa. În funcția de inspector principal fusese desemnat specialistul de clasa 1-a Bokov, fost lucrător al Camerei Regionale de Marcare din Vologda, Rusia. Documentele depistate la ziua de azi permit să scoatem în evidență aspecte noi, legate de importanța Camerelor de Marcare și categoriile respective. Camera de la Chișinău era de categoria a II-a, fiind filială a unui Birou Regional. De altfel, și în cadrul specialiștilor de la Camerele de Marcare exista o gradare funcțională, Bokov fiind specialist de clasa 1-a. Presupunem că Camera de Marcare din Chișinău a funcționat în permanență, deși

nu a fost atestată din mai multe considerente. Dacă e să facem o analiză a clasificării specialiştilor din domeniul marcării metalelor nobile, menţionăm că în diferite perioade ei aveau denumiri speciale. La hotarul secolelor XVIII–XIX a fost instituită funcţia de *probirer* (meşter-marcator), expert în metale nobile sau meşter-controlor (din germ. *Probierer*; *Schaumeister*[21]), cel puţin de clasa a 12-a, funcţiile căruia au fost extinse în 1835. Ulterior se mai numeau *probirer* sau *probirer*-şef, iar de la finele secolului al XIX-lea – *probirer*-controlor (în această funcţie erau desemnaţi specialişti de categoria a 6-a).

În 1842, la Petersburg a fost fondat un colegiu unde îşi făceau studiile viitorii specialişti în marcarea şi aplicarea titlului, în expertizarea metalelor nobile. La conducerea Camerelor de Marcare erau numiţi specialişti nu mai jos de clasa a 7-a, iar pentru expertizarea aurului – nu mai jos de clasa a 9-a[22]. Luând în considerare repartizarea pe clase şi categorii a specialiştilor în domeniul marcării metalelor nobile din Imperiul Rus şi că expertul Bokov de la Camera de Marcare din Chişinău era de clasa a 1-a, deducem că la Chişinău, în calitate de specialist în metale nobile, a fost delegat un expert-bijutier de cea mai înaltă categorie, fapt ce demonstrează interesul autorităţilor în deschiderea şi activitatea Camerei de Marcare din Basarabia.

Deşi nu avem păstrate însemnele acestei Camere de Marcare, totuşi, despre prezenţa în Basarabia a meşterilor specialişti în expertizare vorbesc convingător piesele produse în atelierul de giuvaiergerie din Orhei, care funcţiona în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Pe baza pieselor de podoabă – trei paftale aflate în custodia MNIM – stabilim că ele au fost realizate din argint, dovadă servind marca fineţii metalului aplicată pe ambele piese ale paftalei – titlul „84". Marca titlului este completată de marca atelierului din Orhei – simbolul stejarului, încadrat într-un poligon cu cinci laturi. De asemenea, dovadă a executării pieselor de podoabă din argint serveşte aplicarea mărcii meşterului marcator, una din paftalele din atelierul de la Orhei fiind expertizată de meşterul cu iniţialele ruse „Д.Т"[23]. Pe ambele detalii ale unei paftale sunt aplicate marca anului – 1858 şi sigla meşterului „ПН", care a realizat piesa. Este un moment esenţial în domeniul activităţii cu metalele nobile, întrucât asupra pieselor realizate din aur, argint, platină, se aplică duble mărci obligatoriu: în cazul cerceilor – pe ambele bucăţi, în cazul brăţărilor, lănţişoarelor – la ambele capete ale articolului, în cazul paftalelor sau altor piese duble – pe ambele detalii, astfel evitându-se şi preîntâmpinându-se contrafacerea şi falsificarea obiectelor din metale nobile. Lipsa cel puţin a unui însemn de expertizare/marcare ridică semne de îndoială serioase privind proveniența obiectului, calitatea şi fineţea metalului utilizat.

O altă pafta realizată în atelierul de la Orhei nu are aplicate conform legislaţiei mărcile necesare chiar pe detaliile paftalei, ci păstrează ştanţate aceleaşi mărci pe marginea laterală a pieselor: simbolul stejarului ca emblemă a atelierului de giuvaiergerie din Orhei, titlul „84" pentru desemnarea fineţii metalului, anul confecţionării paftalei – 1871. Graţie celei de-a treia piesă de podoabă, aflăm un alt nume al meşterului marcator – „K.C", care a fost identificat de muzeografii de la MNIM cu argintarul Sergheev Klim Pavlov, care a activat între anii 1868 şi 1871[24]. Iniţialele, sigla meşterului care a realizat paftaua sunt lipsă. Analiza detaliată a piesei ne conduce spre ideea că paftaua nu este realizată integral din argint, ci doar placată cu argint, de unde lipsa mărcilor necesare pe aversul piesei de podoabă[25].

În continuarea subiectului privind valoarea mărcilor, stabilim că în 1861 ţarul rus Aleksandr al II-lea aprobase Statutul Camerei de Supraveghere a Marcării, fiind determinate titlurile speciale pentru obiectele din aur şi argint, introduse titluri noi pentru argintul placat, pentru aliajele de aur şi argint, flusurile/aliajele de sudare. De asemenea, au fost instituite 53 de Camere de Marcare în toate guberniile şi oraşele mari. După aprobarea noului Statut (1896), expertizarea obiectelor din metale nobile a trecut sub administrarea Departamentului Comerţului şi Manufacturilor din cadrul Ministerului Finanţelor. Controlul Camerelor de Marcare din oraşe fusese subordonat specialiştilor de nivel gubernial, cele mai importante fiind amplasate în Petersburg, Moscova, Varşovia, Odesa, Riga ş.a., biroul din Kiev deservind argintarii şi aurarii din guberniile Kiev, Harkov, Poltava, Kremenciug, Berdicev[26], iar cel din Odesa – inclusiv şi meşterii care activau în oraşele basarabene.

Noile marcări ale titlului valabile şi în Basarabia au fost introduse în Rusia la 1 ianuarie 1899, după care au urmat „Reguli speciale de marcare a articolelor de aur şi argint", promulgate în 1908 şi 1927. Până în 1908 marca aplicată obiectelor din metale nobile includea marca rotundă, cu cap de femeie în *kokoşnik* rusesc, care se aplica articolelor din metale scumpe; marca în formă de lopăţică,

aplicată pentru articolele de aur şi argint cu gramajul de până la 8,5 g (mai puţin de doi *zolotnik*); marca ovală se aplica podoabelor cu masa peste 8,5 g; marca oval-alungită aplicată la vamă articolelor importate din străinătate; marca în formă de ciocănaş prevăzută pentru articolele cu titlul inferior, care nu puteau fi topite[27].

Conform noilor reguli de marcare (1908), capul femeii de pe marca de control era îndreptat spre dreapta, fiind asociat cu litera respectivă a Direcţiei de Marcare, adică „c". După 1927 a fost modificat cardinal conţinutul mărcii aplicate: în locul capului de femeie în *kokoşnik* apare capul muncitorului cu ciocanul asociat cu aceeaşi literă greacă[28].

Materialul documentar analizat ne permite să concluzionăm că articolele fabricate pe teritoriul Basarabiei până în 1917 erau supuse aprecierii necesare la Odesa, unde se afla „Direcţia supravegherii marcării din or. Odesa" (Одесское пробирное управление) şi de către *probirerul* gubernial din Ekaterinoslavl (Екатеринославский губернский пробирер), având şi marca de control legiferată – litera greacă „c"[29].

Pentru primele decenii ale secolului al XX-lea, graţie spoturilor publicitare plasate în paginile Calendarelor oraşului Chişinău, avem documentaţi câţiva experţi în obligaţia cărora intra evaluarea obiectelor din metale nobile. Astfel, funcţia de meşteri care evaluau bijuteriile (meşter-marcator) era exercitată de Trofim Mitto şi Vasili Gruntenko[30]. În 1913, în timpul atestării profesioniste a bijutierului David Bein, a fost formată o comisie, din care făceau parte starostele asociaţiei de meşteşugari Trofim Mitto, experţii-bijutieri Mark Klurfeld (care locuia şi activa pe str. Ecaterinovscaia, nr. 17) şi Elizar Kaplan (domiciliat pe str. Chiliiscaia, nr. 40)[31].

De altfel, spre deosebire de piesele de bijuterie din aur cu titlu înalt, realizate la comandă de giuvaiergiii din Chişinău sau importate din ţările cu tradiţii în domeniul confecţionării podoabelor, meşterii localnici din Basarabia deseori realizau diverse articole, preponderent cercei-lunule şi inele de căsătorie, din aur cu titlu jos, 373, specifice portului populaţiei din Basarabia la hotarul secolelor XIX–XX. Asemenea meşteri activau în oraşele mari din Basarabia, dar şi în regiunile din stânga Nistrului, realizând la comandă podoabele necesare, care nu totdeauna păstrează însemnele necesare de marcare.

În perioada interbelică marcarea pieselor confecţionate în atelierele basarabene de bijutierii autohtoni, se efectua în conformitate cu legislaţia României regale. După 1918, în provinciile româneşti întregite funcţionau patru legislaţii diferite. Pentru unificarea legislaţiei, în 1919 a fost extins în Basarabia Codul Comercial din Vechiul Regat, iar în 1928 – restul actelor normative pentru uniformizarea codului legislativ. Astfel, în Vechiul Regat şi Basarabia erau funcţionale Legea asupra mărcilor de fabrică din 15 aprilie 1879 şi Regulamentul acesteia din 30 mai 1879. În Bucovina funcţiona Legea austriacă asupra mărcilor de fabrică din 6 ianuarie 1890 şi Legea austriacă din 30 iunie 1895 cu completări şi modificări, Legea austriacă din 17 martie 1913 la fel cu completări şi modificări ale legii din 1890. În Banat şi Transilvania funcţiona Legea ungară asupra mărcilor din 4 februarie 1890, legea din 30 iunie 1895 privind modificarea celei din 1890 şi legea din 13 aprilie 1913 cu modificări şi completări ale actelor normative precedente[32]. Legile din Transilvania şi Bucovina nu aveau mari diferenţieri, practic sistemele legislative în domeniul mărcilor de fabrică se rezumă la două: cea din Vechiul Regat inspirată parţial din legislaţia austro-ungară şi franceză, şi legea austriacă, la care se adaugă aderarea României la convenţiile internaţionale.

Conform Legii austriece asupra mărcilor de fabrică şi de comerţ din 6 ianuarie 1890, care a fost valabilă şi în Bucovina, art. 12, aflăm că, „Prezenta lege nu schimbă întru nimic dispoziţiunile actuale în vigoare în ceea ce priveşte mărcile speciale prescrise pentru anumite produse şi mai ales cele relative la marcarea metalelor preţioase". Potrivit art. 13 din aceeaşi lege, pentru înregistrarea mărcilor destinate materialelor de metal, deponentul va trebui să depună cel puţin trei exemplare de materiale cu amprenta mărcii[33].

Cât priveşte activitatea cu metalele nobile, stabilim că până în anul 1906 articolele din aur confecţionate în România aveau un singur marcaj, care includea titlurile metalelor nobile: 330-500 (conform sistemului metric) sau 8-12 ct (conform sistemului de carate)[34], cu unele modificări operate în anii 1919 şi 1937[35]. De altfel, Legea Monetară a României a fost promulgată la 22 aprilie 1867, fiind permise operaţiile cu metalele preţioase. Monetăria Statului a fost inaugurată la 24 februarie 1870, într-un sediu special amenajat pe Şoseaua Kisselef. Un rol decisiv în dezvoltarea domeniului metalelor preţioase îl are recunoaşterea independenţei de stat a României la Congresul de la Berlin, ca urmare a războiului ruso-turc din

anii 1877–1878, fiind reluată activitatea monetară a Monetăriei Statului şi operaţiile cu metalele preţioase. Până la încetarea completă a activităţii de la începutul secolului al XX-lea, monetăria din Şoseaua Kisselef va fabrica doar medalii. În 1935, prin Decretul regal nr. 392 din 22 februarie, a fost înfiinţată Monetăria Naţională, primele monede fiind de 250 de lei, de argint; peste doi ani a fost instituit sectorul de producţie diversă[36]. Monetăria a primit dreptul de a comercializa în exclusivitate argintul fin, semifabricatele, de a executa ştampile pentru toate autorităţile statului, pentru lucrările de medalistică şi gravură. Din 1938 aici au fost executate paftale de infanterie pentru centiroane (ca urmare a unui acord cu Ministerul Apărării), iar începând cu 1943 au fost fabricate şi comercializate decoraţiile româneşti. Cât priveşte confecţionarea bijuteriilor, sectorul respectiv al Monetăriei a fost deschis abia în anii 1958–1959. Pentru comparaţie, şi la Chişinău, în 1958, se organizează la nivel de stat industria articolelor de bijuterii din aur, producere efectuată la fabrica de poligrafie şi galanterie „Прогресс" („Progres")[37], directorul fabricii în perioada respectivă fiind un oarecare Gubari[38].

În perioada 1906 – 25 septembrie 1926 poansoanele cu marca de control a articolelor de aur aveau gravat „capul de bour", iar pentru bijuteriile confecţionate în perioada 1926 – 12 iulie 1955 – „capul de lupoaică". După instaurarea regimului comunist în România, marcajul aplicat pieselor din metale nobile suferă modificări fundamentale, fiind introdus simbolul gravat al capului muncitorului, secera şi ciocanul, adică, simbolurile ideologizate.

Constatăm astfel că în anii 1906–1926 în România (iar după 1918 şi în Basarabia), erau uzuale următoarele titluri aplicate pieselor din aur, respectiv în sistemul metric şi cel de carate: 500 (12 ct), 580 (14 ct), 750 (18 ct), 850 (20 ct) şi 900 (21,66 ct). Pentru argint se foloseau trei tipuri de marcaje: 750, 800 şi 950. În perioada 1926–1937 au rămas aceleaşi titluri, suferind schimbări doar aspectul fizic al mărcilor aplicate. Începând cu anul 1926, a fost instituit controlul statului asupra confecţionării articolelor din platină, fiind supuse marcării toate obiectele prin aplicarea titlului 950 pentru platină[39], în anii 1926, 1937, 1949 şi 1955 suferind modificări doar aspectul fizic al poansonului. În 1938, titlul aurului cerut de legile româneşti pentru fabricarea de bijuterii era de 14 carate, fiind verificat şi marcat la Oficiul Statului de Marcare[40].

În Transilvania şi Banat funcţionau aceleaşi prevederi ca şi în Austria şi Ungaria privind marcarea şi expertizarea obiectelor din metale nobile, fiind aprobate titlurile pentru metalele nobile, similare celor din spaţiul european: 950, 800, 750, completate de sigla meşterului[41].

Dacă să vorbim de importanţa aplicării acestor marcaje, este bine să precizăm că bijutierii din oraşele europene, inclusiv şi cei care activau în Chişinău, puteau activa doar pe baza unei licenţe speciale, care prevedea în mod obligatoriu aplicarea mărcii şi a titlului bijuteriilor confecţionate. Spoturile publicitare din anii 1939–1940 ale lui Costică Giroiu, care deţinea un salon-atelier de giuvaiergerie şi ceasornicărie (specialităţi care încă din Evul Mediu erau profesate în egală măsură de cei din breasla argintarilor), ne anunţă despre comercializarea/confecţionarea articolelor din aur şi argint cu cel mai înalt titlu. Toate articolele erau expertizate şi marcate conform legislaţiei în vigoare, despre care fapt se anunţa obligatoriu în spotul publicitar[42].

Pentru spaţiul sovietic menţionăm că în 1922 aici funcţionau iniţial 9, apoi 14 Birouri de Marcare, trecute în subordinea Comisariatelor Norodnice ale Finanţelor. În acelaşi an a fost aprobat Regulamentul privind expertizarea şi controlul asupra industriei bijuteriilor şi comerţul cu articole din metale preţioase. Din 1925 are loc trecerea de la sistemul de *zolotnik* la cel metric, fiind instituite doar trei titluri (583, 750, 958) pentru articolele de aur şi trei titluri (800, 876, 916) – pentru argint, introducându-se obligativitatea expertizării obiectelor din platină[43]. Din 1930 se introduce marcarea obligatorie şi a articolelor confecţionate în atelierele şi combinatele industriale specializate.

În perioada 1927–1958 în URSS, inclusiv Ucraina şi RASSM, iar după 1944 şi pe teritoriul RSSM, circulau piesele de podoabă, având următoarea marcare, cu păstrarea literei greceşti aplicate: marca rotundă, cu codul inspecţiei, cu chipul muncitorului cu ciocan în mână care se aplica bijuteriilor de aur, argint, platină; marca „НП" (rus: низкая проба – titlul jos) aplicată bijuteriilor cu titlul metalelor mai jos de cel stabilit; marca în formă de lopăţică aplicată articolelor cu greutatea de până la 10 g; marca ovală, aplicată pieselor cu gramajul de peste 10 g; marca oval-alungită – pentru bijuteriile importate, se aplica chiar la trecerea vămii; marca în formă de ciocănaş era prevăzută pentru bijuteriile vechi, articole de anticariat, de o valoare deosebită istorică, arheologică şi artistică[44].

După 1939, în Ucraina funcționau inspecțiile de la Kiev, Harkov, Odesa și Lvov (ultima fiind atestată după anexarea Ucrainei de vest la URSS). Teritoriile ucrainene aflate în componența imperiului Austro-Ungar sau a Poloniei fusese supuse legislației locale în domeniul aplicării titlului. Noua reformă a Camerelor de Supraveghere a Marcării a avut loc în 1940, când Camerele de Marcare au fost reorganizate în Inspecții de Supraveghere a Marcării, numărul lor ajungând la 23[45].

Tabloul evoluției mărcilor și poansoanelor aplicate obiectelor din metale nobile nu ar fi complet fără analiza evoluției acestui domeniu în țările europene, informațiile documentate fiind prezentate în ordinea primei atestări cronologice a fenomenului de marcare a pieselor. Descrierea situației ne permite să realizăm un studiu comparat, dat fiind faptul atestării numeroaselor importuri de obiecte din metale nobile, comandarea de reprezentanții elitei locale a pieselor în atelierele europene sau migrarea podoabelor sub formă de daruri, zestre, actualmente păstrate în fondurile muzeelor din țară și parte a patrimoniului bisericesc.

Comparând situația din Basarabia cu țările europene atât la capitolul marcarea pieselor de bijuterie, orfevrărie și feronerie, cât și impactul legislației, ne vom opri mai detaliat la dezvoltarea acestui compartiment în Polonia, întrucât piesele de orfevrărie poloneză sunt cel mai frecvent depistate în spațiul românesc, atât în colecțiile muzeale, cât și în sinagogile basarabene și bisericile ortodoxe. La fabricile de argintărie și atelierele poloneze („Norblin", „Werner", „Frage", „Malch" ș.a.) erau comandate numeroase vase de metal de factură laică și bisericească. Tot în atelierele militare poloneze a fost lucrată Sabia de Onoare, cu mânerul de aur, oferită regelui Carol al II-lea la numirea sa comandant onorific al regimentului 57 de infanterie (28 iunie 1937)[46]. Cunoașterea unor elemente de bază privind aplicarea mărcilor, siglelor și poansoanelor va permite determinarea originii obiectelor din metale nobile, a meșterului, finețea metalului, stabilind generalități și particularități în dezvoltarea acestui domeniu.

În Polonia sistemul de marcare a evaluat în funcție de factorii politici, un impact deosebit exercitând cele trei împărțiri ale pământurilor poloneze (în 1772 – între Prusia, Austria și Rusia; în 1793 – între Prusia și Rusia și în 1795 – între Rusia, Prusia și Austria). Modificările în plan geopolitic au dus și la folosirea noilor mărci aplicate articolelor. Împărțirea pământurilor poloneze a condus și la apariția unor diferențieri în materie de marcă și titlul aplicat în atelierele din diferite orașe poloneze, informații absolut necesare și utile pentru atribuirea pieselor de orfevrărie, în care au excelat maeștrii polonezi din domeniul prelucrării artistice a metalului.

La 7 aprilie 1785, regele Stanislav August a confirmat noul statut al breslei aurarilor (adoptat încă în 1516), iar în 1797 Departamentul Poliției dispune aplicarea titlului argintului la articolele confecționate de meșterii din Varșovia. Conform statutului aprobat în 1516, aurarii din Varșovia erau obligați să realizeze articole din argint de 15 ct, iar în unele cazuri justificate se admitea folosirea argintului de 14 ct. Fiecare articol era marcat de meșter, se aplica marca orașului, titlul metalului și marca specialistului în marcarea metalelor. Controlul mărcilor și siglelor se efectua lunar. Potrivit unui nou decret al lui August al III-lea, marca orașului se aplica deja și pe articolele de argint cu titlul 13 ct, iar din 1785 Stanislav August permite folosirea și argintului de 12 ct, cu aplicarea respectivă a mărcii.

Aflarea, între 1815 și 1863 a regatului Poloniei sub autoritatea țarului rus, a condus și la introducerea sistemului de expertizare rus. Prin decretul din 1816 au fost desființate breslele aurarilor, meșterii devenind liberi în activitatea sa, obținând dreptul să decidă singuri ce poanson vor aplica. Cele mai uzuale rămân a fi piesele de argint de 12 și 14 ct, care dețineau și poansonul meșterului, de regulă, monograma, completată de un simbol anumit[47].

În 1846–1918 orașul Cracovia se afla în componența Imperiului Austro-Ungar, de unde și marcarea corespunzătoare a pieselor confecționate în atelierele cracoviene. La 9 august 1920 a fost instituit noul sistem de marcare, utilizat în Polonia restabilită până în anul 1947.

Marcajul clasic al pieselor de metal din prima jumătate a secolului al XIX-lea includea poansonul meșterului, marca orașului, titlul metalului. În 1851, la Varșovia, în cadrul Curții Monetare a fost deschis Biroul de Marcare. Din 1852 marcajul includea în mod obligatoriu trei elemente de bază: monograma specialistului de marcare cu data confecționării, titlul metalului în *zolotnik* (84, conform tradiției ruse) și marca Biroului de Marcare. În Biroul din Varșovia pieselor de metal confecționate de meșterii localnici li se aplica marca în formă de acvilă bicefală cu scut și un vultur polonez cu un cap. Din a doua jumătate a secolului

al XIX-lea în Varşovia erau aplicate mărcile fabricii sau ale atelierului şi meşterului, denumirea deplină a oraşului emitent, titlul metalului, de regulă „12". Deseori era aplicat titlul „84", care reprezenta cea mai înaltă finețe a argintului, meşterii din Varşovia realizând piese din metal cu titlu înalt.

Amintim că în 1896 au fost adoptate noi reguli de marcare a metalelor nobile pe întreg spațiu al Imperiului Rus, care au fost introduse abia în 1899, fiind valabile şi pentru articolele produse în atelierele poloneze[48], şi pentru cele realizate de meşterii din Basarabia. Ultima modificare a mărcilor care au fost uzuale în Varşovia se referă de asemenea la cele adoptate în Rusia, în anul 1908.

Cât priveşte piesele confecționate de meşterii din Gdańsk, constatăm că ele erau din argint de 15 ct (titlul 937 conform sistemului metric). În pofida faptului că meşterul principal al oraşului a dispus încă în 1418–1451 aplicarea obligatorie a mărcii şi a poansonului oraşului pe piesele confecționate de meşterii localnici, rar când au fost găsite piese timpurii cu asemenea însemne. Ca atare, poansonul aplicat – stema oraşului Gdańsk, care reprezenta două cruci simetrice plasate sub coroană – a rămas neschimbat pe parcursul a mai bine de două secole. Se modificau doar câmpurile şi forma unde se aplica poansonul. N. Iorga, în una din lucrările sale, a menționat că în Moldova, la 1678, se purtau „brățări de Dansca"[49].

Administrația oraşelor ținea mult la calitatea argintului folosit pentru piesele de orfevrărie. Dacă în prima jumătate a secolului al XVIII-lea în mai multe centre europene de aurărie (Königsberg, Berlin, Wrocław) se folosea cu succes şi argintul de 12 ct (titlu 750 conform sistemului metric), atunci la Gdańsk nu numai că nu s-a admis reducerea titlului argintului folosit, dar a fost intensificat controlul asupra finețiii metalului. Din 1730 meşterul principal al breslei avea în funcțiile sale aplicarea mărcii oraşului asupra pieselor de metal confecționate, fiind obligat să aplice un poanson special, cu indicarea titlului metalului folosit. Inițial, titlul metalului era aplicat deasupra siglei meşterului. Asemenea mărci cu menționarea titlului au fost aplicate de meşterii din Gdańsk asupra pieselor realizate până prin anii '50 ai secolului al XIX-lea. Începând cu 1888, asupra pieselor confecționate de meşterii din Gdańsk se aplică mărcile modificate ce indică titlul metalului, care a fost introdus pe întreg teritoriul Prusiei şi includea coroana, titlul „800", marca oraşului şi cea a meşterului[50].

În spațiul cercetat de noi există numeroase articole din secolele XVI–XIX confecționate la Wrocław, aflat din 1742 sub administrarea Prusiei. Marca oraşului aplicată articolelor conform statutului breslei bijutierilor a fost stabilită încă la 8 februarie 1539 şi includea majuscula „W" (de la Wratiuslavia), inclusă într-un oval, iar din anul 1653 marca era inclusă într-un scut de forma inimii. Prezența poansonului confirma folosirea metalului de 14 ct, iar din 1677 piesele urmau să posede obligatoriu marca care indica titlul metalului. În realitate deseori se folosea argint cu titlu mai jos, de regulă, 13 ct şi chiar 12 ct, pe piesele cu acest titlu fiind aplicat, din 1678, un alt simbol preluat din stema oraşului – capul Sf. Ioan pe un platou. În perioada 1709–1887 marca oraşului era asociată cu aplicarea primelor litere ale breslelor specialiştilor în marcarea metalelor, activi în Wrocław. De asemenea, meşterii aplicau poansoanele sale asupra pieselor confecționate: inițialele încadrate în scuturi de diferite forme şi configurații. Din 1888, pe piesele de metal este aplicat titlul metalului „800", se introduce o marcare nouă, conform sistemului unificat de aplicare a titlului: coroana şi semiluna[51].

În Marea Britanie primele mențiuni privind funcționarea atelierelor de giuvaiergerie se referă la anul 1180, când la indicația regelui Henric al II-lea a fost instituită breasla bijutierilor, care aveau dreptul de a folosi ca marcă simbolul „cap de leu"[52]. Ulterior, fiecare persoană încoronată şi-a adus contribuția mai mult sau mai puțin semnificativă în procesul de afirmare a mărcilor. În 1238, regele Henric al V-lea a ordonat ca aliajul de argint să posede 925% de argint[53]. La 1 decembrie 1784, în Anglia (în Scoția marca a fost instituită în 1819, iar în Irlanda în anii 1730–1807 exista propria marcare), a fost introdusă plata pentru aplicarea mărcii pe obiecte (*duty mark*)[54]. Acest însemn a fost uzual până în 30 aprilie 1890 şi reprezenta efigia regelui pe blazon. Din 1784 fiecare piesă realizată din metale nobile de orfevrii din Marea Britanie avea aplicate cinci mărci (*hallmarks* – semne distinctive): capul de leu, simbolul (o literă), care indica anul realizării, marca unui leu mergând, efigia regelui/reginei şi poansonul meşterului. După 1890, pentru articolele cu titlul înalt se foloseau următoarele mărci: litera care semnifica anul realizării, cuvântul „Britania", profilul capului de leu, poansonul orfevrului, pe când obiectele din metale nobile cu titlul jos erau marcate prin aplicarea mărcii cu capul leului, li-

tera pentru indicarea anului, simbolul unui leu mergând şi poansonul meşterului[55].

Încă de pe timpurile lui Philip Cutezătorul al Franţei (1275) toate articolele de argint posedau în mod obligatoriu marca oraşului emitent şi poansonul argintarului/aurarului[56]. Marcarea articolelor de bijuterie şi orfevrărie a avut tradiţii îndelungate, fiind bazată pe o diversitate de acte normative şi legi, ca finalitate articolul avea aplicate patru mărci şi poansoane[57]. Fiecare meşter deţinea un poanson propriu, denumit *poinçon de maître* (*poinçon de fabricant*), după aplicarea căruia articolul era transmis la evidenţa unui specialist, care aplica marca *poinçon de charge/decharge* (valabilă până în anul 1791) şi care semnifica necesitatea impozitării. Pe fiecare detaliu în parte a articolului se aplica marca oraşului şi abia după aceasta meşterul verifica repetat articolul, achita impozitele şi avea dreptul să finiseze articolul, fiind aplicată marca specială, după ce articolul putea fi comercializat. Aparte se clasifică poansonul metalelor nobile (*poinçon pour métaux précieux*).

Noul sistem de aplicare a mărcii a fost introdus în Franţa în anul 1797 şi însemna trecerea controlului şi aplicarea mărcii din cadrul breslelor la nivel de stat, fiind instituite două mărci de bază: *poinçon du titre* şi *poinçons officiels de garantie* (pentru demonstrarea achitării impozitelor şi certificarea fineţii metalului), aplicate de specialişti instruiţi (*gardiens du métier*).

Primele informaţii privind marcarea obiectelor din metale nobile în statele germane coboară către anul 1289[58]. Începând cu 1470 la Köln a fost stabilit standardul de 14 loţi, noile regulamente privind prelucrarea argintului (de numai 8 lot), aplicarea siglei etc., fiind eliberate în 1541 de Maximilian I, la insistenţa primăriei oraşului Regensburg[59]. De la 1 ianuarie 1888 în toate pământurile Germaniei au fost introduse marcările proprii ale obiectelor, care includeau sigla emitentului, titlul metalului, simbolul semilunii asociat cu coroana. Marcarea era realizată de chiar producătorul obiectelor, iar argintul avea cel mai înalt titlu – 800[60].

Din 1363 datează şi folosirea obligatorie a mărcii oraşului şi a siglei meşterilor în Strassburg[61]. Şi în Suedia fiecare breaslă avea însemnul său cu reprezentarea uneltelor de lucru: sigla meşterului, completată de marca şi casa financiară[62]. Fiecare orfevru ştanţa sigla personală (*merkie*) asupra bijuteriei sau vasului, purtând răspundere personală[63]. În cazul unor articole necalitative, meşterul deseori pierdea clientela bogată.

Un loc aparte în cercetarea noastră deţine sistemul de marcare a obiectelor din metale nobile din Austria. În primele decenii ale secolului al XIX-lea în Basarabia au fost documentaţi 46 de argintari şi aurari supuşi ai Imperiului Austriac. Primele menţiuni se referă la anul 1366, când a fost introdusă obligativitatea verificării titlului metalului, fiind instituită funcţia specială de controlor al mărcilor aplicate. Precum şi în breslele aurarilor/argintarilor din oraşele poloneze, pe parcursul anilor a fost permisă folosirea metalului de diferite titluri: 14 ct în 1651; în 1708 sunt permise titlurile de Augsburg şi Viena, respectiv de 13 şi 14 ct pentru argint; în 1737 se introduce titlul de 15 ct. Din 1784, iniţial în or. Viena, a fost instituit controlul statului asupra aplicării mărcii articolelor din metale nobile[64]. Controlul de stat al mărcilor aplicate a fost introdus şi în Halicia. În 1806, în Imperiul Austro-Ungar, cu excepţia Transilvaniei, Ungariei şi Slovaciei, a fost instituit un sistem statal unic de marcare a pieselor de orfevrărie. La 1 august 1866 (cu mai bine de jumătate de secol mai devreme decât în URSS şi respectiv, RSS Moldovenească) se trece de la sistemul în carate la cel metric, fiind introduse poansoane special elaborate, modificate în 1872 (şi valabile până în 1921), în aşa fel ca literele care indicau localitatea emitentă, să fie încadrate în marca pentru indicarea titlului metalului[65].

Dacă să vorbim de sistemul de marcare din Ungaria, menţionăm că cele mai vechi reglementări ale meseriei aurarilor/argintarilor coboară către anul 1370, fiind prevăzută marcarea vaselor de argint cu sigla meşterului[66].

În 1504 a intrat în vigoare legea semnată de Vladislav, regele Boemiei, Poloniei şi Ungariei, care a fost valabilă până în anul 1866. Marca *signum comunae* se aplica alături de poansonul orfevrului şi certifica controlul corectitudinii aplicării titlului metalului[67]. În perioada 1866–1937 a fost modificat sistemul de marcare, mărcile noi fiind valabile în întreg Imperiu Austro-Ungar.

Prima breaslă a aurarilor cehi apare în 1324, iar din 1562 toate articolele, care aveau un gramaj mai mare de 0,5 funţi erau supuse marcării obligatorii, inclusiv ştampila oraşului emitent şi poansonul (monograma) argintarului sau aurarului[68]. Conform noului statut al breslelor (1776), erau instituite trei funcţii ale specialiştilor în marcarea pieselor de argint, fiind permisă confecţionarea articolelor din argint cu titlu 13. Din 1785 se permite lucrarea argintului cu titlul 15 şi respectiv,

sunt introduse noile mărci. După 1806, în teritoriile intrate în componenţa Imperiului Austro-Ungar funcţiona sistemul de marcare specific acestuia, cu introducerea unor modificări în anul 1872, sistemul fiind înlocuit în 1921 prin marca Cehoslovaciei (până în 1918 Slovacia era supusă sistemului de marcare ungar). Noile mărci ale metalelor nobile au fost valabile în perioada 1929–1940.

Şi în atelierele din Constantinopol operaţiile de marcare şi aprobare erau realizate de meşteri cu experienţă, care participau şi în cazul unor litigii cu referinţă la activitatea meşteşugarilor[69]. De altfel, în Evul Mediu atestăm o preocupare specială şi riguroasă faţă de activitatea aurarilor şi argintarilor[70].

În secolul al XVIII-lea în oraşele italiene funcţiona sistemul separat al aplicării mărcilor, valabil pentru fiecare oraş în parte. În 1797 în Veneţia marcarea obiectelor se realiza de instituţiile de stat. În 1810, Napoleon a introdus pentru toate oraşele italiene marcarea după modelul serviciului de marcare francez, cu folosirea mărcilor de garanţie, adică de achitare a impozitelor stabilite. Abia în 1873 a intrat în vigoare legea din 2 mai 1872, care instituia pentru întreg teritoriu al Italiei sistemul unic de marcare a obiectelor din metale nobile. Producerea pieselor a fost liberalizată, controlul nu mai era obligatoriu, fiind stabilite titlurile 950, 900, 850, completate în 1925 cu titlurile 725 şi 800[71].

În perioada 1393–1878, în Bulgaria erau funcţionale actele normative din Imperiul Otoman privind marcarea bijuteriilor. Abia în 1910 a intrat în vigoare legea adoptată la 1 martie 1907 privind marcarea prin intermediul mărcilor de stat şi a poansoanelor fiecărui bijutier în parte, fiind stabilite pentru metalele nobile titlurile 950, 900, 850, 750, 500[72].

Conform legislaţiei greceşti, bijutierii erau obligaţi să anunţe la poliţie datele sale personale şi imaginea poansonului aplicat, precum şi informaţiile privind comercializarea aurului[73]. Observăm la acest capitol că şi în Grecia, şi în Basarabia poliţia avea unele obligaţii în ceea ce priveşte controlul asupra activităţii bijutierilor, operaţiilor financiare cu metalele nobile, dar şi aplicarea siglei, fapt demonstrat în paginile dosarului bijutierului David Bein din anul 1913[74].

Marcarea obiectelor de metal a fost stabilită prin actele normative din 1882 şi în Serbia, cu introducerea noului sistem de marcare, adoptat anterior în 1834, care fixa marcarea obligatorie. În 1919 şi 1933 au fost stabilite titlurile metalelor nobile, valabile pentru mai multe ţări europene din prima jumătate a secolului al XX-lea, uniformizând în mare parte sistemul şi facilitând producerea articolelor executate din metale nobile[75].

În Imperiul Otoman, care a exercitat asupra populaţiei din Basarabia o influenţă deosebită în materie de port vestimentar şi bijuterii, la titlul metalului 800 existent deja, în anul 1844 a fost introdus titlul 900, conform sistemului metric. În ţară nu erau obligatorii nici verificarea şi controlul fineţii şi calităţii obiectelor, nici aplicarea mărcilor de control. Începând cu anul 1923, au fost introduse mărci pentru articolele din metale nobile, sistemul de marcare suferind unele modificări în 1928, 1938 şi 1942, dar cu păstrarea titlurilor stabilite în anul 1923[76].

Concluzii. Cumulând informaţiile disponibile la capitolul marcarea şi aplicarea titlului obiectelor din metale nobile, constatăm existenţa tradiţiilor seculare şi a unui sistem bine dezvoltat în Franţa, Marea Britanie, Germania, Cehia, oraşele poloneze, cu un sistem unic. Totodată, au fost atestate regiuni care au adoptat sistemul de marcare din ţările limitrofe sau cu o legislaţie elaborată anterior. Un loc aparte revine ţărilor, unde a fost atestată obligativitatea trecerii la sistemul de marcare al ţărilor care le-au anexat (Basarabia aflată în componenţa Imperiului ţarist în perioada 1812–1917; Transilvania, Banatul şi Bucovina în componenţa Imperiului Austro-Ungar; Polonia dezmembrată şi supusă actelor normative din cele trei ţări participante la împărţirile teritoriale). De altfel, în perioada analizată existau regiuni, unde marcarea şi verificarea fineţii metalului nobil nu erau obligatorii (Imperiul Otoman) şi ţări, unde marcarea obiectelor din metale preţioase a devenit obligatorie relativ târziu (Serbia).

Necesitatea şi prezenţa aplicării marcajului şi a monogramei/siglei producătorului constituie una din condiţiile indispensabile pentru dezvoltarea orfevrăriei, evidenţa meşterilor specializaţi şi evaluarea calităţii articolelor confecţionate, formând astfel oportunităţi speciale pentru evoluţia meseriilor artistice. Conform legislaţiei în domeniul orfevrăriei, în toate ţările est- şi vest-europene, pe piesele din metale nobile se aplicau marca oraşului emitent, poansonul meşterului sau al specialistului în marcarea metalelor nobile, precum şi marca fabricii emitente. În cazul utilizării

metalelor nobile, se aplica în mod obligatoriu şi titlul metalului, care certifică finețea lui. Confecționarea obiectelor din metale nobile necesita atât cunoştințe temeinice în domeniul prelucrării artistice a metalului, cât şi diferite modalități de expertizare a acestor obiecte. Pentru reglementarea domeniului privind aplicarea mărcilor de control asupra obiectelor de aur, argint, a siglei meşterului etc. au fost instituite Camere de Aplicare a Mărcilor. Tratativele de la mijlocul secolului al XIX-lea au fost soldate cu deschiderea unui şi Birou la Chişinău, filiala Camerei de Marcare din Odesa. Cunoaşterea acestor sigle şi mărci posedă o deosebită importanță, întrucât în Basarabia în secolul al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea cota-parte a importului de piese din metale nobile era destul de înaltă, net prevalând asupra pieselor confecționate de meşterii autohtoni.

Referințe bibliografice şi note

[1] Autorul exprimă toată gratitudinea colaboratorilor Muzeului Național de Istorie a Moldovei, în special doamnelor Aurelia Cornețchi şi Nadejda Botea pentru amabilitatea de a ne pune la dispoziție materialele necesare pentru definitivarea prezentului studiu. Recunoştință aparte pentru doamna Svetlana Palatnaia, cercetător ştiințific al Muzeului Podoabelor Istorice din or. Kiev, Ucraina, pentru sfaturile prețioase şi literatura de specialitate pusă la dispoziție.

[2] Popescu F., Longhin V., Demetrescu P. *Legea mărcilor de fabrică şi de comerț. Convențiile diplomatice şi internaționale*. Bucureşti, Institutul de Arte Grafice şi Editură, f.a., p. 8.

[3] Muzeul Național de Istorie a Moldovei (MNIM). FB 23696.

[4] MNIM. FB 21649.

[5] MNIM. FB 21649.

[6] Cornețchi A. Expoziția „Biserica catolică din Republica Moldova. Istorie, spiritualitate, artă". În: Tyragetia. MNIM, Chişinău, 2004, p. 274-281.

[7] Argintăria în ambientul laic şi liturgic (secolele XVIII–XX). http://www.nationalmuseum.md/ro/exhibitions/silverware (vizitat 16.08.2013)

[8] *Muzeul Național de Istorie a Moldovei. 1983–2013*. Chişinău: 2013. Volum elaborat de E. Sava, A. Cornețchi, E. Postică, E. Ploşniță.

[9] Dâmboiu Daniela. *Breasla aurarilor din Sibiu între secolele XV–XVII*. Alba-Iulia: Altip, 2008, p. 30.

[10] *Orfevrăria liturgică sibiană*. Din tezaurul Muzeului Național Brukenthal. Sibiu: Muzeul Național Brukenthal, 2004, p. 17.

[11] Dâmboiu Daniela. *Breasla aurarilor din Sibiu între secolele XV–XVII*.

[12] Popescu F., Longhin V., Demetrescu P. *Legea mărcilor de fabrică şi de comerț*, p. 6.

[13] Ibidem, p. 8-9.

[14] *Marken-zeichen auf silber.* Text von Jan Diviš. Praga: Artia Verlah, 1976, p. 19-20.

[15] *Мастера золотого и серебряного дела в России (1600–1926)*. Москва: Русский национальный музей, 2002, том 2, с. 17.

[16] Ibidem.

[17] http://assay.gov.ua/assay.nsf/0/6325CC62D05FB161C2257CDD001731D4 (vizitat 26.05.2014)

[18] Ibidem.

[19] Arhiva Națională a Republicii Moldova (ANRM). F. 2, inv. 1, d. 4592.

[20] ANRM. F. 2, inv. 1, d. 5027.

[21] Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 40.

[22] http://assay.gov.ua/assay.nsf/0/6325CC62D05FB161C2257CDD001731D4 (vizitat 26.05.2014)

[23] MNIM. FB 22845 (1-2).

[24] Постникова-Лосева М. М. *Золотое и серебряное дело XV–XX веков. Территория СССР*. Москва, 1983.

[25] MNIM. FB 20162 (1-2).

[26] http://assay.gov.ua/assay.nsf/0/6325CC62D05FB161C2257CDD001731D4 (vizitat 26.05.2014)

[27] Постникова-Лосева М. М. *Русское ювелирное искусство. Его центры и мастера*. Москва, 1974, с. 305.

[28] Ibidem, с. 194.

[29] Постникова-Лосева М. М. *Русское ювелирное искусство*, с. 306.

[30] *Адрес-календарь на 1913 год*. Кишинев, 1912, с. 105; Condraticova L. Ateliere de bijuterie şi piese de podoabă în spațiul pruto-nistrean (1900–1914). În: Cercetări Istorice, Editura Palatului Culturii, vol. XXX–XXXI (2011–2012), Iaşi, 2012, p. 166.

[31] ANRM. F. 6, inv. 18, d. 86; Condraticova L. Op. cit., p. 168.

[32] Popescu F., Longhin V., Demetrescu P. Op. cit., p. 8.

[33] Ibidem, p. 224-225.

[34] http://www.metalepretioase.ro/marcarea_metalelor_pretioase.html (vizitat 24.05.2014)

[35] Niculescu C. *Argintăria laică şi religioasă în Țările Române în sec. XIX–XIX*. Bucureşti, 1968.

[36] Rațiu (Ratz) Ioan. *Tehnica şi arta ceasornicarilor, giuvaiergiilor, țintuitorilor, gravorilor şi opticienilor*. Cluj: Institutul de Literatură şi Tipografie „Minerva", 1938, p. 144.

[37] AOSPRM. F. 51, inv. 19, d. 237, f. 21.

[38] Ibidem, f. 37.

[39] Rațiu (Ratz) Ioan. Op. cit., p. 169.

[40] Ibidem, p. 148.

[41] *Marken-zeichen auf silber*, p. 30.

[42] Кондратикова Л. *Ювелирное искусство Бес-*

сарабии в первой половине XX века. Saarbruecken: Lambert, 2013, 144 с.

[43] Логинов В. Д. *Ювелирные товары и часы.* Москва: Экономика, 1989, 68 с.

[44] Постникова-Лосева М. М. *Русское ювелирное искусство*, с. 306-307.

[45] http://assay.gov.ua/assay.nsf/0/6325CC62D05FB161C2257CDD001731D4 (vizitat 26.05.2014)

[46] Constantin I. *Din istoria Poloniei şi a relaţiilor româno-polone*. Bucureşti, Editura: Biblioteca Bucureştilor, 2005, p. 177.

[47] Ковальова Н. М. Вотуми польских майстрів та фірм XVIII – поч. XX ст. В: Музейни читання, Kiev, 2012, с. 294.

[48] Ibidem, с. 295.

[49] Iorga N. *Istoria industriilor la români*. Bucureşti, 1927, p. 55-56.

[50] Ковальова Н. М. Op. cit., с. 120.

[51] Ibidem, с. 50.

[52] *Marken-zeichen auf silber*, p. 7-8.

[53] Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 30.

[54] http://www.silvercollection.it/dictionarydutydodger.html (vizitat 24.05.2014)

[55] *Marken-zeichen auf silber*, p. 7-8.

[56] Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 30.

[57] *Marken-zeichen auf silber*, p. 9-10.

[58] Ibidem, p. 5-6.

[59] Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 31.

[60] *Marken-zeichen auf silber*, p. 5-6.

[61] Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 30.

[62] Сванидзе А. *Ремесло и ремесленники средневековой Швеции (XIV–XV вв.)*. Москва, 1967, с. 227.

[63] Ibidem, с. 239.

[64] *Marken-zeichen auf silber*, p. 16.

[65] Ibidem, p. 17.

[66] Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 31.

[67] *Marken-zeichen auf silber*, p. 25.

[68] Ibidem, p. 34-35.

[69] Ченцова В. Г. К вопросу о формах организации городского ремесла в Венецианской Романии В XIII–XV вв. В: Византийский временник, Москва, 1991, том 51, с. 147.

[70] Сванидзе А. Op. cit., с. 116-117.

[71] *Marken-zeichen auf silber*, p. 13.

[72] Ibidem, p. 4.

[73] ANRM. F. 6, inv. 18, d. 86; Condraticova L. Ateliere de bijuterie şi piese de podoabă, p. 166.

[74] *Marken-zeichen auf silber*, p. 11.

[75] Ibidem, p. 13.

[76] Ibidem, p. 36.




1



2



3

Piese de argint din colecţia Muzeului Naţional de Istorie a Moldovei şi însemnele, ce certifică atelierul de realizare, fineţea metalului, numele argintarului şi a marcatorului: 1) Sfeşnic, „Chippendale”, 2-3) Veselă de argint, firma „J. Fraget” şi „Elkington”, sfârşitul secolului al XIX-lea



4





5





6





Piese de orfevrărie din argint/aur din colecţia Muzeului Naţional de Istorie a Moldovei şi poansoanele, ce certifică atelierul de realizare, fineţea metalului, numele argintarului şi a marcatorului:
4) Fructieră, atelier din Varşovia, secolul al XIXlea;
5) Pafta, atelierul din Orhei, a doua jumătate a secolului al XIX-lea;
6) Sfeşnic, fabrica „Norblin", Varşovia, sfârşitul secolului al XIX-lea (colecţie privată).

Tudor STAVILĂ

Antoine Irisse – fovist-ul basarabean din Paris

Rezumat
Antoine Irisse – fovist-ul basarabean din Paris

La începutul secolului al XX-lea Parisul devine un centru al artei internaţionale. Aici se întâlnesc pictori din Europa, Asia şi cele două Americi, Montparnasse-ul şi Montmartre-ul fiind locul întâlnirilor şi disputelor artistice, care au configurat tendinţele principale ale culturii artistice pe mapamond. Anume aici se constituie cubismul lui Picasso („Domnişoarele din Avignion", 1906), fovismul lui Matisse („Bucuria vieţii", 1905), dadaismul lui Jean Arp (1915), abstracţionismul lui Piet Mondrian („Compoziţie ovală III", 1913), suprarealismul lui Salvador Dali („Persistenţa memoriei", 1931) şi alte isme, care s-au răspândit simultan în artele universale.

Basarabenii sosiţi la Paris, ca şi majoritatea celor care au emigrat din Imperiul Rus, erau limitaţi de dreptul sedentar, care le îngrădea accesul la studii superioare, şi în acest caz, Parisul le-a oferit acel rai pe pământ, fără antisemitism, pogromuri şi confruntări etnice. Chiar dacă Basarabia după 1918 nu se mai afla în componenţa Rusiei ţariste, tragedia prin care au trecut evreii în Chişinăul din anul 1903 mai era destul de proaspătă în memorie.

Printre colegii săi basarabeni care au aderat la abstracţionism (Gregoire Michonze, Samson Flexor), postimpresionism (Olga Olby, Joseph Bronstein, Moissey Kogan, Numa Patlajean), realism (Isaac Antcher), simbolism (Boris Anisveld) etc., Antoine Irisse a fost un pictor fovist împătimit al Şcolii pariziene, participând activ la manifestările din Montparnasse şi a rămas consecvent pe durata vieţii acestui curent.

Pictura sa de factură poetică devine un imn al luminilor şi al dragostei de viaţă, asociindu-se cu culorile decorative şi simplificarea perspectivei, prin contraste de formă şi delimitare a conturului. Subiectele sale erau destul de simple cum era şi persoana maestrului: vederi din atelier, accesorii modeste din viaţă, vase cu flori, portrete. A fost un poet ce l-a inspirat pe Matisse, care îl admira. Ultima manifestare a artistului a fost vernisată în luna iulie 2010, cu asistenţa Nadinei Nieszawer, expert al Şcolii de la Paris, la Artcurial din Rond-Point de la Champes-Elysees.

Cuvinte-cheie: tendinţe, fovism, Paris, Basarabia, drept sedentar, Irisse, Matisse.

Summary
Antoine Irisse, as the Bessarabian fovist from Paris

In the beginning of XX th century Paris became a center of the International Arts. There some painters from Europe, Asia and America that for the Montparnasse or Montmartre meeting's place have had their various discussions and created the main trends of artistic culture in the world. Just here is Picasso's Cubism („Avignion demoiselles", 1906), Fauvism of Matisse („Joy of life", 1905), Jean Arp's Dada (1915, abstractionism of Piet Mondrian („Composition oval III", 1913), the surrealism of Salvador Dali („Persistence of memory", 1931) and other isms that were once prevalent in the world art.

The Bessarabians arrived to Paris as most of those who emigrated from the Russian Empire where were limited by law for receiving the higher education and in that case, Paris gave them real heaven on the earth without anti-Semitism, pogroms and ethnic conflicts. In spite of Bessarabia was no longer the part of the tsarist Russia after 1918, Kishinev Jewish tragedy in 1903 was still quite fresh one in a memory.

Among of their Bessarabian colleagues who joined the abstraction (Gregoire Michonze, Samson Flexor) Post – impressionism (Olga Olby, Joseph Bronstein, Moissey Kogan, Nyma Patlajan), realism (Issaac Antcher), symbolism (Boris Anisveld) etc., Antoine Irisse was an avid painter fovist of Parisian School, actively participating in some events of Montparnasse and he was true to fovism's current during his life.

His poetic painting becomes a hymn of light and love of life, associating with the decorative colors and simplified perspectives on the contrast of shape and contour delineation. Antoine Irisses' subjects were quite ordinary, as his person: some views from his studio, modest living accessories, flower vases, portraits. He was a poet who inspired Matisse, whom he admired. Last art exhibition of the painter was opened in 2010, July with the assistance of Nadine Nieszawer as an expert of the Parisian School, the Artcurial Rod-Point to the Champes-Elysees.

Key words: tendency, fauvism, Paris, Basarabia, limited by law, Irisse, Matisse.

Резюме

Антуан Ирис, бессарабский фовист из Парижа

В начале XX века Париж стал центром международного искусства. Художники из Европы, Азии и Америки, встречаясь на Монпарнасе или на Монмартре, в художественных спорах создавали основные тенденции художественной культуры в мире. Здесь рождается кубизм Пикассо („Девушки из Авиньона", 1906), фовизм Матисса („Радость жизни", 1905), дадаизм Жана Арпа (1915), абстракционизм Пита Мондриана („Овальная композиция III", 1913), сюрреализм Сальвадора Дали („Постоянство памяти", 1931) и других измы, которые распространились в мировом искусстве.

Бессарабцы прибывшие в Париж, как и большинство тех, кто эмигрировал из Российской Империи, были ограничены законом о высшем образовании, и в этом случае Париж дал им рай на земле – без антисемитизма, погромов и этнических столкновений. Несмотря на то, что Бессарабия после 1918 года больше не входила в состав царской России, трагедия, пережитая евреями Кишинева в 1903 году, была еще достаточно свежа в их памяти. Среди своих бессарабских коллег, которые присоединились к абстракционизму (Грегуар Мишонзе, Самсон Флексор), постимпрессионизму (Ольга Олби, Джозеф Бронштейн, Моисей Коган, Нюма Патлажеан), реализму (Исаак Антчер), символизму (Борис Анисвельд) и др., Антуан Ирис был страстным фовистом парижской школы, активно участвующий в выставках на Монпарнасе, оставаясь верным этому течению на протяжении всей жизни. Его поэтическая живопись становится гимном света и любви к жизни, ассоциируя декоративный цвет и упрощенную перспективу, противопоставляя контрастность форм и разграничивая контур. Его сюжеты были довольно ординарны, как был и он сам: вид из его мастерской, скромные аксессуары жизни, вазы для цветов, портреты. Он был поэтом, который вдохновил Матисса и которым он восхищался. При содействии Надин Незавер, эксперта Парижской Школы, в июле 2010 года в Artcurial Ронд-Пойнт на Елисейских полях была открыта последняя выставка художника.

Ключевые слова: тенденции, фовизм, Париж, Бессарабия, оседлость, Ирис, Матисс.

Antoine Irisse s-a născut la Chişinău, la 18 aprilie 1903, într-o casă de pe str. Pavlovskaia, 11 (astăzi str. Petru Rareş) şi a decedat la Paris, la 10 ianuarie 1957. Şi-a petrecut copilăria cu părinţii şi cei doi fraţi într-un mediu marcat de antisemitism şi Pogromul din Chişinău din aprilie 1903. A studiat la Şcoala de *Belle Arte*, în atelierul lui Auguste Baillayre, în aceeaşi perioadă cu Gregoire Michonze, Olga Olby, Joseph Bronstein. Deja în timpurile studiilor decide să plece în capitala Franţei, dar ajunge în Belgia, la Academia Regală de Arte din Bruxelles, unde în 1924 se angajează în serviciul auxiliar al armatei belgiene[1].

La 23 de ani, în 1926, se stabileşte definitiv la Paris, lucrând în atelierul lui Robert Wlérick şi Henry Arnold, unde i-a cunoscut pe viitorii prieteni Pignon şi Dayez[2]. Frecventând l'*Académie de la Grande Chaumière*, descoperă în capitala artei mondiale libertatea picturii, unde putea fi el însuşi, participând activ la viaţa artistică din Montparnasse. Aici se împrieteneşte cu Michel Kikoine, Emmanuel Mané-Katz, Jean Pougny, Othon Friesz, Utrillo, Dobrinsky, Terechkovitch şi mulţi alţii[3], frecventând regulat cafenelele din cartierul Vavin cu terasele *du Sélect*, *du Dôme*, *de la Rotonde* sau *de la Coupole*, unde s-a instaurat spiritul Şcolii de la Paris, se întâlneşte cu prietenii săi pictori, cu galerişti, critici de artă şi mecenaţi.

În 1936 au loc schimbări esenţiale pentru Antoine Irisse. Stabilindu-se într-un atelier spaţios din Montparnasse, se căsătoreşte cu Andree Doris, fiica unei bretone şi a unui tânăr din Angoulême, o profesoară de desen cu care s-a întâlnit la Louvre. Ea avea 22 de ani, el – 31.

În anii celui de-al Doilea Război Mondial Irisse rămâne la Paris, unde a fost denunţat ca persoană de origine evreiască, dar se ascunde şi reuşeşte să scape de arestul ghestapo-ului. Mama sa însă este reţinută în 1942 în timpul unei razii. A fost deportată şi închisă la Auschwitz.

Fovii, în memoria noastră sunt, tradiţional, confundaţi cu creaţia lui Henri Matisse sau André Derain, situaţia însă fiind de altă natură. Matisse a explorat succesiv impresionismul, postimpresionismul, poantilismul şi cubismul în egală măsură cu fovismul, fiind doar unul dintre primii care l-a promovat. Câteva dintre operele maestrului („Bucuria vieţii", 1905; „Doamnă cu lalele", 1910; „Dansul", 1910; „Ţiganca" din 1906) demonstrează o diversitate de interese stilistice, care au puţină tangenţă cu tendinţele generale ale stilului atribuit.

Prima expoziţie a lui Antoine Irisse a avut loc în 1929, la „Galeria Jeune Parque" din Paris şi poate fi percepută ca o artă exuberantă, turbulentă, a jocului de culoare în toate variaţiile posibile ale libertăţii. Unul şi acelaşi autor, el face parte din cer-

cul pictorilor fovişti care aduc o adevărată tinereţe în pictură. După expoziţie, criticul de artă Mounesseau scria pentru „*Écho de Paris*": „(...) Irisse este un tânăr pictor care fulgeră în continuare (...) Pictura lui (...) violentă (...), brutală dezvăluie un veritabil temperament de colorist"[4].

El este remarcat şi de Waldemar George, viitorul redactor-şef de la „Prisme des Arts", care l-a susţinut în toţi anii carierei sale artistice pentru recunoaşterea talentului său. Tablourile basarabeanului l-au sedus şi pe J.-M. Campagne, care într-un lung articol scria: „Am admirat într-o altă zi la Katia Granoff o expoziţie a unui tânăr rus, pictorul Irisse (...). Acesta este decis să meargă, pentru susţinerea picturii sale, până la a muri de foame. El nu face promisiuni, dar este un profesionist foarte liber, ce degajează o delicioasă nebunie a unui adevărat pictor. Mi-aşi dori ca el să continue totuşi şi noi ne vom aminti de numele său"[5].

După 1930 are numeroase expoziţii solo în galeriile „Katia Granoff", „Quatres Chemins" şi în „Armand Drouant". Mai târziu organizează două expoziţii în „Gallery André Weil", de pe strada Matignon[6], bucurându-se de succes la public şi în rândul criticilor de artă.

În anul 1931 Antoine Irisse se mai produce la o expoziţie cu vânzare numită „Un petit tableau" în Galeria Katei Granoff[7] şi la o alta, în 1932, la „Archipel", unde se prezintă împreună cu Raoul Dufy, Friesz, Mané-Katz, Picasso, Maurice Utrillo şi Vlaminck[8].

În continuare, în 1932, împreună cu grupul „La Péniche" expune la „Boucanier", iar în 1933 – la „Galeria Quatre Chemins", unde îşi reconfirmă stilul şi maniera sa proprie. La expoziţia din 1934 de la „Galérie Armand Drouant" este prefaţat şi consultat de Waldemar George, participând, în paralel, cu regularitate, la principalele Saloane pariziene[9].

Înainte de eliberarea Franţei, artistul participă la „Salonul din Mai" cu creaţiile sale din 1943. René Barotte scria în „Paris Presse l' Intransigeante": „Este împreună cu Pignon şi Dayez unul dintre primii la Salon"[10].

Însă cele mai multe comentarii despre creaţia lui Antoine Irisse apar în perioada postbelică. Participarea activă la expoziţii, în fiecare an de după 1943 şi până la decesul din anul 1957, este marcată cu regularitate la Salonul Independenţilor, la care este asociat, la Salonul Tuileries şi la Saloanele de Toamnă. Expoziţia din 1952 de la „Galérie André Weil" de pe strada Matignon, l-a clasat definitiv printre cei mai mari reprezentanţi fovişti ai epocii. Pentru revista „Le Peintre" din decembrie 1956 Waldemar George scrie despre operele pictorului expuse în „Galérie André Weil": „Poetul culorilor, Irisse şi-a dorit reducerea la esenţialul mijloacelor sale plastice de expresie (…). Visezi, înaintea pânzelor lui Irisse, la splendoarea dezgolită a poemelor lui Stéphane Mallarmé. Ca un principe incontestabil al cuvintelor, Irisse identifică aceste efecte ale resurselor specifice vocabularului său"[11].

În revista „Les Arts" din decembrie 1956, el putea să citească într-un articol nesemnat: „Într-o culoare impalpabilă armonioasă, pură, vibrantă, diluată, Irisse preocupat de laconismul procedeelor plastice, pune epiderma de un ton pe pânză în forme decupate. Operele sale incluse în dimensiuni spaţiale se remarcă prin valoraţie şi nu prin perspectiva lineară trasată, fiind rezultatul unei munci, care l-a îndreptat pe Irisse, ca şi pe Matisse, la un echilibru al culorilor care se susţin reciproc într-o adevărată armonie"[12]. În ianuarie 1957, în aceiaşi revistă, Waldemar George subliniază armonia lui coloristică, descrisă astfel: „Spaţiul coloristic pe care îl deţine acest artist cu rare calităţi expus pe suprafaţă, creează planuri coloristice. Câteva accesorii modeste ale vieţii şi câteva vase cu flori constituie decorul pânzelor pictate de Irisse unde domneşte atmosfera unui paradis terestru. Ca orişice mare artist exigent al epocii sale Irisse, cu această sete absolută şi apetitul pentru expresii esenţiale, se obligă să-şi creeze propriul vocabular artistic. El ştie că culoarea nu este o căptuşeală banală a formei, ci carnaţia şi sângele tabloului…"[13].

Alt istoric de artă, Henri Héraut, scria în revista „L' Amateur d' Art": ... „El duce cont de un ansamblu important pe care Irisse, artist foarte modest, este unul dintre cei mai autentici pictori ai epocii noastre. Influenţat la începuturi de factura de netăgăduit a lui Matisse (pe care îl admira, de altfel), el a realizat minunea de a merge, în unele pânze, înaintea Maestrului (...). Temperamentele picturale ale lui Irisse sunt grandioase: roşul său pur, violent, însă instinctul său de artist reuneşte aspectele stridente cu o uşurinţă nedisimulată. Expoziţie remarcabilă pentru a o privi şi a o revedea. Cele câteva pânze pe care le expune îl situează pe Irisse printre cei mai buni pictori ai generaţiei sale. Acest artist, foarte modest, nu-şi ocupă locul pe care îl merită pentru diversitatea limbajului plastic şi cele mai multe realizări"[14].

În anunţul despre moartea artistului publicat în „Prisme des arts" Waldemar George scrie: „(…)

Ultima reuniune a operelor sale la Grande Galérie de pe strada Matignon a relevat un talent de o rară calitate. O pânză de Irisse a reflectat lumina unei primăveri eterne (…). Subiectul operelor sale este asemănător cu puritatea imuabilă a cristalului, este acea delectare (sau acea frumusețe esențială) la care Poussin făcea aluzie într-una din scrisorile lui adresată doamnei de Chanteloup"[15].

Ultima expoziție care a prezentat o bună parte a celor mai importante opere, a avut loc la aceiași „Galérie André Weil", în decembrie 1956, care i-a încununat succesul. El putea citi în revista „Combat": „Irisse adoptă un stil luminos și coloristic în cele mai bune tradiții ale foviștilor și ale lui Matiss. Formele sale sunt simple, aluzive, de o culoare sonoră"[16].

De la începuturi, cu primele sale lucrări, artistul și-a intuit locul pe care fovismul l-a ignorat sau nu a avut cine să-l ocupe: în locul expresiei coloristice Antoine Irisse folosește tonuri și culori semi-decorative sau semi-mate, linii ondulate, fără colțuri, surprinzând prin armonia motivului. „Le Tailleur" („Croitorul", 1924) cu o compoziție inspirată din activități cotidiene, pictorul o transformă într-o scenă complexă, cu atribute și detalii stilizate și amplasate fără artificialitate, în pofida faptului că culorile se armonizează între ele, fiecare având limitele sale. Concepută ca o compoziție privită de deasupra liniei orizontului, Irisse amplasează croitorul la marginea din stânga tabloului, restul spațiului fiind ocupat de bucăți de textile, mașina de cusut și un foarfece. Fiecare obiect este personalizat de culoarea care-i oferă unicitate, dar nu este scos din integritatea coloristică a tabloului. În plus, comparativ cu fovii, pictorul evită aplatizarea totală, utilizând, la necesitate, clarobscurul pentru a evidenția unele forme sau volume.

„Natură statică cu brioșă" și „Domnișoara cu natură statică" fac parte din primele experimente ale lui Irisse unde se observă etapa de inițiere în ambianța fovismului. Tablourile pictate în culori pastelate fără sonoritatea stilului marchează doar începuturile creației sale. Aceste opere se detașează din contextul creației sale ulterioare cu toate că se urmărește conturul viitoarei maniere plastice.

Două lucrări pictate în anul 1927 – „Compoziție cu carte roșie" și „Doamnă în bluză verde" – sunt lucrări elocvente pentru înțelegerea întregii creații a artistului. În primul caz, natura statică reprezintă o armonie coloristică perfectă, iar denumirea tabloului este atribuită arbitrar, centrul compozițional fiind ocupat de masa acoperită cu o draperie de un alb imaculat, cu pliuri albastre-deschise. Accentele de roz al cărții și roșul aprins al florilor din ultimul plan distribuie accentele coloristice, datorită cărora tonurile întunecate aproape nu se fac observate.

Simplitatea subiectului și semantica profundă a motivului sunt și laitmotivul portretului „Doamnei în bluză verde" – o semifigură în fotoliu, cu mâinile împreunate și o privire meditativă îndreptată în spațiu. Culoarea verde a bluzei și a fustei întunecate pe fundalul de roșu-mat și de ocru-activ, fără linia conturului, care ar delimita formele, creează o imagine poetică sinceră, luminoasă și contemplativă. Acest chip nu are tangență cu realitatea cotidiană, este atemporal, permanent, tânăr și frumos pentru toate timpurile trecute, prezente și viitoare.

În ulterioarele naturi moarte Antoine Irisse adoptă un colorit mat, pastelat, reducând la minim numărul obiectelor stilizate și geometrizate care sunt o excepție în creația sa („Veselă cu butelie de vin", 1930; „Tânăra și natură moartă", 1930; „Natură moartă cu brioșe"), gri-ul dominând paleta coloristică.

Aceeași abordare se observă în lucrările artistului din perioada ultimului deceniu interbelic. În trei lucrări care marchează această etapă – „Fructieră cu mere și cochilie" (1933), „Femeie în rochie albastră" (1936) și „Portretul soției pictorului" (1938) – Antoine Irisse rămâne la același mod de tratare plastică a subiectelor: simplitatea reflectată în denumiri, varietatea compozițională a motivelor și armonia coloristică a pânzelor. Îndeosebi de semnificative sunt cele două portrete. Primul executat în maniera caracteristică fovilor de un decorativism evident, mai amintește sonoritatea pânzelor lui Matisse, prin contrastul albastrului rochiei și galbenul aprins al fotoliului pe fundal roșu, secundat de vaza verde și albastrul lacului din ultimul plan. „Portretul soției pictorului" poartă un caracter mai sentimental și este realizat într-o manieră tradițională. Profilul femeii cu broboadă galbenă, îmbrăcată într-o bundiță deschisă și fundalul mixt de tonuri roșu și ocru-rece, cu accentuarea lejeră a volumelor, evidențiază lucrarea din întregul ciclu de portrete ale autorului.

În pictura imediat postbelică în creația pictorului intervin unele schimbări. Nuanțele coloristice nu mai sunt la fel de sonore, devin mate, dispare luminozitatea interioară a operelor, momentul constant referindu-se doar la libertatea compozițională. În acest sens „Doamna în albastru" (1946)

şi „Cheiul Senei” (1947) sunt destul de semnificative, dar acest moment nu durează.

Deja în 1949 pictura lui Antoine Irisse se revigorează complet, dovadă fiind „Masă albastră” (1949), „Natură moartă cu portocale şi ananas” (1949), „Tânăra cu mandolină II” (1949), Antoine Irisse reîntorcându-se la valenţele coloristice interbelice. Roşu şi albastru devin gama coloristică a pictorului, dominând natura moartă cu portocale şi ananas, portretul tinerei cu mandolină şi masa albastră, reflectând modificările temporale la care decurge autorul: sub un aspect mai continuă experimentul coloritului pastelat, iar în ultimul caz – urmând tradiţiile fovilor. După două decenii interbelice pictorul se reîntoarce la compoziţiile cu acţiune, marcate în lucrarea „Tânăra cu mandolină II”, cea mai timpurie de acest gen referindu-se la „Croitorul (1924)”.

Un nou salt în creaţia pictorului o demonstrează apariţia ciclurilor. Pentru anii ’50 o dominantă a creaţiei sale se referă la seria de nuduri întitulate „Olimpia”, fără nici urmă de referinţă la cunoscutele lucrări ale lui Eduard Manet sau ale pictorilor renascentişti. Două lucrări din acest ciclu – „Olympia” (1950) şi „Olympia II” (1950) sunt destul de semnificative. Repetând în fiecare lucrare poziţia corpului şi compoziţia, modificând doar coloritul – în „Olimpia I” corpul nud este dominat de ocru de diverse nuanţe pe fundal albastru, iar în „Olimpia II” acelaşi corp devine roz-albăstriu, pe fundal albastru-întunecat, alte opere din acest ciclu variind prin gamele coloristice.

După „Olimpii” Antoine Irisse se adresează unor motive tematice cum ar fi „L’ Épreuve” (1952) din cadrul unei întâlniri muzicale într-o cafenea pariziană, unde coloritul de albastru întunecat sugerează o atmosferă serală, iar mesajul este asemănător „subiectelor fără subiect” ale lui Gregoire Michonze.

Concomitent, pictorul continuă lucrul asupra a două serii noi consacrate atelierului său de creaţie şi a unei teme mai puţin obişnuite pentru mapamondul parizian – sărbătorile păgâne. Realizate în 1952 („Atelierul pictorului I”, „Atelierul pictorului II”) şi respectiv în 1953 („Sărbători păgâne II-III”), aceste opere transformă paleta luminoasă a culorilor într-o feerie de lumini de maximă intensitate. Ca mesaj şi semantică, ultimele au tangenţă cu cunoscutele lucrări ale lui Paul Goghen din perioada polineziană.

Irisse şi-a consacrat toată viaţa picturii. Pentru a face faţă dualităţii problemelor cu care se confrunta pe parcursul anilor, între existenţa familiei (în 1940 s-a născut fiica Danielle) şi pentru a persevera în căutările sale picturale autentice, artistul îmbrăţişează o altă profesie, cea de ceramist, însă pictura nu a fost uitată.

El a deschis izvorul pur al galbenului, violetului şi rozului. A simplificat formele şi perspectivele. A asociat culorile sonore, strălucitoare, obraznice cu o sensibilitate foarte sigură, nelăsând formele şi liniile complet dezgolite. A fost un poet ce l-a inspirat pe Matisse, care îl admira. Culoarea a fost pentru Irisse o unealtă a expresiei şi constituia un limbaj profund de emoţii. Anume în această perioadă arta sa propune cele mai înalte realizări. Dar, în sfârşit, când are posibilitate să se consacre, în exclusivitate picturii, se îmbolnăveşte în 1954 de o maladie gravă, ce nu i-a mai lăsat decât doi ani de viaţă. Bolnav de o maladie necruţătoare, el decedează la 10 ianuarie 1957, cu câteva zile înainte de ultima s-a expoziţie, la care nu a mai asistat. Înainte de moarte el a solicitat încă odată tuburile sale pentru a etala culorile. Noua sa orientare a rămas doar ca o mare parte a proiectului propus[17].

Majoritatea istoricilor de artă, care au studiat şi au scris despre operele lui Antoine Irisse din diverse perioade, accentuau în permanenţă simplitatea şi luminozitatea compoziţiilor sale, ce transformau lucrurile banale într-o bijuterie. Indiferent de gen, artistul cu aceeaşi libertate picta naturi moarte, portrete sau peisaje, iar simplitatea lor nu era decât o modalitate de a ascunde profunzimea mesajului, identificând acele procedee plastice şi acea compoziţie, care reflectau în integritate subiectul propus. A fi fov pentru pictor a însemnat să-l imite pe Henry Matisse, lucru care a reuşit să-l depăşească, apelând, în primul rând, la un colorit decorativ şi sonor, dar fără rigiditatea contrastelor Maestrului. Şi desenul, şi compoziţiile nu prezintă forme geometrizate. Totul este supus unei perfecte armonii, inclusiv, coloritul.

A aderat la fovism în plină criză a artei figurative, excluzând convenţiile academice şi perspectiva lineară italiană, participând astfel la prima revoluţie artistică a secolului al XX-lea – revoluţia culorii precedată de revoluţia formei. Foviştii au manifestat pentru autonomia culorii şi intervenţiile emotive ca componente picturale, în timp ce formele se reduceau la linii simplificate, iar perspectiva era sugerată de planurile spaţiale ale culorilor. Irisse evoluează în mod natural spre o formă de expresie abstractă. Se dedică integral căutărilor unor noi forme prin care îl interesează foarte mult asocierea

coloristică. Realiza pânze pline de optimism, chiar şi atunci când era flămând şi slăbit.

Pictura sa de factură poetică devine un imn al luminilor şi al dragostei de viaţă, al plăcerii unei vieţi păgâne, asociindu-se cu culorile decorative şi simplificarea perspectivei, prin contraste de formă şi delimitare a conturului. Subiectele sale erau destul de simple, cum era el însuşi: vederi din atelierul său, modeste accesorii din viaţă, vase cu flori, portrete. Ultima manifestare a artistului a fost vernisată în luna iunie, cu asistenţa Nadinei Nieszawer, expert al Şcolii din Paris, cu o expoziţie cu vânzare la „Artcurial" din Rond-Point de la Champes-Elysées[18].

Danielle Kreitner, fiica artistului, care avea doar 16 ani când i-a decedat tatăl, scrie că „(…) a iubit Basarabia, dar evita să vorbească despre ea", repetându-i permanent: „… nu uita niciodată că Franţa este ţara libertăţii"[19].

Printre colegii săi basarabeni care au aderat la abstracţionism (Gregoire Michonze, Samson Flexor), postimpresionism (Olga Olby, Joseph Bronstein, Moissey Kogan, Numa Patlajean), realism (Isaac Antcher) şi simbolism (Boris Anisveld) ş.a., Antoine Irisse a fost un pictor fovist împătimit al Şcolii pariziene, participant activ la manifestările din Montparnasse, ce a rămas consecvent pe durata vieţii acestui curent.

Referinţe bibliografice şi note

[1] Kreitner Danielle. *Irisse*. Paris (fără an), 88 p.

[2] Henry Arnold (1879–1945, Paris) şi Robert Wlerick (1882–1944, Paris), sculptori francezi figurativi. Edouard Pignon (1905–1993, Paris) şi Georges Dayez (1907–1991, Paris) practicau o pictură non-figurativă.

[3] Michel Kikoine, Mané-Katz, Jean Pougny, Othon Friesz, Utrillo, Dobrinsky, Terechkovitch – pictori care au făcut parte din diverse curente ale avangardei franceze: abstracţionism, fovism, cubism şi expresionism.

[4] Waldemar George (1893, Lodz–1970, Paris), jurnalist de origine poloneză. Autor al unor numeroase monografii consacrate creaţiei lui Ingres, Picasso, Matisse, Utrillo, Maiollol ş.a.

[5] Campagne J.-M. *Art Vivant*. Mars, 1931.

[6] Kreitner Danielle. Op. cit., p. 9.

[7] Waldemar George. La Presse, 15 janvier 1931. Citat după: http>//fr.wikipedia.org/wiki/Antoine Irisse (vizitat 21.03.2013)

[8] Kreitner Danielle. Op. cit., p. 8; A se mai vedea: Art Vivant, mars 1931, de Gauthier şi Beaux Arts, 1er mars 1935.

[9] Kreitner Danielle. Op. cit., p. 10.

[10] Barotte Rene. Presse l'Intransingeant. http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse (vizitat 21.03.2013)

[11] George Waldemar. In: Le Peintre, 15 décembre 1956.

[12] A. C. Arts, 26 décembre 1956.

[13] Waldemar George. Les Arts, février 1957

[14] Henri Héraut. Journal de l'Amateur d'art, 25 janvier 1957, http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse (vizitat 21.03.2013)

[15] Waldemar George. Prisme des arts, janvier 1957.

[16] P. Bettencourt. *Combat*, 24 décembre 1956, http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse (vizitat 21.03.2013)

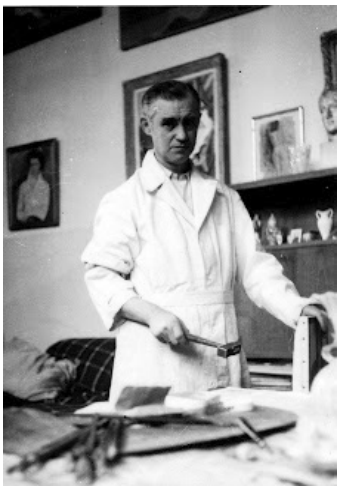
[17] Y. Taillandier. Hommage pour Irisse. Catalogue du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 4 mai 1957

[18] Catalogue Artcurial du 6 juillet 2010. Site de Nadine Nieszawer. http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse (vizitat 21.03.2013)

[19] Scrisoarea doamnei Danielle Kreitner din 22 februarie 2014 adresată autorului articolului.



Pictorul (din dreapta) cu cei doi fraţi şi mama sa, 1909



Antoine Irisse în atelier,1956



„Croitorul”, 1924



„Compotieră şi scoică”, 1933



„Compoziţie cu carte roşie”, 1927



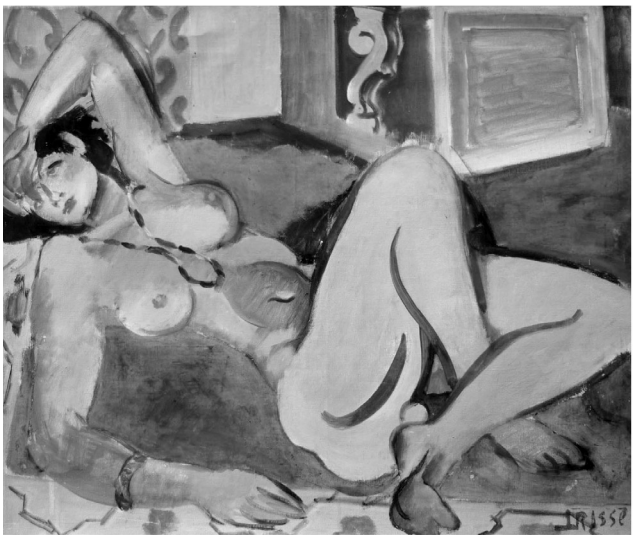
„Doamnă în bluză verde”, 1927



„Portretul soţiei”, 1938



„Masă albastră”, 1949



„Olympia II”, 1950



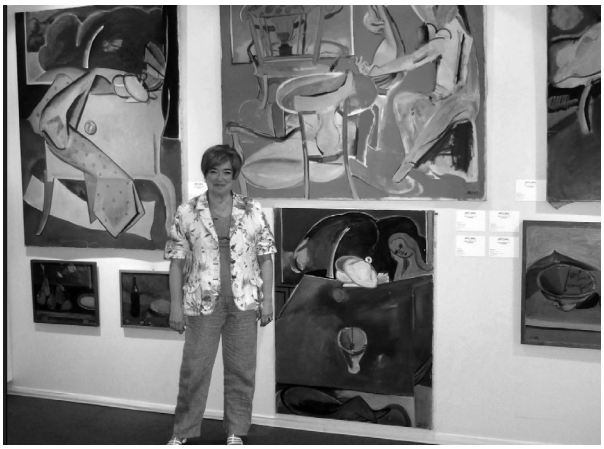
„Tânăra cu mandolină II”, 1949



„Atelierul pictorului I”, 1952



„Sărbători păgâne II”, 1953



Expoziţia din Artcural, iulie, 2010

Constantin SPÎNU

Sticla artistică din Republica Moldova

Rezumat
Sticla artistică din Republica Moldova

În Republica Moldova sticla artistică a apărut abia în a doua jumătate a deceniului al şaptelea al secolului al XX-lea. Un rol important în procesul de constituire şi dezvoltare a ramurii l-au jucat plasticienii Filip Nutovici, Mihail Gratii, Alexandru Nutovici, Victor Savca şi Virgil Tecuci. La etapa iniţială a evoluţiei sale, sticla artistică din republică se caracteriza prin trăsături stilistice şi particularităţi tehnologice asemănătoare celor din sticlăria artistică sovietică. Iniţial, în operele create de către artiştii-sticlari din RSSM prevalau formele tradiţionale ale vaselor utilitare, care erau transformate de către creatori în corespundere cu opţiunile plastice, înclinaţiile estetice individuale şi particularităţile întreprinderilor la care se preconiza realizarea acestora în material. Spre mijlocul decadei a opta arealul de utilizare a sticlei se lărgeşte. Unii plasticieni utilizează sticla în crearea unor compoziţii monumental-decorative chemate să orchestreze artistic interiorul spaţiilor de menire socială şi infrastructura arhitectonică urbană. În anumite opere se utilizează expresia artistică provenită în urma combinării sticlei cu şamota, ceramica şi metalul. Modificările ce s-au produs pe parcursul decadei a noua în artele decorative din republică şi de peste hotarele acesteia au influenţat şi sticla artistică. În creaţia plasticienilor ce au practicat pe parcursul ultimelor două decenii arta sticlei se evidenţiază o trecere lentă de la expresia decorativă a obiectului spre o înzestrare mai complexă a informaţiei acestuia. Tot mai frecvent la expoziţii se prezintă opere structura compoziţională a cărora încorporează forme adesea abstracte, capabile să genereze mesaje de ordin estetic şi semantic pluridimensional.

Cuvinte-cheie: sticlă artistică, formă, mijloace de expresie, interferenţe cromatice, sintaxă, semantică, stil, tehnică prin suflare, sticlă sulfurată.

Summary
Glass Art in Republic of Moldova

Glass art in Republic of Moldova appeared and began to develop only in the late sixties of the previous century. Great contribution to the establishment and development of this genre of applied decorative art was made by artists Filip Nutovici, Mihail Grati, Alexandru Nutovici, Victor Savca and Virgil Tecuci. Initially, the objects created by the Moldovan glaziers were based mostly on traditional forms of vessels, which later were transformed by their creators as function of their artistic aspirations, aesthetic preferences and specificity of the manufacturing enterprises. By the mid seventies the area of applications of glass considerably expanded. Some artists use glass to create a monumental, decorative compositions designed to artistically organize the space of public interiors and urban landscapes. In some works glass was used in conjunction with fireclay, ceramics and metal. Stylistic changes in the decorative arts in the republic and abroad that took place in the 80s, have also left their mark on the face of the Moldovan glass making. In the artist's practice over the last two decades of the century, the gradual transition from decorative object to more sophisticated information transfer can be traced. Exhibitions feature more and more structurally complex works with multi-dimensional aesthetic and semantic meanin.

Key words: glass art, shape, means of expression, color relationships, syntax, semantics, style, guta, sulfide glass.

Резюме
Художественное стекло Республики Молдова

Художественное стекло в Республике Молдова появилось и начало развиваться лишь во второй половине седьмого десятилетия XX-го века. Большой вклад в процессе создания и развития данного жанра прикладного и декоративного искусства республики внесли художники Филипп Нутович, Михаил Гратий, Александр Нутович, Виктор Савка и Вирджил Текуч.

В основе художественного образа произведений, созданных молдавскими стекольщиками на начальном этапе, лежали в основном традиционные формы сосудов, которые трансформировались авторами, исходя из собственных художественных устремлений, эстетических пристрастий и специфики предприятий, на которых предполагалось их изготовление. К середине седьмого десятилетия расширяется поле применения данного материала. Некоторые художники используют его для создания монументально-декоративных композиций, призванных художественно организовать пространство общественных интерьеров и городскую ландшафтную архитектоническую инфраструктуру. В некоторых произведениях используется художественная выразительность взаимодействия стекла с шамотом, керамикой и металлом. Стилистические изменения, произошедшие в 80-ые годы в декоративном искусстве республики и за ее пределами, внесли свой отпечаток и на молдавское художественное стеклоделие. В творчестве художников, занимающихся на протяжении последних двух десятилетий художественным стеклом, прослеживается постепенный переход от предметной декоративности к более усложненной передаче информации. Все чаще на выставках появляются структурно-композиционные художественные произведения, состоящие из обобщенных, порой абстрактных форм, способных нести многоплановые эстетические и смысловые нагрузки.

Ключевые слова: художественное стекло, форма, выразительные средства, цветовые взаимоотношения, синтаксис, семантика, стиль, гута, сульфидное стекло.

În artele decorative din Republica Moldova sticla, în calitate de material de bază, utilizat în realizarea unor opere de artă, şi-a găsit o întrebuinţare preponderent în elaborarea unor opere unicat, predestinate expoziţiilor de artă, decorarea spaţiilor urbane şi amenajarea artistică a edificiilor de menire social-culturală abia cu începere din cea de-a doua jumătate a deceniului al şaptelea al secolului al XX-lea.

Apariţia atât de întârziată, în coraport cu celelalte ramuri ale artelor decorative a operelor din acest material irepetabil, se motivează prin lipsa la acea vreme atât a unei industrii specializate din domeniul sticlăriei artistice[1], cât şi a unor specialişti-sticlari, instruiţi special pentru această branşă, care ar fi exersat consecvent [2] arta sticlei.

Un rol important în procesul de constituire şi dezvoltare a sticlei artistice din RSSM l-au jucat plasticienii Nelly Sajin, Filip Nutovici[3] şi Mihail Gratii, Alexandru Nutovici, Victor Savca şi Virgil Tecuci, care prin operele lor au contribuit la iniţierea şi promovarea filierei artistice a sticlăriei în cadrul expoziţiilor de artă.

Faţeta stilistică a lucrărilor realizate în sticlă de către plasticienii Nelly Sajin, Filip Nutovici şi Mihail Gratii reflecta într-o mare măsură orientările artelor decorative de la acea vreme, aspiraţiile plastice, înţelegerea de către aceşti plasticieni a problematicii de realizare a conexiunilor dintre predestinaţia funcţională a obiectului şi particularităţile estetice ale acestuia. În lucrările realizate în anii 1967–1970 de către artiştii nominalizaţi se valorificau, în mare parte, paradigme artistice tranzitorii, ce întruneau concepte care au stat la baza orientărilor de fabricare industrială a produsului utilitar din sticlă, produs spre care se tindea la hotarul decadei a şasea – începutul decadei a şaptea, precum şi noile tendinţe de prevalare în obiect a particularităţilor estetice, promovate cu tenacitate de către artiştii sticlari, cu începere din cea de-a doua jumătate a decadei a şaptea. Anume în această perioadă, tot mai frecvent şi motivat conceptual se punea problema divizării sferei de activitate a plasticienilor în activităţi de proiectare a unor prototipuri de obiecte, destinate realizării în serii mari a produselor de menire uzuală, orientate spre satisfacerea necesităţilor cotidiene ale populaţiei şi activitatea de creare a unor obiecte capabile să înglobeze concepte estetice caracteristice aspiraţiilor generale din artele decorative ale acelor timpuri.

Operele din sticlă realizate pe parcursul ultimilor ani ai decadei a şaptea de către plasticienii amintiţi, încorporau alăturat tendinţelor generale deja menţionate şi unele particularităţi specifice zonei culturale unde se aflau unităţile industriale în cadrul cărora au fost produse aceste opere. Or, Filip Nutovici o bună parte din lucrările sale la etapa iniţială le-a îndeplinit în cadrul Fabricii de ceramică şi sticlă din oraşul Lvov, Ucraina[4], iar primele lucrări ale lui Mihail Gratii au fost realizate în cadrul filierelor stilistice ale şcolii leningrădene de sticlărie artistică şi îndeplinite la bazele industriale ale oraşului de pe Neva. Cât priveşte cele câteva opere din sticlă create de către artista Nelly Sajin pe parcursul anilor 1967–1968, ele au fost realizate în material la Fabrica de sticlă din Floreşti, zămislite de la bun început ca produse utilitare cu

pronunțate caracteristici estetice, ce le diferențiau benefic de produsele utilitare create pe atunci la întreprinderea nominalizată.

Unele dintre primele opere create de către Filip Nutovici puteau fi implementate ușor în producția industrială în serii mici, pornind de la faptul realizării acestora prin suflare și modelare a masei sticloase în stare fierbinte, fapt ce nu excludea și mici devieri de la prototipul inițial, fără a prejudicia concepția plastică a autorului și valoarea estetică a produsului. Printre aceste lucrări ale artistului se numără: „Vază pentru flori" (1968), „Vază" (1968), „Set pentru crușon" (1968), „Vază" (1969), „Vas" (1969), „Vază pentru flori" (1969), Vază „Oranj" (1969), iar lucrarea „Set decorativ pentru desert" (1970), constituită din opt piese și platoul decorativ „Roșie" (realizat mai târziu – în 1975), grație faptului că au fost îndeplinite tehnologic prin turnare în forme, fără nici o dificultate ar fi fost posibilă producerea lor în serii mari.

Aceste opere unicat, ce puteau servi și în calitate de prototip pentru a fi produse în serie, dispuneau de particularități funcționale duble. Obiectul putea fi folosit atât în calitate de vas utilitar, cât și de operă predestinată expozițiilor de artă, grație caracterului de realizare plastică a formei și inserării în aceasta a unor substraturi semantice asociative mai vaste decât cele, prin care se caracterizau vasele utilitare produse industrial în serii mari. Totuși, faptul că o parte din piesele nominalizate fusese realizate în dimensiuni sporite în coraport cu dimensiunile tradiționale ale vaselor utilitare, denotă că inițial ele au fost concepute de plastician ca lucrări preponderent predestinate expozițiilor de artă. Tendința de supradimensionare a proporțiilor obiectelor de artă decorativă, fie din sticlă, ceramică sau lemn, era în plină ascensiune la acea vreme nu numai în creația plasticienilor autohtoni, dar și în creația artiștilor din celelalte republici unionale[5]. Baza ideatică a acestei concepții artistice a timpului germina din tendințele de „monumentalizare" glorificantă a fenomenelor existențiale în urma cărui fapt, prin posibila utilizare în cadrul manifestărilor festive a unor obiecte unicale, atât de dimensiuni sporite, cât și de forme și caracteristici cromatice originale, se urmăreau obiective de depășire prin artă a uniformismului obiectual produs pe cale tehnico-industrială. În primul rând, aceste tendințe vizau forma obiectului, dar, nu în ultimul rând, și atitudinea față de decor, precum și gradul de interconexiune a acestuia cu forma. Creația artiștilor Filip Nutovici și Mihail Gratii de la sfârșitul decadei a șaptea – începutul decadei a opta ilustrează cu lux de amănunte direcțiile generale existente la acea vreme în sticlăria unională, îndreptate spre amplificarea expresiei plastice a obiectelor din sticlă, înzestrarea acestora cu particularități distincte și de neconfundat. Originalitatea operelor lui Filip Nutovici create în perioada de referință, se întrevedea, în primul rând, prin atitudinea acestuia față de forma obiectului din sticlă. Vazele, paharele, carafele, platourile, vasele, ce se prezintă ca părți componente ale serviciilor și seturilor decorative create de către artist, poartă prin configurația lor „memoria" formelor vaselor tradiționale din sticlă, dar totodată sunt supuse unor transfigurări atât la nivel de proporții generale ale produsului, cât și modificări la nivel de proporționare a părților componente ale formei generale, expresiei volumetrice și cromatice.

Deja la această etapă a creației sale artistul explorează eficient contrastele dintre proporțiile corpului și gâtului vasului, a buzei preponderent răsfrânte în exterior și amplasate sub 90^0 față de axa centrală a obiectului. În unele opere, cum ar fi „Vas", „Vază", vaza „Oranj", realizate în 1969, proporțiile și caracterul formei buzei joacă un rol structural-compozițional important. În produsul „Vază" gâtul vasului accentuat îngustat și alungit în coraport cu corpul „turtit", asemenea ploștilor tradiționale încununează produsul înzestrat cu valori semnificative. Se realizează conexiuni organice cu torțile minuscule și transparente amplasate pe umerii și gâtul expresiv al corpului cilindric alungit în vază „Oranj". Se operează major cu decorul și inserțiile de forme conice în corpul produsului „Vas". Evazarea părții superioare se întâlnește în perioada examinată doar în lucrarea „Set decorativ pentru desert" (1970), în care forma tronconică canelată a paharelor și buza evazată a vasului central vin să susțină formal „deschiderea" expresivă a platoului, – piesă componentă a setului nominalizat, contribuind la atingerea integrității întregului set de produse. În această perioadă a creației integritatea plastică a componentelor seturilor de produse se realiza de către Filip Nutovici prin intermediul operării cu mai multe mijloace de expresie artistică și principii de orchestrare sintactică a imaginii. Dacă în lucrarea „Set pentru crușon" (1968) forma vălțuită a picioruşelor vaselor, plastica nu tocmai rigidă a corpului și culoarea acestora asigură conexiunea pieselor într-un tot întreg, apoi în opera „Serviciu pentru lichior „Păun" (1968)

funcţia integratoare a setului o îndeplineşte textura ajurată a proeminenţelor, care fiind realizată din sticlă incoloră şi transparentă este aplicată pe corpul vasului, dopul acestuia şi corpul paharelor. Forma vasului reprezintă metaforic imaginea stilizată a unei păsări, fără a cădea în reprezentările mimetice, graţie însăşi limitelor, pe care le creează materialul din care este realizată opera. În această perioadă a creaţiei Filip Nutovici oferă atenţie sporită formei, capabile să genereze unele asocieri cu formele realităţii cotidiene. Deja în una dintre primele lucrări ale sale realizate în sticlă, în special în vasul „Ciobănaş" (1967), artistul tinde spre reprezentarea unui chip antropomorf, utilizând expresia plastică a volumului formei, a decorului obţinut prin aplicarea pe corpul vasului a unor proeminenţe striate, repartizate ritmic uniform şi a racordării la acestea a unor componente ale imaginii confecţionate din materiale naturale prin împletire – procedeu tehnologic folosit de câţiva artişti ceramişti de la acea vreme, inclusiv şi de către autorul operei expuse analizei în lucrările anterioare realizate în ceramică. Însuşi caracterul decorativ al texturii elementelor împletite este orientat de către artist să „colaboreze" integrant cu textura striată a proeminenţelor din sticlă colorată, aplicate pe corpul străveziu al vasului. Un rol integrator important îl joacă coordonatele tematice incifrate în denumirea operei, or însăşi denumirile „Ciobănaş" sau „Păun" vin să concretizeze verbal şi descriptiv chipul, constituind punţi interpretative, unde atât detaliile componente, cât şi forma în întregime vin să genereze asociaţii concrete şi totodată poetice, bazate pe formele lumii tangibile[6]. Mai complexă este lucrarea „Set pentru cruşon", or acest set, care la prima vedere pare a avea o menire pur utilitară, graţie caracterului de realizare plastică a formelor şi a polivalenţei asociative a acestora, avansează pronunţat în categoria operelor conceptual-asociative predestinate expoziţiilor de artă.

Una dintre particularităţile de importanţă a creaţiei lui Filip Nutovici de la sfârşitul decadei a şaptea este schimbarea atitudinii faţă de rolul expresiv al culorii, or deja în lucrările „Vas" (1969), „Vază" (1969), „Set decorativ pentru desert" (1970) şi „Festivitate" (1970), artistul utilizează pe scară largă trecerea lentă de la o tonalitate a masei sticloase şi de la o culoare la alta, creând valoraţii de nuanţe şi gradări de transparenţă ce amplifică expresia plastică a vasului din sticlă, iar în serviciul „Fumuriu" (1969), atinge o distinsă expresie a interacţiunii formelor contrastante ale obiectelor cu decorul proeminenţelor ondulate, aplicate pe corpurile „fumurii" ale vaselor, aidoma unor şiruri de mărgăritare din sticlă transparentă.

Începând cu anul 1968 sticla artistică este prezentă în cadrul expoziţiilor şi prin operele create de către plasticianul Mihail Gratii. Artistul debutează cu un şir de lucrări de o accentuată fineţe în realizarea tehnologică a produselor şi distinsă „ţinută" estetică a formei şi decorului. La etapa iniţială a creaţiei sale, artistul este preocupat preponderent de realizarea unor seturi de produse din sticlă transparentă, sticlă color şi cristal. Printre acestea vom menţiona serviciul nupţial „Nunta moldovenească" (1968), elaborat de artist în cadrul programelor de licenţă a instituţiei superioare de învăţământ, pe care a absolvit-o în acelaşi an, dar şi câteva seturi de produse pentru băuturi, în special seturile pentru vin „Fetească", „Moldova" şi setul pentru şampanie „Sărbătoare", realizate tot atunci din sticlă colorată[7]. Cristalul în calitate de material distinct prin noblеţea deosebită, îl atrage pe artist, inspirându-l la crearea unui set pentru băuturi tari, cu genericul „Vişină"[8]. Tot în 1968, plasticianul creează figurina „Suflătorul din sticlă", în care aspiraţiile artistului sunt îndreptate spre crearea prin intermediul materialului fragil şi transparent a unor modele antropomorfe, ce dezvăluie o altă latură a creaţiei acestuia. În serviciile realizate la acea vreme artistul acordă o atenţie sporită formei pieselor, înzestrându-le cu particularităţi şi valori distincte. Într-o bună parte dintre seturi se face observată tendinţa de a reda prin caracterul formei o anumită senzaţie de stabilitate – particularitate contrastantă expresiei sticlei ca material fragil. În virtutea acestor opţiuni, artistul operează eficient cu interferenţele dintre formele pieselor – componente ale seturilor, relaţiile proporţionale dintre formele corpului şi ale picioruşului produsului. Sunt semnificative în acest context seturile „Carafă şi pahare pentru vin" (1968), „Serviciu" (1968), „Pocale" (1968) şi „Serviciu pentru băuturi tari" (1971). Aceste aspiraţii sunt dezvoltate de către artist şi mai târziu în seturile de forme şi vase decorative realizate în sticlă între anii 1977 şi 1980.

Decada a opta este importantă pentru sticla artistică moldovenească. Ambii artişti nominalizaţi îşi conturează pronunţat ariile de preferinţe estetico-stilistice, contribuind la „ancorarea" stabilă a acestei branşe în cadrul artelor decorative de la noi. În operele perioadei vizate Filip Nutovici acordă o atenţie sporită realizării unor seturi de vase, în care oferă prioritate structurii morfologice a for-

mei, interacţiunii proporţionale a componentelor acesteia, interferenţelor formei de bază cu elementele auxiliare de decor, conexiunilor cromatice şi tonale obţinute în urma valorificării transparenţei şi opacităţii sticlei, racordărilor proporţionale în cadrul seturilor de produse, iar Mihail Gratii continuând activitatea în elaborarea unor seturi de menire utilitară şi seturi de piese – părţi componente ale unor compoziţii predestinate expoziţiilor de artă, exersând merituos atât în crearea unor plăci decorative reliefate în cristal, cât şi în branşa vitraliului monumental. În perioada de referinţă Filip Nutovici creează un şir de lucrări importante. Printre acestea figurează serviciile şi seturile decorative „Logodna" (1970), „Anotimpurile anului" (1970)[9], „De nuntă" (1971), „Florile păcii" (1971), „Floarea tinereţii" (1972), „Albastru" (1974), „Roşu" (1975); compoziţiile decorative „Jubiliar" (1974) şi „Florile Moldovei" (1974). Unele dintre operele nominalizate pun în valoare nu numai expresiile artistice ale sticlei transparente şi ale celei colorate, realizate preponderent în tehnica de producere prin suflare, explorată de către artist frecvent la începutul carierei sale în sticlărie, dar şi ale sticlei sulfurate[10]. Dezvoltând conceptul de constituire a formei, artistul optează spre combinarea mai multor configuraţii. Este semnificativ în acest context setul „Logodnă", în care coordonatele piriforme ale corpului canelat al clondirului, umerii căruia evoluează armonios, trecând în forma gâtului zvelt, alungit şi subţiat în partea superioară, se transformă lent într-o bază tronconică ce se îngustează spre partea inferioară. Această configuraţie complexă a vasului central al setului nominalizat este armonizată merituos cu formele cilindrice canelate, accentuat alungite şi picioruşele poliforme ale paharelor. Aceeaşi metodologie de orchestrare contrastantă a configuraţiilor se utilizează de către artist şi în seturile „Albastru" şi „Roşu". În setul „Albastru" forma piriformă combinată este armonizată cu forma tronconică a vasului, cu formele cilindrice şi picioruşul conic al pocalelor. În setul „Roşu" observăm formele piriforme ale corpului vasului, cu aceleaşi interferenţe ale formelor ca şi în setul precedent al picioruşelor şi al cupelor. Un rol important în atingerea expresiei şi valorii estetice a seturilor create de către artist pe parcursul anilor 1970–1971 îl joacă structura ritmică a acestora, numărul pieselor, proporţiile şi configuraţia formelor. Reprezentative în acest context sunt serviciile „Logodna" şi „De nuntă", în care în calitate de centru compoziţional al seturilor figurează câte un vas de proporţii sporite, iar în funcţie de forme auxiliare de acompaniament ritmico-muzical servesc paharele cilindrice canelate din primul set, vasul-cupă şi paharele cilindrice cu corpul alungit, fundul semisferic şi gura puţin îngustată din cel de-al doilea serviciu. Corpul alungit al paharelor ambelor seturi se combină armonios cu însuşi caracterul morfologic de constituire a vaselor centrale ale seturilor. În consecinţă, operele poartă conotaţii semantice optimiste, înălţătoare, sărbătoreşti, încadrându-se prin particularităţile sale morfologico-sintactice şi semantice în făgaşul general al orientărilor sticlei artistice unionale de la acea vreme, în care spiritul „carnavalesc" al formei era predominant. Anume această paradigmă culturală, apărută în sticlăria diverselor centre din domeniu în perioada vizată, s-a promovat ca contrapunere estetică formelor rigide ale produselor în masă din perioada precedentă, contribuind la zămislirea şi de către Filip Nutovici a unor forme capabile să poarte expresii plastico-semantice de tip „retro", orientate să „înfrumuseţeze" forma de bază, să-i diminueze rigiditatea şi s-o „înnobileze". În consecinţă, seturile de produse elaborate de către artist pe parcursul decadei a opta poartă un caracter strict expoziţional şi nicidecum utilitar, chiar dacă denumirea lor localizează setul într-o anumită manifestare socio-culturală. În aceste opere aplicaţiile proeminente, ca regulă „dantelate" şi ondulate, sunt chemate să „reprezinte" metaforic torţi, picioruşe de pahare sau vase, servind ca punţi de legătură dintre componentele structurale ale obiectelor. În creaţia artistului elementele indispensabile ale vaselor utilitare cum ar fi torţile, picioruşele şi dopurile îndeplinesc întotdeauna un rol decorativ de înfrumuseţare a formei, fără a se ţine cont de funcţia strict utilitară. Anume astfel se explică faptul că elementele nominalizate prin forma, numărul, proporţiile şi locul amplasării acestora pe corpul vaselor sunt subordonate unei logici ritmice, pronunţat estetice şi nicidecum funcţionale. Ca regulă, în operele artistului funcţia de decor este realizată de către proeminenţe aplicate pe corpul vasului. Acestea sunt înserate în stare incandescentă a masei sticloase şi direcţionate pe corpul vasului sub formă de linii unitare sau paralele reliefate şi ondulate spaţial, fiind orientate vertical, în formă inelară sau cea spiralică. Proeminenţele în cauză contribuie definitoriu la germinarea expresiei originale, determinarea coordonatelor stilistice de sorginte „neoeclectică" a creaţiei artistului, înzestrând opera cu conotaţii

inedite. Aceste proeminenţe cu funcţii decorative îndeplinesc totodată şi funcţii asociativ-semantice, ce ne îndreaptă spre originile formelor vaselor, izvoarele cărora sunt implântate în modelele antropomorfe dezvoltate pe parcursul timpurilor de generaţiile de meşteri populari. Interferenţele dintre componentele formelor vaselor create de către Filip Nutovici accentuează, ca regulă, substratul semantic originar – cel de reprezentare metaforică a formelor realităţii cotidiene. În acest context specificăm că formele vaselor poartă în sine „memoria" formelor antropomorfe ce au stat la baza constituirii şi dezvoltării pe parcursul istoriei a formei de vas uzual, realizat iniţial în ceramică, iar mai târziu în sticlă şi alte materiale. În operele primei decade a creaţiei Filip Nutovici accentuează adesea acest substrat reprezentativ, fără a eşua în mimetismul naturalist, care, printre altele fiind spus, în arta sticlei este greu de atins. Însăşi materialul, specificul acestuia nu permite devieri cardinale spre un mimesis complet, în consecinţa cărui fapt, obiectul din sticlă vine să „reprezinte" forma antropomorfă la un nivel generalizat şi asociativ. Divizarea de către artist a structurii morfologice a mai multor piese în părţi componente asemănătoare figurii umane, unde decorului are forma de proeminenţe, fiind aplicat pe trunchiul, umerii, gâtul sau picioruşul vaselor, vine adesea să reprezinte braţele corpului uman, iar dopul ornat frecvent prin proeminenţe „dantelate", reprezentând „acoperământul de cap", confirmă adeziunea creaţiei artistului la tradiţiile străvechi de realizare plastică a vaselor, dar în acelaşi timp şi la unele manifestări culturale mai apropiate, cum sunt cele neobaroce. Aceste particularităţi, favorizează într-o anumită măsură, clasificarea unor opere din creaţia plasticianului din perioada vizată în făgaşul unor coordonate artistice ale timpului, care în istoriografia studiului artelor a fost catalogate ca tendinţe „retro" de „umanizare" a „formei pure" a vaselor utilitare.

Mai târziu, în decada următoare, artistul treptat se va îndepărta de aceste paradigme tradiţionale, orientându-şi creaţia în făgaşele plastice şi semantice specifice perioadei ulterioare de dezvoltare a sticlăriei artistice. Caracteristic pentru creaţia artistului este şi faptul că spre mijlocul deceniului al optulea numărul pieselor, părţi componente ale seturilor create de către artist, este în creştere. Motivaţia unei asemenea evoluţii se găseşte atât în opţiunile plasticianului îndreptate spre amplificarea expresiei operei ca urmare a majorării numărului obiectelor şi diversificarea acestora în contextul unor devieri de la modulul de bază al structurii compoziţionale a seturilor, cât şi prin tendinţele de diversificare cromatică şi translucidă a sticlei ca material. Concomitent cu combinarea diverselor forme de bază orientate spre asigurarea unei anumite expresii estetice a operei, artistul continue să promoveze ideea utilizării contrastelor de proporţii şi de volum deja abordate anterior, dar la un nivel superior. În unele opere plasticianul inserează în forma de bază a produsului configuraţii de forme obţinute în urma forţării masei incandescente a sticlei în procesul de constituire tehnologică a corpului vasului. În perioada de referinţă, concomitent cu valorificarea combinărilor de forme eterogene în procesul de constituire morfologică a vasului – parte componentă a setului şi a conexiunilor cromatice din acelaşi sau diverse „registre de temperatură", un rol important îl joacă expresiile estetice şi valorile semantice obţinute în urma valorificării chibzuite a conexiunilor transluciditâţii şi opacităţii sticlei. Cu începere din anul 1970, Filip Nutovici, concomitent cu expresiile sticlei transparente şi ale sticlei color, utilizează frecvent şi expresia sticlei sulfurate[11], care îi asigură artistului posibilităţi lărgite de operare tehnologică cu masa sticloasă şi amplificarea coordonatelor asociativ-semantice ale operelor. În acest context sunt semnificative compoziţiile „Florile păcii" (1971), „Floarea tinereţii" (1972), serviciul decorativ „Jubiliar"' (1974), compoziţia decorativă „Florile Moldovei„' (1974), serviciul „Auriu" (1976), „Vază decorativă" (1977), serviciul „Sărbătoresc„ (1979), serviciul „Fulguşor" (1979), „Vas decorativ" şi compoziţiile decorative „Pământ şi Oameni", „Cocostârci albi", „Compoziţie decorativă" realizate în 1980. Plasticianul operează eminent cu forma, culoarea, transparenţa şi opacitatea sticlei. Un rol important în atingerea expresiei artistice a acestor seturi l-au jucat stratificările tehnologice complexe obţinute în urma operării eficiente cu masa sulfurată şi cea transparentă a sticlei. În lucrări evoluează simţitor şi atitudinea artistului faţă de decor ca element de înfrumuseţare a formei vaselor[12]. Aici maestrul optează spre forme mari ale produsului, obţinute prin limitarea numărului componentelor structurii morfologice a vasului, dar totodată tinde spre diversificarea cromatică, texturală, de opacitate şi transparenţă. Deja în aceste lucrări plasticianul abandonează completamente ideea decorului, atins prin aplicarea unor proeminenţe ondulate şi

„dantelate" – elemente asociate cu „posibile" torţi ale obiectelor sau „coroane" ale dopurilor, întâlnite în operele din sticlă transparentă sau colorată analizate anterior. Decorul ultimelor creaţii amintite mai sus, reiese din însăşi „natura" formei produsului, conexiunile cromatice şi interferenţele dintre transparenţa şi opacitatea componentelor corpului acestuia. În acest context este de ajuns să aducem în calitate de exemplu interferenţele inedite dintre formele piriforme ale trunchiului, gâtului şi ale caracterului răsfrânt, „petalat" şi liber evazat al buzei vaselor – componente ale setului „Florile Moldovei". În această compoziţie simplitatea formelor şi muzicalitatea plastică a ritmurilor create în urma devierilor neînsemnate ale gâtului vaselor de la axa centrală a corpului acestora, interconexiunea cu „florile" buzei divers răsfrânte, contribuie la atingerea unor expresii plastice şi conotaţii poetice inedite. Însăşi modalităţile de operare cu culoarea şi transparenţa straturilor sticloase denotă atingerea de către artist a unui grad avansat de implementare a ideilor artistice în sticlă, graţie utilizării eficiente a posibilităţilor tehnologice cunoscute la acea vreme. Dacă caracterul morfologic şi coeziunea structural-compoziţională a formelor setului „Florile Moldovei" prevestesc deja unele tendinţe ce vor fi dezvoltate eficient de către artist în următoarea etapă a creaţiei, cea din decada a noua, apoi un alt set de piese decorative integrate sub genericul „Jubiliar", realizat în acelaşi an cu opera precedentă, dezvoltă conceptul tradiţional de vas în calitate de piesă a unui serviciu, dar realizat plastic sub auspiciul unor evidente paradigme artistice de menire expoziţională. Valoarea artistică a acestui set de produse germinează din însăşi combinarea expresivă a sticlei colorate şi translucide cu opacitatea celei sulfurate. Un rol important în expresia plastică a acestui set îl are tratarea în volum modular a unor porţiuni din pereţii vaselor, unde forma cilindrică a corpului este individualizată prin proeminenţe ale stratului sticlos ieşite ritmic şi „încorsetate" în „armură" metalică expresivă.

O altă filieră a creaţiei artistului Filip Nutovici din decada a opta este cea de implementare a sticlei artistice în decorarea unor spaţii publice, aparţinând unor clădii sau situri urbane. Menţionăm în acest context compoziţiile spaţial-decorative din interiorul magazinului „Nestemate"[13], compoziţia decorativă sub genericul „Grotă" din incinta Institutului de Medicină, compoziţia decorativă din interiorul Asociaţiei Ştiinţifice de Producere „Ialoveni" (1975–1976), compoziţia decorativă „Ştiinţă şi Cultură" din interiorul Expoziţiei Realizărilor Economiei Naţionale (1976–1977), compoziţia decorativă „Primăvara" (1979), compoziţia decorativă „Roada" (1980)[14]. O parte dintre aceste opere sunt realizate de către artist în colaborare cu fiul său – plasticianul Alexandru Nutovici[15].

Revenind la creaţia lui Mihail Gratii, menţionăm că operele în sticlă realizate de artistul plastic pe parcursul decadei a opta, reflectă viziuni lucide de constituire monumentală a formei. În lucrările perioadei vizate componentele constituante ale produsului, contribuie la valorificarea spaţiului prin expresia generalizatoare a formei acestora, contribuind, pe de o parte, la atingerea integrităţii operei, dar pe de altă parte la generarea unor valenţe semantice specifice. Provenite din metodologia de realizare formală a imaginii, aceste valenţe vin să reprezinte unele atitudini ale artistului asupra lumii înconjurătoare[16]. Semnificative în acest context sunt două compoziţii decorative realizate în 1975 şi setul constituit din două piese sub genericul „Vase decorative". Cele trei seturi de produse au la bază forma de vas, modelată strict în conformitate cu unele viziuni plastice personale ale artistului. Aceste viziuni sunt şi ele produsul unor concepte estetice şi intelectuale caracteristice ambianţei socio-culturale a mediului artistic din acele timpuri, dar şi rezultatul unor experienţe plastice personale valoroase ale plasticianului, obţinute pe parcursul decadei a opta în cadrul celor două ramuri ale creaţiei decorative – cea din olărit şi cea din sticlărie, practicate cu tenacitate de către artist. Forma tradiţională de vas, de vază sau carafă, îndeplineşte îndeosebi în cele două compoziţii decorative, în componenţa cărora intră câte trei piese, funcţia de tijă structurală. Din această tijă „germinează" celelalte forme proeminente, fiind aplicate pe corpul vasului în stare incandescentă. Aceste proeminenţe creează în partea inferioară a produsului o bază în formă de bulbi vegetali ce generează anumite semnificaţii. Tija în cauză, constituind „miezul" formal al operei, întruchipează axa semantică ce uneşte diverse segmente ale existenţei – a germinării, dezvoltării, înfloririi şi fructificării unor procese continui ale evoluţiei în timp a materiei. Aceste paradigme conceptuale şi-au găsit o reprezentare vizuală capabilă să genereze semnificaţii valoroase graţie capacităţii artistului de a observa şi selecta repere plastice formale din lumea tangibilă, ale căror forme sunt capabile să trezească anumite asociaţii, îndrep-

tând procesul cognitiv spre meditaţii şi generalizări existenţiale. Dacă forma tradiţională a vaselor din sticlă, în mare parte, continua calea seculară bătătorită de ceramică în ceea ce priveşte „reprezentarea" la nivel asociativ a formei antropomorfe, apoi operele create în sticlă de către Mihail Gratii cu începere de la mijlocul decadei a opta dezvoltă o altă optică asupra lumii şi a posibilităţilor de codificare semantică a acesteia. Efectuând o simbioză intrinsecă între formele vaselor tradiţionale şi cele asemănătoare lumii vegetale şi îndeosebi a celei fitomorfe[17], artistul reuşeşte să valorifice plastic ideea evoluţiei în timp a materiei, punându-se accent pe partea optimistă a existenţei în univers – cea de germinare-înflorire. Sticla în calitate de material transparent a servit în acest caz mijloc de expresie artistică şi semantică irepetabilă. Or, miracolul creat dintre interferenţele formelor translucide şi diversitatea gradărilor cromatice conduc la constituirea unor distinse valoraţii dinamice ce reprezintă fenomene „în devenire" asemănătoare evoluţiei în timp a naturii vii. Schimbarea opticii asupra reprezentării artistice a lumii, atestată în creaţia artistului Mihail Gratii de la jumătatea decadei a opta, ne oferă posibilitatea să clasificăm efortul plastic al acestuia într-o categorie distinctă. Ea poate fi determinată ca o filieră de expresie asociativ-semantică, în care demersul formal este orientat preponderent spre atingerea unor conotaţii de ordin filosofico-existenţial. Aceasta nicidecum nu exclude substratul estetic, ba din contra – îl evidenţiază prin intermediul armonizării formelor cu raporturile cromatice bazate pe contraste, unde transparenţa sticlei contribuie la generarea unor sensuri polivalente ce se află în relaţii armonice cu substratul filosofico-semantic al formei. Aceste generalizări conceptuale şi-au găsit echivalente plastice îndeosebi în compoziţia „Vase decorative" în care ideea de vas este proliferată pronunţat şi totodată conotaţiile operei nu se delimitează numai la valorile estetice şi semantice ale vaselor propriu-zise. Graţie elementelor suplimentare inserate intrinsec în structura morfologică a pieselor şi a semanticii acestora, opera generează conotaţii, sensul cărora vine să simbolizeze metaforic fenomene de regenerare şi „înflorire a lumii", dar la un alt nivel decât cel atestat în cele două opere menţionate anterior. În această lucrare artistul nu se limitează numai la latura estetică şi semantica a configuraţiei şi a volumului formelor exterioare ale vaselor şi a părţilor componente ale corpului acestora, dar include în circuitul formal şi semantic volumul şi formele plasate în interiorul vaselor. În consecinţa unei asemenea metodologii de realizare conceptuală şi formală a acestui set compus din două piese, artistul propune o anumită cale de decodificare semantică, în care substratului antropomorf şi conotaţiilor aferente li se acordă prioritate. Un loc important în creaţia lui Mihail Gratii din decada a opta îl ocupă investigaţiile sale artistice şi tehnologice materializate în cristal – material explorat de către artist într-un mod deosebit de original[18]. Cea de-a doua jumătate a decadei a opta se soldează în creaţia plasticianului cu realizarea unor compoziţii decorative, la baza cărora este pus sistemul modular de constituire a corpului produsului. În această perioadă artistul dezvoltă ideea seturilor decorative, evoluând spre elucidarea unor expresii estetice a formelor geometrice. Însăşi denumirea acestor seturi de produse – „Compoziţii decorative" – reprezintă cu plenitudine o anumită distanţare, pe de o parte, de la conceptul ce stă la baza serviciilor utilitare, iar pe de alta, de la reperele asociativ-generalizatoare bazate pe reflectarea în opera din sticlă a ideii evoluţiei în timp a lumii vegetale. La baza structurii compoziţionale a acestor seturi stau racordările dintre formele cilindrice de dimensiuni diferite cu forme sferice şi valţuri inelare realizate în sticlă color şi sulfurată. În consecinţă, artistului i-a reuşit crearea unor opere abstracte în care ideea evolutivă se realizează la un alt nivel decât cel de reprezentare mimetică a lumii vegetale – la un nivel de încifrare codificată şi subtilă a mesajului.

În sticlăria artistică din cea dea doua jumătate a deceniului opt se impun prin stilistică novatoare, germinată din elaborarea originală a formei vaselor din sticlă şi a interconexiunilor decorului cu forma, operele create de către artistul sticlar Victor Savca. În perioada de referinţă artistul îşi orientează efortul creator în coordonatele a trei filiere distincte, prima fiind elaborarea unor vaze şi compoziţii decorative la baza cărora stau forme fluide lipsite de decor, dar capabile să reprezinte accentuat poziţii estetice germinate din tradiţiile austere ale designului constructiv. În acest registru de opere se înscriu setul constituit din şase vaze sub genericul „Primăvară" (1977), compoziţiile „Flacăra" (1977) şi „Surorile" (1978). Cea de-a doua filieră include elaborarea unor seturi de vase decorative, compoziţii şi ştofuri, formele şi decorul cărora sunt orientate să valorifice tradiţii ale folclorului autohton. În această categorie de opere se înscriu ştofurile „Mirele şi mireasa" (1977), „Fa-

milie" (1977), „Ştof" (1978) şi „Ştof" (1979), vasul decorativ „Ploscă" (1977), compoziţiile „Malanca" (1977) şi „Vornicei" (1979), setul de cupe „Jubiliare" (1977), vazele „Belşug" (1977), serviciul „Ţărănesc" (1978). A treia filieră propune elaborarea unor seturi de produse de menire utilitară ca „Serviciu pentru vin"(1979) şi setul de corpuri de iluminat (1980). Printre aceste opere ce au la bază diferite platforme conceptuale atât de ordin estetic cât şi tehnologic, se evidenţiază serviciul „Ţărănesc", care se încununează cu soluţionarea plastică a unui spectru de probleme artistice ce frământau conştiinţa plasticianului la acea vreme. Constituind decorul textural al pieselor acestui serviciu prin infiltrarea în masa incandescentă a sticlei a unor componente capabile să modifice transparenţa acesteia, artistul înzestrează forma pieselor ornate cu proeminenţe inelare din sticlă colorată şi tonal contrastantă cu valori arhetipale. Originile plastice ale obiectelor provin din estetica unor forme întâlnite în creaţia populară din mediul rural. În acest registru conceptual de realizare judicioasă a formei se înscrie şi compoziţia din patru piese „Moldova" realizată cu un deceniu mai târziu, în 1988, în cadrul căreia artistul oferă prioritate expresiei laconice a formei şi interconexiunilor proporţionale ale componentelor acesteia, fără a recurge la suprasaturarea pieselor cu decor, dar păstrând „suflul folcloric" la nivel de axă spirituală lăuntrică.

Pe parcursul decadei a noua sticla artistică moldovenească evoluează treptat spre concretizarea aspectelor tematice, delimitarea intereselor plastice şi tehnologice, aprofundarea mesajului operei. Aceste particularităţi sunt caracteristice atât artiştilor Filip Nutovici şi Mihail Gratii, ce şiau început activitatea de creaţie în branşa sticlei artistice în a doua jumătate a decadei a şaptea, cât şi artiştilor Alexandru Nutovici şi Victor Savca, care au debutat în cadrul expoziţiilor de artă plastică şi decorativă la mijlocul decadei a opta. În cea de-a doua jumătate a decadei, în sticlăria artistică moldovenească se impune prin viziuni plastice originale şi artistul Virgil Tecuci, proaspăt absolvent al şcolii estoniene de sticlă artistică.

Revenind la creaţia artistului Filip Nutovici, menţionăm că după 1980 aceasta devine mai complexă. Concomitent cu opere în care decorul aplicaţiilor proeminente din sticlă transparentă înfrumuseţează forma de bază a produsului[19], artistul expune lucrări, în care forma deviază de la tradiţia morfologică a vasului spre forme convenţionale generalizate, capabile să genereze conotaţii asociative originale. În acest context remarcăm compoziţiile decorative „Motive antice" (1986), „Zări albastre" (1987), „Flora" (1987). Din cadrul primului grup de opere fac parte „Set decorativ" (1981), setul decorativ „Pentru miere" (1981), compoziţia „Recviem" (1981), serviciul „Festivitate" (1982), setul decorativ „Moldova" (1985) şi lucrarea „Compoziţie decorativă" (1987). Dintre aceste opere seturile decorative „Pentru miere" şi „Festivitate", graţie caracterului plastic, sunt orientate spre o destinaţie accentuat exponistică şi nu utilitară, după cum s-ar părea la prima vedere. Forma pieselor accentuează menirea exponistică a seturilor de produse, or, utilizarea uzuală a acestora ar fi dificilă. Deci tema acestor două seturi serveşte în calitate de paradigmă conceptuală, ce a contribuit la generarea unor particularităţi ale formei şi cromaticii pieselor, dar nu şi supunerea acestora cerinţelor tradiţionale înaintate formelor utilitare de a fi comode în utilizarea cotidiană. Forma pieselor seturilor nominalizate este orientată să exprime valori decorativ-estetice, excluzându-se posibila utilizare confortabilă în viaţa cotidiană. Setul decorativ „Pentru miere" este constituit din patru piese, dintre care un vas decorativ cu picioruşul tronconic şi corpul piriform, unde torţile şi dopul poartă funcţii pronunţat decorative. Cele trei pocale componente ale setului se evidenţiază prin expresia pronunţată a picioruşelor zămislite de către artist aidoma unor „coloane" încununate de cupele de tip „lalea" ale vaselor. Un rol important în expresia artistică a setului în cauză îl are forma pieselor. Aceasta îndeplineşte pe de o parte funcţii decorative, iar pe de alta – funcţii semantice. Or, analogiile create de repetările ritmice ale formelor tronconice suprapuse, ce constituie forma picioruşelor pocalelor şi interferenţa picioruşului cu forma cupei, sunt orientate să genereze anumite semnificaţii simbolice, în care sunt inserate valori arhetipale proprii diverselor culturi. Culoarea sticlei contribuie, la rândul său, la promovarea ideii conceptuale a setului. Având tangenţe cu cromatica lumii tangibile, aceasta localizează expresia operei spre anumite fenomene ale lumii reale, dar totodată, graţie analogiilor semantice ale formei vaselor, a formei şi proporţiilor elementelor auxiliare de decor, culoarea împreună cu forma creează acorduri sintetice valoroase şi optimiste. Cât priveşte cel de-al doilea set – serviciul „Festivitate", acesta include un vas central de proporţii sporite şi patru pocale mai mici de diver-

să mărime. Toate piesele, inclusiv vasul central, sunt constituite din forme, ale căror configuraţii alternează armonic graţie asemănării acestora, dar fără a se repeta exact ca volum, proporţii şi decor. Corpul vasului este realizat în formă de liră, fiind susţinut estetic prin forma picioruşului şi a proeminenţelor torţilor. Acestea au o predestinaţie decorativă şi nicidecum utilitară. Picioruşele vaselor sunt de formă tronconică. În vasul central picioruşul este mai masiv şi aplatizat spre bază. În pocale acestea sunt mai zvelte, evoluând treptat spre baza cupei şi unindu-se cu aceasta prin configuraţiile complexe obţinute din întâlnirile dintre formele torţilor decorative ce leagă picioruşul vasului cu cupa acestuia. Însăşi cupa pocalelor se caracterizează printr-o configuraţie inedită ce are rezonanţe plastice cu forma vasului central. Cromatic, setul îmbină în mod reuşit expresia misterioasă a culorii albastre, utilizată eminent de către artist în realizarea coloristică a gâtului, gurii, capacului în formă de clopot al vasului central şi a picioruşelor pieselor serviciului cu transparenţa torţilor decorative şi expresia sticlei fumurii a cupei pocalelor. Printre seturile enumerate mai sus un loc aparte îl deţine lucrarea „Recviem". Structura morfologică a acestui set îmbină forme tradiţionale ale sticlăriei cum ar fi forma tronconică a cupei vasului central, forma de clopot a picioruşului aceluiaşi vas şi a picioruşelor celor două sfeşnice – părţi laterale ale compoziţiei. Şi în această lucrare artistul utilizează pe larg expresia estetică a torţilor transparente ornate prin proeminenţe decorative. Compoziţia decorativă posedă un adânc substrat semantic graţie încărcăturii simbolice, pe care o deţine forma, având în rol de purtător al unor anumite mesaje. Semnificaţiile formei reies din caracterul acesteia şi în mod deosebit din modalitatea de prezentare a acesteia în spaţiu, în contextul interferenţelor formelor în structura compoziţională a operei. În categoria creaţiilor, în care forma vasului stă la baza imaginii artistice a setului decorativ, se înscriu lucrările: „Set decorativ" (1981), set decorativ „Moldova" (1985) şi „Compoziţie decorativă" (1987). În aceste trei seturi de produse artistul utilizează un număr sporit de piese orchestrându-şi compoziţia prin evidenţierea expresiei artistice a contrastelor de dimensiuni ale pieselor centrale de proporţii mărite cu pocalele de format mediu. Pocalele asigură valorile armonice ale întregului set prin ritmul componentelor formei şi numărul sporit al acestora în cadrul compoziţiei generale a operei. Aici forma pieselor este combinată. În „Set decorativ" predomină forma cilindrică atât în corpul carafelor, cât şi în cel al pocalelor. Corpul pocalelor, în coraport cu picioruşul acestora, este evident alungit şi este înzestrat cu valori asociative ce redau întregului set o „încărcătură" neoromantică. Valorile în cauză sunt susţinute semantic prin proeminenţele florale aplicate pe corpul şi dopurile carafelor, servind în calitate de elemente decorative. Pocalele, la rândul lor, dispun de un decor inelar aplicat pe partea inferioară a corpului. Aici decorul este constituit din aplicaţii fitomorfe proeminente, dar mai delicate decât florile de pe corpul carafelor, graţie proporţiilor mici ale motivelor şi caracterului de distribuţie ritmică a acestora. Forma fitomorfă este utilizată de către artist pe larg în setul nominalizat, promovându-se nu numai în calitate de proeminenţe, dar şi ca bază a picioruşelor pocalelor. Ca componente distinctive ale acestui set se promovează şi cele trei piese fitomorfe, fiind chemate să-i redea o anumită predestinaţie festivă decât utilitară. Or, aceste flori realizate în sticlă şi incluse ca părţi componente ale setului, accentuează menirea lui expoziţională. Totodată, includerea în set a celor trei piese florale cu pronunţată realizare mimetică înzestrează creaţia artistului cu unele particularităţi stilistice întâlnite deja în ceramica altor republici unionale la mijlocul decadei a şaptea. Setul „Moldova" se caracterizează printr-o simbioză a unor forme piriforme de volum diferit ce armonizează elegant cu expresia gâtului alungit, puţin evazat în formă de pâlnie, în carafe şi corpul pocalelor. Ultimele au formă de lalea, la baza cărora sunt utilizate două volume tronconice suprapuse. Un loc important în expresia estetică a acestui set îl are forma combinată a tortiţelor aplicate pe gâtul şi umerii corpului carafelor. Această formă este susţinută prin aplicaţii similare în garnisirea dopurilor şi a picioruşelor pocalelor. Ultimele, la rândul lor, combină judicios forme piriforme şi sferice, creând un ritm expresiv şi graţios. Dinamica ascendentă, generată de către conexiunile de forme implicate în procesul de constituire a configuraţiei şi volumului pieselor – părţi componente ale celor trei seturi nominalizate mai sus, se promovează ca una dintre particularităţile importante ale creaţiei artistului din perioada examinată. În unele seturi racordarea formelor este mai complexă, în altele – mai simplă, compensată prin decor. În acest context este semnificativă lucrarea „Compoziţie decorativă" în structura morfologică a căreia artistul combină forma cilindrică alungită

a picioruşelor cu forma de bol retezat în partea superioară a corpului pocalelor, forma cilindrică a celor trei vase de proporţii sporite, ce servesc ca centru compoziţional al întregului set, cu forma piriformă a corpului cu gâtul subţire şi alungit. În calitate de elemente de decor, plasticianul utilizează câte un inel proeminent aplicat pe gâtul vaselor centrale, susţinându-l plastic cu câte un valţ proeminent, ce leagă organic corpul pocalelor de picioruş. Atât cilindrul picioruşului pocalelor, cât şi cel al vaselor centrale, sunt încorsetate în metal, îmbogăţind setul cu valori estetice distincte. Setul de faţă prezintă interes şi prin utilizarea expresivă a formei buzei pocalelor şi a formei buzei vaselor centrale. Acestea contrastează prin însuşi caracterul lor. În pocale, graţie formei de bol, gura tinde spre îngustare, graţie rezecţiei formei de bază în partea superioară a cupei, iar gura vaselor centrale tinde spre evazare, căpătând forma de pâlnie, fapt ce înzestrează setul cu caracteristici dinamice contrastante şi originale.

După cum am menţionat, pe parcursul decadei a noua Filip Nutovici deviază întrucâtva de la tradiţia morfologică a vasului, a cărui formă poartă în sine „memoria" produsului de menire pur utilitară, optând spre forme mai convenţionale şi generalizate. Piesele seturilor realizate în această perioadă, alăturat calităţilor de utilizare pur utilitară, într-o măsură mai mare sunt preconizate de a servi ca piese expoziţionale. Acestea sunt orientate să poarte distinse expresii decorative şi conotaţii semantice valoroase. Amintim în acest context compoziţiile decorative „Motive antice" (1986), „Zări albastre" (1987), „Flora" (1987), dar şi „Compoziţie decorativă" realizată în 1988. Baza plastică a pieselor lucrării „Motive antice" o constituie forma tradiţională a străvechilor amfore din ceramică. Acestea sunt înzestrate cu noi sonorităţi artistice graţie realizării într-un alt material decât cel tradiţional – sticlă. Transparenţa sticlei, dar şi expresia texturilor dinamice create în urma inserţiei în masa sticloasă a sticlei sulfurate şi a stratificării acesteia, alăturate revitalizării formelor străvechi, contribuie la atingerea unor valenţe artistice originale. Atât în compoziţia „Zări albastre", cât şi în setul „Compoziţie decorativă", artistul purcede la o simplificare cardinală a formei pieselor, reducându-le la forme tronconice, care în secţiune capătă configuraţii liber ondulate. Prin intermediul acestei metodologii de modelare plastică a pieselor, artistului reuşind, pe de o parte, să simplifice forma produselor, aducându-le la forme naturale brute ce posedă anumite expresii ascendente graţie găsirii unor coraporturi eficiente dintre înălţimea şi lăţimea obiectului, iar pe de altă parte – să le înzestreze pe acestea cu valori decorative şi semantice inedite, graţie decorului textural obţinut în urma operării originale cu sticla sulfurată şi cea transparentă. Un rol deosebit de important în aceste opere îl capătă culoarea, opacitatea şi transluciditatea sticlei. Aceste particularităţi inedite ale masei sticloase ating cote originale şi într-o altă operă realizată în cea dea doua jumătate a decadei a noua – în compoziţia din trei obiecte „Flora". În piesele acestui set artistul îşi expune plastic senzaţia germinată din întâlnirile spiritului creator cu natura. Zămislind forme cilindrice, a căror buze transcend treptat în forme libere larg evazate, plasticianul redă plastic dinamica permanentă a „creşterii" lumii organice, materializate în forme asemănătoare evoluţiei în timp a unor flori misterioase, ce se deschid la lumina zilei. Ultimele opere ale artistului scot la iveală opţiunile acestuia îndreptate spre atingerea prin intermediul formei, texturii, opacităţii şi translucidităţii sticlei a unor cote informative avansate, în care mesajului asociativ îi revine un loc de frunte.

În decada a noua creaţia lui Alexandru Nutovici acumulează particularităţi stilistice distinctive, fapt ce denotă o deviere parţială de la experienţele plastice ale tatălui său Filip Nutovici. Deja în compoziţiile decorative „Motive autumnale" (1980), „Toamnă" (1980), „Răsărit" (1980) şi setul decorativ „Primăvară devreme" (1981) realizate în colaborare cu tatăl său, se face simţit un nou „suflu" stilistic, care mai târziu s-a proliferat ca particularitate a creaţiei lui Alexandru Nutovici. Coordonatele distinctive spre care tindea tânărul artist şi-au găsit o accentuată realizare în compoziţiile decorative „Zorile dimineţii" (1982), „Pasărea albastră" (1984) şi „Freamăt" (1985), în care plasticianul operează liber cu sticla suflată, creând compoziţii dinamice înzestrate cu un vast substrat asociativ, bazat pe estetica fenomenelor naturii înconjurătoare.

Pe parcursul decadei a noua – începutul ultimei decade a secolului al XX-lea evoluează şi creaţia artistului Mihail Gratii. Un rol important în delimitarea coordonatelor conceptuale şi stilistice în perioada nominalizată l-a jucat orientarea plasticianului spre determinarea unor echivalente plastice, capabile să reprezinte fenomene ale evoluţiei în timp ale materiei, înserate în operele „Încolţire" (1981), „Înflorire" (1981), „Înviere"

(1985), „Toamnă" (1986), „Compoziție decorativă" (1981), „Trezire" (1993). În aceste lucrări artistul propune imagini inedite ale evoluției în timp a naturii, bazându-se pe propria imaginație fără a mima tangibilul. Bineînțeles, formele create de Mihail Gratii au tangențe asociative cu natura, dar acestea nu o reprezintă mimetic, dar reflectă valorile estetice provenite din „muzicalitatea" organică a ritmurilor formelor abstracte și a texturilor. Un rol deosebit de important în „simfonia" asociativă a formelor abstracte și a graficii texturilor liniare, ce evoluează din adâncurile straturilor de sticlă sulfurată și transparentă, îi revine culorii în calitate de element expresiv și semantic major. Prin culoare artistul redă propriile senzații subtile germinate în urma contactului nemijlocit cu frumusețea naturii, dar și posibilitățile expresive și informative, „trezindu-se" și „izbucnind" din masa sticloasă a obiectului în urma operării tehnologice judicioase cu materialul incandescent.

În a doua jumătate a decadei a noua sticla artistică din Republica Moldova acumulează noi valențe și prin operele create de către tânărul artist Virgil Tecuci. Acesta debutează la expozițiile din republică cu lucrarea „2 x 2" (1986), ca mai apoi să-și expună un șir de lucrări, ca „OZN în ascensiune" realizată în sticlă colorată, „Aveți cinci trandafiri?", îndeplinită în tehnica suflării, „Vara" și „Negură" realizate în cristal, în care a fost utilizată pe larg tehnica gravării și a șlefuirii cu diamant, precum și „Imn creionului" – compoziție de referință, constituită din mai multe piese. Lucrarea „Imn creionului" (1988), pune în valoare transluciditatea specifică a sticlei lipite, posterior prelucrate la rece, în consecința cărui fapt opera beneficiază de valențe decorative și arhitectonice asemănătoare celor ale structurilor sculpturale ambientale realizate în sticlă.

Pe parcursul ultimei decade a secolului al XX-lea creația plasticianului Victor Savca evoluează spre aprofundarea semanticii operei. Sunt semnificative în acest sens seturile decorative „Rezistență" (1997) și „Basme" (1998), în care substratul asociativ propriu componentelor ambelor seturi contribuie la cristalizarea mesajului întregii opere.

În această perioadă și în ultima decadă a secolului al XX-lea creația artistului Virgil Tecuci a fost destul de productivă. El a continuat să experimenteze cu sticla, creând o serie de lucrări, în care a valorificat contrapunerea contrastelor tonale și racordarea acestora la estetica generată de transparența și opacitatea sticlei străvezii, sticlei color și a celei sulfurate. Plasticianul a pus în valoare coraporturile dinamice ale componentelor produsului, înzestrându-le cu valențe neoromantice și meditativ-filosofice[21]. Un rol important în procesul de atingere a semanticii operei îi revine asociației și metaforei simbolice. Adesea în creația plasticianului denumirea lucrării ascunde valori subtile de provocare a consumatorului de artă, impunându-l pe acesta să perceapă opera în calitate de „univers cultural peren", în cadrul căruia este loc și pentru replicile și rezonanțele valorice ale unor culturi demult apuse[22]. În acest context menționăm lucrările „Negru-alb" (1992), „Ce zici, Domnule Ingres..." (1993), „E primăvară, iarăși primăvară!" (1995), „Pădure albastră" (1995), „Farmecul nopților egiptene" (1995), „Germinație" (1999), „Jocul cu spirala" (1999).

Creația plasticianului Victor Savca, realizată pe parcursul primilor ani de început de mileniu și regretabil, al ultimilor ani de viață, încorporează în sine, pe de o parte, note nostalgice, în care un loc important îi revine memoriei în calitate de manifestare specifică a spiritului uman, iar pe de alta parte, reflectă maturitatea perceperii valorice a existenței. Aceste repere conceptuale au contribuit la unele modificări în regia formală, în modalitățile de operare tehnologică cu sticla și materialele adiacente utilizate în procesul tehnologic de constituire a operei. Dacă în lucrarea „Compoziție decorativă" (2001) artistul opta spre valorificarea preponderentă a expresiei ritmice a proporțiilor formelor geometrice de bază și a esteticii combinării sticlei colorate cu cea opacă, apoi în operele „Amintiri" (2002) și „Perle" (2003) forma, culoarea, textura, transluciditatea și opacitatea componentelor contribuie eminent la exprimarea complexă a unor vibrații spirituale subtile ale creatorului, în care materialul utilizat, actul creator, memoria și rațiunea acestuia, sunt îndreptate spre atingerea unui scop bine definit, cel de edificare prin artă a unor valori umane de importanță.

Revenind la creația plasticianului Virgil Tecuci menționăm că pe parcursul primei și începutul celei de-a doua decade a secolului al XXI-lea, metafora simbolică joacă un rol important, fiind îndreptată cu bună cunoaștere spre aprofundarea semanticii operei. Este semnificativă în acest context lucrarea „Ancestrală (În afara timpului)" (2012) și „Atemporală" (2014), în care artistul își manifestă cu plenitudine abilitățile de operare cu sticla atât din punct de vedere tehnologic, estetic, cât și semantic. În aceste lucrări plasticianul efec-

tuează o interconexiune originală a sticlei cu lemnul (în cazul primei opere) şi a sticlei cu metalul (în cazul celei de-a doua). În consecinţă, având la bază acelaşi concept structural-compoziţional, se produc conotaţii diferite graţie substratului metaforico-semantic generat de nucleul obiectual eterogen, înserat în planurile de sticlă transparentă ordonate ritmic în spaţiu.

În concluzie vom menţiona faptul că în Republica Moldova sticla artistică a apărut abia în a doua jumătate a deceniului şapte al secolului al XX-lea.

Sunt reprezentative unele dintre primele seturi de produse artistice în sticlă realizate de către Nelly Sajina în 1967 la Fabrica de sticlă din Floreşti. Incontestabil, un rol important în procesul de constituire şi dezvoltare a ramurii l-au jucat plasticienii Filip Nutovici şi Mihail Gratii, ca mai apoi această artă să fie profesată şi de Alexandru Nutovici, Victor Savca şi Virgil Tecuci.

În operele sale Filip Nutovici a acordat o atenţie sporită structurii morfologice a formei, interacţiunii proporţionale a componentelor acesteia, interferenţelor formei de bază cu elementele auxiliare de decor, conexiunilor cromatice şi tonale obţinute în urma valorificării transparenţei şi opacităţii sticlei, racordărilor proporţionale în cadrul seturilor de produse, implementării sticlei în decorarea interiorului unor edificii publice. Cu începere de la mijlocul decadei a opta unele opere au fost realizate de către artist în colaborare cu feciorul său – plasticianul Alexandru Nutovici, care pe parcursul decadei a noua a reuşit în anumite lucrări să-şi determine propriile coordonate stilistice.

Mihai Grati şi-a orientat efortul spre crearea unor opere capabile să reprezinte forme asemănătoare realităţii tangibile, să valorifice fenomene ale evoluţiei în timp a materiei. În lucrările acestuia reperele plastice ale lumii înconjurătoare sunt remodelate graţie imaginaţiei plasticianului, fiind înzestrate cu valenţe semantice originale, favorizate de către expresia inedită a sticlei şi tehnologia de realizare a formei.

Valorile operelor lui Victor Savca sunt generate de elaborările originale ale formei şi texturii vaselor din sticlă, a interconexiunilor decorului cu forma şi includerea în acestea a unor note nostalgice, în care un loc important i-a revenit memoriei ca manifestare specifică a spiritului uman.

Virgil Tecuci a optat spre o largă implementare a tehnologiei sticlei lipite, ulterior prelucrate la rece. În operele realizate în cristal a tins spre implementarea tehnicii gravării şi a şlefuirii cu diamant. În piesele obţinute prin suflare au fost explorate vast contrastele tonale şi coraporturile dinamice ale componentelor produsului, favorizând rolul semantic al metaforei şi simbolului. Adesea în creaţia plasticianului denumirea lucrării ascunde valori subtile de provocare a consumatorului de artă, impunându-l pe acesta să perceapă opera în calitate de „univers cultural peren", în cadrul căruia este loc şi pentru rezonanţele valorice ale unor culturi demult apuse.

Referinţe bibliografice şi note

[1] La acea vreme în RSSM activa Fabrica de sticlă din Floreşti, la care se fabricau produse tehnice. Fabrica de sticlă din Chişinău a fost fondată în 1970, iar o mica secţie artistică a fost constituită la aceeaşi întreprindere abia spre sfârşitul decadei a opta, activând până în a doua jumătate a ultimei decade a secolului al XX-lea.

[2] Pe parcursul decadei a şaptea au absolvit specialitatea „Ceramică şi Sticlă" a Şcolii Superioare de Arte Industriale „V. Muhin" din Federaţia Rusă, artiştii Luiza Ianţen – în 1963, Nelly Sajina – în 1966 şi Mihail Gratii – în 1968. Ulterior Luiza Ianţen şi Nelly Sajina şi-au dedicat activitatea de creaţie preponderent artei ceramicii, iar Mihail Gratii a practicat ambele ramuri, contribuind la fortificarea sticlăriei artistice moldoveneşti prin opere importante ce îl reprezintă ca personalitate creatoare polivalentă.

[3] Filip Nutovici – unul dintre primii plasticieni ce a explorat sticlăria artistică în republică, a practicat un timp îndelungat arta ceramicii şi a contribuit alături de alţi câţiva ceramişti la constituirea ceramicii profesioniste în cadrul Atelierelor de Sculptură Artistică ale Secţiei Moldoveneşti a Fondului Plastic din URSS. (Contribuţia plasticianului F. Nutovici la organizarea producerii ceramicii în cadrul Fondului Plastic din Moldova este atestată documentar. Vezi: Extrasul din procesul-verbal al Secţiei de Artă Decorativă şi Aplicată a Uniunii Pictorilor din Moldova din 9 septembrie 1960 şi extrasul din procesul-verbal nr. 37 al şedinţei Comitetului de Conducere al Uniunii Pictorilor din Moldova din 12 septembrie 1960. În: AOSPRM, F. P-2906, inv. 3, d. 99, f. 9, 10.

Acesta îşi începe activitatea în domeniul sticlei artistice în 1965 prin colaborarea cu artistul V. Novikov, cu care a realizat vitraliul „Cosmos", iar activitatea din domeniul creării obiectelor din sticlă şi-o începe odată cu finisarea şi lansarea primei opere în sticlă, lucrarea antropomorfă „Ciobănaş", în 1967.

Eleonora Sâtnic, în unul dintre articolele dedicate activităţii de creaţie a plasticianului F. Nutovici, menţiona: „Cu începere de la mijlocul anilor şaizeci (se are în vedere mijlocul decadei a şaptea – n.n.) s-a evidenţiat în mod evident încă o latură a talentului lui Nutovici – iscusinţa de a crea obiecte din sticlă surprinzător de frumoase. În biografia de creaţie a pictorului, dar şi în soarta artei decorative din Moldova s-a început o nouă etapă, pornind de la faptul că până la Nutovici la noi nimeni nu se interesa de acest material capricios şi fragil" Vezi: Э. Сыдник. Неповторимость. В: Советская Молдавия. 24 января 1980 г. Menţionând la justa valoare aceste aprecieri ale criticului de artă, totuşi se cere de scos la lumina zilei şi de inclus în circuitul ştiinţific faptul, că pionieratul abordării sticlei în calitate de material plastic de către plasticienii din Moldova îi revine nu numai plasticianului Filip Nutovici, dar şi tinerei pe atunci artiste Nelly Sajina, or, după cum menţiona Esfiri Grecu în recomandarea Domniei Sale pentru ca tânăra artistă Nelly Sajina să fie admisă ca candidat în UAP „ (…) ea este prima dintre noi care a realizat (…) lucrări în sticlă la fabrica noastră din Floreşti. În expoziţia organizată de către aceasta pentru a fi admisă în uniune au fost prezentate rezultate foarte frumoase a acestei călătorii". Aceste afirmaţii ale consacratei ceramiste sunt confirmate şi prin faptul că lucrările din sticlă realizate de către N. Sajina în 1967 sunt considerate ca lucrări reuşite, fiind menţionate atât în recomandările artiştilor Luiza Ianţen şi Iurii Baronciuc, care la fel au susţinut-o pentru a candida în UAP, dar şi în procesul-verbal nr. 76 al Consiliului de Conducere al UAP din 27 octombrie 1967, în care se menţionează alături de operele ceramice şi lucrările în sticlă, ca fiind de importanţă. În acest context menţionăm şi faptul că „Serviciul pentru coniac" realizat de către artistă în acel an, fiind expus la cea dea doua Expoziţie republicană de Arte Decorative şi Aplicate, a fost achiziţionat de către Ministerul Culturii al RSSM, iar „Serviciul pentru lichior" expus în 1968 la Expoziţia de sticlă tehnică, premiat cu diplomă de gradul I a EREN a RSSM, a fost aprobat şi inclus în producere în serie la Fabrica de sticlă din Floreşti. Vezi: AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 164, f. 8, 10, 11, 13, 15.

[4] Calea de însuşire de către F .Nutovici a procedeelor de operare tehnologică cu sticla în calitate de material plastic a fost destul de anevoioasă, or, pornind de la faptul că în republică la acea vreme nu exista o bază de producere a sticlei artistice, pentru familiarizarea cu procesul de producere a obiectelor din sticlă plasticianul a vizitat „(…) centrele vechi de sticlărie: – Gusi-Hrustalinâi (…) „Krasnâi Mai" (…) „Neman". Vezi: A. Кутырева. Стекло в руках мастера. В: Советская Молдавия, 23 июля 1974 г., iar ulterior şi-a realizat în material majoritatea lucrărilor în sticlă la Fabrica de ceramică şi sticlă din oraşul Lvov – bază experimentală, la care, sub auspiciul Fondului Plastic al URSS, plasticieni din mai multe republici unionale aveau posibilitate de a-şi realiza în material operele.

[5] Tendinţele de augmentare a proporţiilor pieselor artistice realizate în diverse materiale, inclusiv şi în sticlă, au atras atenţia cercetătorilor fenomenelor artistice ce s-au perindat la hotarul decadei a şaptea şi a opta. Sunt semnificative în acest context afirmaţiile unuia dintre cronicarii acelor timpuri, care menţiona că: „Produsele din sticlă (…) evoluează din expoziţie în expoziţie, cresc atât în dimensiuni, cât şi în componenţa acestora; – a apărut un număr mare de servicii, seturi, serii compuse din multiple piese. Este important faptul că aceste obiecte sunt predestinate de a fi expuse în sălile de expoziţie şi nu de a fi utilizate în viaţa cotidiană. (…) Obiectele, prin numărul şi proporţiile sporite ale acestora, prin formele ce emană bucurie, cheamă spre conversaţie, spre libertatea vieţii şi a gândirii, spre contemplarea largă a lumii. Însă forma a devenit nu numai mai mare în proporţii – aceasta a devenit mai constructivă şi mai logică. (…) În toate acestea atestăm anumite tradiţii clasice şi populare, în care întotdeauna se lua în considerare logica formei şi a materialului, fără a „forţa" obiectul, optându-se spre simplitate, claritate şi noblеţe a formelor". Vezi: В. Никитин. Образное искусство вещи. В: Декоративное Искусство СССР, № 6, 1970, с. 6.

[6] Amplituda vastă a căutărilor artistice ale lui Filip Nutovici a fost menţionată pe bună dreptate la acea vreme, or „(…) Diversitatea produselor din sticlă", menţiona într-un articol din 1971 K. Rodnin „(...) atrage atenţia prin căutările intense ale unor realizări expresive, ce întregesc sensibilitatea formei şi a culorii cu posibilităţile plastice ale materialului. Apropierea de izvoarele artei populare înlesnesc găsirea unor nivele adecvate de stilizare şi generalizare, ce amplifică esenţa estetică". Vezi: К. Роднин. Articol introductiv în pliantul Ф. Нутович. Тип. Издательства ЦК КПМ, Кишинев, 12.11.1971. Complexitatea procedeelor artistice şi tehnologice utilizate de către artist este apreciată şi de către M. Livşiţ, care menţiona: „Sticla suflată se îmbogăţeşte cu diferite aplicaţii adesea neobişnuite", acestea „(…) redau produsului fastuozitate barocă, tot mai des se utilizează contrastele de culoare şi de textură, procedeele tehnologice complicate". Vezi: М. Лившиц. *Декоративно-прикладное искусство Молдавской ССР*. Издательство Советский художник. Москва. 1979 г., с. 23.

[7] „(…) Setul „Serviciu de nuntă" – sticlă pictată cu aur, trei seturi pentru vinurile moldoveneşti – sticlă colorată, vazele pentru flori – sticlă colorată, gravare, ce au fost prezentate la expoziţiile republicane de artă, sunt opere de importanţă şi denotă calităţile unui artist subtil ce poate prin intermediul unui desen exact şi gingaş să înzestreze produsele din sticlă cu calităţi desăvârşite şi elegante". Vezi: V. Novic. Recomandare. Arhiva UAP din Moldova, Dosarul personal al artistului Mihail Gratii.

[8] „Fiecare lucrare în sticlă a lui Mihail Gratii nu e pur decorativă, ci îşi are menirea ei funcţională, aceste două laturi fiind indispensabile. Nu numai atât. Adesea

ele se completează una pe alta, în timp ce îşi îndeplinesc menirea utilitară şi estetică". Vezi: Tudor Romanciuc. Mihail Gratii. În: „Cultura", 5 aprilie 1969.

[9] Operele nominalizate într-o anumită măsură elucidează firea poetică a artistului, implântată cu măiestrie în sticlă, or, nu întâmplător, cronica evenimentelor artistice de la acea vreme înregistrează cu o deosebită pledoarie romantică sentimente luminoase, exprimate sincer, în care se întrevăd pronunţate metafore existenţiale, generate de expresia artistică a operelor plasticianului: „Parcă picături transparente de ploaie au căzut şi pentru totdeauna au încremenit pe pereţii vasului luminând gingaş-azuriu…" – scria încântată V. Mihaliova în unul din articolele sale din presa periodică a timpului, analizând setul „Anotimpurile anului", continuând: „(…) Buza acestuia este încununată cu un dop decorativ ce seamănă parcă cu o coroană verde îmbobocită a unui arbore în primăvară. Iar alături – o vază albă ca zăpada, fiind parcă ţesută din dantelă de omăt generând o lumină interioară de o curăţenie cristalină (…)". Vezi: В. Михалева. Волшебные грани стекла. В: Вечерний Кишинев, 29 апреля 1976 г.

[10] „Sulfura de zinc se utiliza din timpuri străvechi în sticlărie în calitate de colorant alb. Însă acesta tăinuieşte în sine încă multiple posibilităţi decorative absolut neaşteptate. Sulfura de zinc este foarte sensibilă la oscilaţiile de temperatură. Ele favorizează constituirea cristalelor metalice pure, care înzestrează sticla cu efecte cromatice de opal. În conformitate cu preferinţele sale, plasticianul poate crea multiple nuanţe ale culorii". Vezi: Ж. Гордеева. Мелодии звонких граней. В: Вечерний Кишинев,15 декабря 1976 г.

[11] „Produsele din sticlă (…) sulfurată, obţinute prin suflare se deosebesc printr-un gust estetic rafinat, frumuseţe, irepetabilitate inedită, minunează prin ideile îndrăznеţe, măiestria sculpturală, fantezia nestăvilită. Gustul artistic al autorului şi simţul măsurii sunt implântate în finеţea liniilor şi polivalenţa plasticii formelor produselor, în diapazonul cromatic vast – de la cele mai subtile nuanţe la cele opace şi sonorizante". Vezi: Р. Акулова. În: Ф. Нутович. Articol introductiv în pliantul expoziţiei lui F. Nutovici, desfăşurată în incinta Pavilionului Expoziţiei Realizărilor Economiei Naţionale. Chişinău, martie-aprilie, 1976. Vezi: AOSPRM, F. P-2906, inv. 3, d. 99.

[12] Aceste particularităţi ale creaţiei artistului Filip Nutovici vin să încuviinţeze trăsăturile caracteristice ale tendinţelor din sticlăria artistică a timpului. Or, după cum menţiona unul dintre analiştii vremii, aceste tendinţe erau îndreptate spre atingerea „integrităţii artei obiectului" – „(…) În întregime toate aceste calităţi ale formei-compoziţia contrastantă a acesteia, expresia asociativă, constituţia constructivă, interacţiunea organică cu decorul – pot fi definite ca complexitate semantică a formei. Aceasta actualmente acţionează eminent asupra imaginaţiei şi emoţiilor noastre, generează asociaţii şi amintiri, trezeşte raţiunea. Forma a devenit mai expresivă. Deci s-a realizat încă un pas în domeniul integrităţii artei obiectului". Vezi: В. Никитин. Образное искусство вещи. В: Декоративное Искусство СССР, № 6, 1970, с. 7.

[13] Este de menţionat faptul că începând cu decada a şaptea diverse genuri ale artei decorative, inclusiv sticla artistică din republicile unionale, tot mai frecvent joacă un rol important în orchestrarea spaţială a mediului înconjurător, or, după cum menţiona pe bună dreptate V. Nikitin în acelaşi articol „(…) arta decorativă îşi lărgeşte aria sa de influenţă şi în esenţă se promovează în calitate de o nouă creaţie plastico-cromatică, chemată să orchestreze artistic interiorul, să includă în el un element estetic, umanism, naturaleţe, tradiţie şi prin aceasta ea este actualmente cea mai apropiată artelor monumentale (…)". Vezi: В. Никитин. Образное искусство вещи. В: Декоративное Искусство СССР, № 6, 1970, с. 7. În arta decorativă moldovenească sticla artistică a început să fie utilizată mai pe larg în decorarea interiorului şi a unor spaţii ambientale abia pe la mijlocul decadei a opta. Operele decorativ-monumentale ale lui Filip şi Alexandru Nutovici în acest context reprezintă exemple elocvente de creare a unor structuri compoziţionale spaţiale, menite să servească în cadrul unor spaţii arhitectonice, nuclee estetice de înaltă trăire spirituală, în care sticla ca material îşi deschide variate şi complexe calităţi de expresie.

[14] Deja la acea vreme a fost semnalată conlucrarea strânsă dintre Filip Nutovici cu câţiva arhitecţi. Or, după cum menţiona în unul din articole J. Gordeeva: „Pentru Nutovici – monumentalistul este caracteristică tendinţa de a atinge în toată profunzimea ideea arhitectului (într-o mare măsură el colaborează cu arhitecţii L. Z. Mogilevskii şi V. P. Mednek). Acesta se străduie pe cât se poate de organic să integreze operele sale cu spaţiul edificiilor de menire socială sau locativă, cu materialele cu care sunt decorate suprafeţele arhitectural". Vezi: Ж. Гордеева. Радуга в стекле. В: Вечерний Кишинев. 25 января 1975 г.

[15] Colaborarea tânărului artist Alexandru Nutovici cu tatăl său a început în 1973 în procesul de realizare a unui vitraliu din sticlă colorată predestinat amenajării artistice a interiorului cafenelei „Nistru" din or. Donеţk, Ucraina. Cu începere din anul 1976, artistul participă la mai multe expoziţii din republică şi de peste hotarele ei cu un şir de lucrări elaborate preponderent în colaborare cu tatăl său, Filip Nutovici. Printre acestea se numără compoziţiile decorative „Primăvara", „Moldova", „Floarea tinereţii", „Zările roşii", „Răsărit", vasele decorative „Roşii"", „Fire roşii", „Ploscă", „Ploscă albastră", serviciul „Jubiliar". Vezi: AOSPRM, F. P-2906, inv. 3, d. 100, f. 4, 7.

[16] Potrivit cercetătorului Tudor Stavilă: „Tot ce a creat M. Gratii pe parcursul a două decenii este o sinteză originală a observaţiilor urmărite din natură şi a fanteziei sale, care coincidând, creează o succesiune a tradiţiilor populare şi a artei profesionale, înglobate în imagini lirice sau poetice, create la nivelul măiestriei profesionale a pictorului". Vezi: Stavilă T. *Mihai Gratii. Lutul, sticla şi focul*. Chişinău: Universul, 1990, p. 3.

[17] Plasticitatea expresivă a lumii înconjurătoare întotdeauna a inspirat spiritul creativ al artistului Mihail Gratii, chemându-l spre improvizare şi autodefinire prin artă – proces unde natura i-a servit în calitate de punct fidel de pornire. Adeziunea artistului faţă de motivele

florale a fost sesizată şi menţionată de către Constantin Cheianu în unul dintre articolele sale, or, după cum menţiona acesta: „Majoritatea creaţiilor din sticlă ale lui Mihail Gratii denotă un interes şi ataşament deosebit pentru motivele florale. (…) Vasele lui Mihail Gratii (…) există în două dimensiuni artistice atunci când sunt cu flori şi atunci când ele însele sunt „flori". Definitoriu pentru majoritatea lucrărilor rămâne totuşi accentul pe valoarea decorativă chiar şi atunci când sunt subordonate unor scopuri utilitare, ele tind spre o autonomie artistică". Vezi: Constantin Cheianu. Visul de sticlă al olarului. În: Literatura şi Arta, 29 noiembrie 1984.

[18] În acest context sunt semnificative aprecierile lui V. Novic cu privire la particularităţile distincte ale plăcilor decorative create de către Mihail Gratii: „Soluţiile compoziţionale ale reliefurilor acestor plăci fiind găsite reuşit, sunt primele încercări (nu numai la noi în Moldova) de transferare a reliefului adânc în sticlă", „(…) Pentru arta lui este caracteristică tendinţa de a crea imagini generalizatoare ce sunt capabile să reprezinte măreţia zilelor noastre (plăcile)". Vezi: V. Novic. Recomandare. În: Arhiva UAP din Moldova. Dosarul personal al artistului Mihail Gratii. Aceeaşi notă apreciativă este caracteristică şi spuselor Luizei Ianţen, care în recomandarea candidaturii lui Mihail Gratii la titularizarea în calitate de Membru al UAP menţiona: „La fabrica de sticlă din Deatikovo acesta a realizat câteva plăci decorative şi portretistice originale (Portretul prietenului şi Portretul mamei", iar cu privire la vitraliul realizat de către artist la Ungheni, acelaşi autor relata: „Vitraliul este realizat pe baza unor bune tradiţii şi cu gust". Vezi: Luiza Ianţen. Recomandare. În: Arhiva UAP. Dosarul personal al artistului Mihail Gratii.

[19] Tendinţa de înzestrare a obiectului din sticlă cu valori estetice suplimentare, atinse prin intermediul includerii în imagine a proeminenţelor, unduirilor şi cracleurilor a fost sesizată la acea vreme, or, unul dintre cronicarii creaţiei lui Filip Nutovici menţiona: „ (…) fiecare element de decor serveşte (…) nu numai unui scop de evidenţiere a frumuseţii şi a expresiei decorative a sticlei, dar şi transmite obiectului o anumită nuanţă emoţională. De exemplu cracleul (desenul ce imită crăpăturile) accentuează tandreţea, fragilitatea sticlei, proeminenţele înzestrează obiectele cu anumite calităţi decorative, ondulările redau senzaţia mişcării". Vezi: Э. Сыдник. Неповторимость. В: Советская Молдавия. 24 января 1980 г. Aceste particularităţi ale creaţiei artistului rămân valabile şi pentru creaţia decadei a noua, dar totuşi ţinem să constatăm că mijloacele de expresie menţionate participă la crearea unor conotaţii semantice mai complexe decât în decada precedentă.

[20] Această lucrare la momentul apariţiei în sala de expoziţii a fost observată şi menţionată pe bună dreptate în mediul artistic din republică. Sunt semnificative în acest context spusele artistului Mihail Gratii, care în demersul de susţinere şi recomandare a plasticianului Virgil Tecuci în calitate de membru al UAP, menţionând abilităţile acestuia, remarca: „(…) Operele sale în sticlă ne vorbesc despre nivelul profesional care l-a obţinut la perfecţie şi măiestria sa ne dovedeşte că este îndreptată spre a ne demonstra ideile sale. Aceasta o observăm în compoziţia (…). „Imn creionului", care (…) este de mare importanţă la ora actuală. În alte opere artistul ne demonstrează cunoaşterea profundă a materialului, încearcă posibilul, pentru a-şi expune ideile prin acest material minunat. Este foarte important că artistul încearcă materialul din mai multe părţi şi descoperă momente de expresie folosindu-le pentru a-şi realiza ideile". Vezi: M. Gratii. Recomandare. În: Arhiva UAP. Dosarul personal al plasticianului Virgil Tecuci.

Nivelul profesionist înalt de operare cu materialul a fost remarcat şi de alţi artişti: „La un înalt nivel profesionist posedă tehnica rece de prelucrare a sticlei, prin care, în mod deosebit, se promovează aptitudinile de desenator al acestuia", remarca artistul-sticlar Victor Savca, continuând: „În tehnica suflării el este un experimentator cu o înaltă ingeniozitate şi o viziune originală". Vezi: V. Savca. Recomandare. În: Arhiva UAP din Moldova. Dosarul personal al plasticianului V. Tecuci.

21. Aceste particularităţi subtile ale creaţiei lui Virgil Tecuci le-a observat pe bună dreptate şi un artist care întreaga activitate de creaţie şi-a consacrat-o unei alte ramuri a artelor decorative precum este tapiseria, plasticianul Silvia Vrânceanu care, remarca cu inspiraţie: „(…) Predispoziţia pentru a materializa piese concepute în cheie filosofică îşi află fructificarea prin exploatarea judicioasă, uneori-chiar virtuoasă a posibilităţilor şi valenţelor materialului, aici e vorba concret de sticlă: transparenţa, opacitatea, reflecţia, refracţia, culoarea, juxtapunerea, contrapunerea ş.a.". Vezi: S. Vrânceanu. Pledoare pentru pictor. În: Arhiva UAP, Dosarul personal al plasticianului V. Tecuci.



Filip Nutovici, „Păun”, 1968



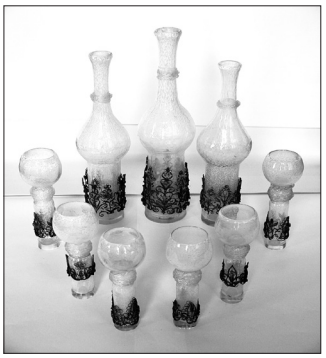
Filip Nutovici, Set decorativ „Pentru miere”, 1981



Filip Nutovici, Compoziție decorativă „Festivitate”, 1982



Filip Nutovici, Set decorativ „Jubiliar”, 1974



Filip Nutovici, „Compoziție decorativă”, 1987



Filip Nutovici, Compoziție decorativă „Motive antice”, 1986



Filip Nutovici, Alexandru Nutovici, Compoziție decorativă „Flora”, 1987



Mihail Gratii, Compoziție decorativă „Ghimpi”, 1991



Mihail Gratii, Compoziție decorativă „Reflexe”, 1988





Victor Savca, Piese din compoziția decorativă „Basme”, 1998



Virgil Tecuci, Set decorativ „Aveți cinci trandafiri”, 1990



Virgil Tecuci, Piese din compoziția decorativă „Imn creionului”, 1988

Ludmila TOMA

Creaţia Inessei Tâpin (1946–2013)

Rezumat

Creaţia Inessei Ţâpin (1946–2013)

Inessa Ţâpin şi-a dezvăluit vocaţia în scenografie, în desene şi în pictura în ulei. Formată liber, în pofida condiţiilor grele, ea a cunoscut şi pasiunea pentru tendinţele avangardiste. La formele camerale ale artei a trecut din necesitatea vitală de a retrăi liric simplele valori umane şi de a crea chipuri sublime poetice. Dispoziţia emoţională a peisajelor sale, portretelor, naturilor statice şi nudurilor este pătrunsă de o ritmicitate a formelor, armonie coloristică, manieră de lucru degajată, luminiscenţă şi „răsuflarea" picturii.

Cuvinte-cheie: artă, pictură, desen, chip artistic, dispoziţie, armonie colorit, luminiscenţă, manieră de lucru.

Summary

The Creating Activity of Inessa Tsipin (1946–2013)

Inessa Tsipin has proved her talent in drawing and oil painting, as well as in scenography for some TV performances. In spite of many difficulties, she has a freely development in her art, manifesting the interest for avant trends. Later she has refered to the small forms, as a spiritual necessity to express her lyrical feelings of the simple vital values and to create sublime and poetical images. The emotional spirit of her landscapes, portraits, still lifes, nudes is created thanks to the rhythms of forms, to the colouring and free manner, to the light emission and „respiration" of painting.

Key words: fine art, painting, drawing, artistic image, colouring, light emission, manner of painting.

Резюме

Творчество Инессы Цыпиной (1946–2013)

Дарование Инессы Цыпиной проявилось в оформлении телепостановок, в рисунках и в масляной живописи. Развиваясь свободно вопреки трудным условиям, она прошла этап увлечения авангардными направлениями. К камерным формам искусства перешла из назревшей потребности в лирическом переживании простых жизненных ценностей и создания поэтически возвышенных образов. Эмоциональный настрой ее пейзажей, портретов, натюрмортов и ню создается ритмикой форм, колоритом, раскованной манерой письма, светоизлучением и „дыханием" живописи.

Ключевые слова: искусство, живопись, рисунок, художественный образ, настроение, колорит, светоизлучение, манера письма.

Talentul şi integritatea caracterului sunt factorii primordiali, care contribuie la formarea personalităţii artistului plastic, dezvăluită în special prin perceperea lumii şi a stilului. Poziţia creativă şi independenţa, afirmate în raport cu timpul şi mediul, posedă de asemenea un rol important. Este un adevăr demonstrat pe parcursul creaţiei sale de un şir de artişti plastici din Moldova, printre care şi Inessa Ţâpin. În pofida condiţiilor deloc uşoare pentru dezvoltare, ea s-a afirmat liber, urmându-şi propriile convingeri despre adevăr şi frumuseţe. Şi-a manifestat talentul în diferite domenii ale artei – scenografie, desene şi pastel, acuarelă, în pictura în ulei, pentru care avuse o preferinţă specială.

Inessa Ţâpin s-a născut la 31 decembrie 1946 în oraşul Chişinău, în familia unui inginer. În anii 1959–1962 a studiat la Şcoala de Arte „A. V. Şciusev" din oraşul Chişinău, continuându-şi între 1962 şi 1967 studiile la Şcoala Republicană de Artă „I. Repin". De tânără a fost receptivă la inovaţiile plasticienilor Mihai Grecu şi Valentina Rusu-Cio-

banu, care au sfidat dogmele artei sovietice. Profesoarei Ada Zevin, un pictor subtil şi critic de artă, îi datorează interesul pentru problemele expresivităţii plastice. Studiind experienţa maeştrilor apropiaţi ca spirit, atât din epocile istorice anterioare, cât şi cei contemporani, Ţâpin a acceptat ca bază a gândirii sale plastice posibilităţile expresive ale celor mai diverse materiale de artă.

Departe de tiparele didactice şi sarcinile realizării acestora sunt tablourile „Moş Ion Lupu" (1966) şi „Ospitalitate" (1967), ultimul fiind şi teza de licenţă a artistei. De menţionat că trăsăturile caracteristice şcolii plastice moldoveneşti din acea perioadă sunt desenul generalizat şi acordul cromatic sonor, completate de motivul habitatului popular. Întrucât această orientare putea să direcţioneze spre nişte stilizări externe, promotorii săi ţin să complice problemele creative.

Astfel, absolventa şcolii de artă nu şi-a limitat cercul de interese la subiecte etnografice, deşi simţul cultivat al expresivităţii decorative s-a manifestat într-un fel sau altul în lucrările sale din perioada mai tardivă.

Activând la televiziune în calitate de pictor-scenograf (1968–1988), I. Ţâpin tinde spre corespondenţa între decoraţie şi muzică, fapt care i-a adus un dublu beneficiu: în tablourile sale acordul ritmic devine valoros, iar în desene – se observă melodicitatea liniilor. Colaborarea cu mai mulţi regizori a contribuit la dezvoltarea gândirii compoziţionale, a simţului arhitectonic de ansamblu la orice dimensiune şi a curajului în dispunerea accentelor de lumină şi culoare în jocul facturilor. Mult timp nu a avut parte de propriul atelier, profesând chiar la locul de muncă, în clipele de odihnă. Îmi aduc aminte marea mea mirare, când după înregistrările ordinare la TV, Inessa, invitându-mă să-i văd lucrările, le scoase dintr-un ungher al biroului comun de la serviciu. Erau nişte tablouri de mari proporţii! Am reţinut o neobişnuită „Natură statică" cu o scoică de mare pe pervaz şi peisajul văzut din fereastra clădirii Casei TV. Şi schiţele portretistice erau de mari dimensiuni: o reprezentare-bust pe o coală întreagă de hârtie, realizată într-o cheie sigură, cu un uşor grotesc conferit de linia de contur.

Din păcate, ambianţa spirituală din ţară se complica. Maeştrii pasionaţi de creaţie nu cunoşteau însă ce înseamnă „stagnare". Înnoind limbajul plastic, ei devin un exemplu de căutări intense. Rezervată în imitarea operelor marilor maeştri, tânăra plasticiană şi-a conturat nişte perspective preluate din arta universală. A parcurs şi perioada influenţei orientărilor avangardiste, dezaprobate de ideologii sovietici. La începutul anilor '70 ai secolului al XX-lea, aflându-se sub impresia experienţelor lui Pablo Picasso şi Henri Matisse, ea foloseşte anumite procedee ale cubismului şi decupajului, obţinând o expresivitate ritmică în tablourile „Baschet", „Pictorul şi modelul", introducând cu îndrăzneală colajul în compoziţiile multifigurale „Marşul" (a doua parte a dipticului „Marşul păcii"). În naturile statice din seria „Chitarele", colajul, împreună cu deformarea şi coloritul intens, accentuează dramatismul imaginilor – al instrumentelor muzicale cu strunele smulse. „Natura statică cu ferestrău" (1972) realizată cu mijloace expresive tradiţionale, surprinde prin însufleţirea unor obiecte – un ferăstrău legat primejdios cu buturuga de pe scaun.

Preferinţele pentru simbolistica subiectelor tragice mai ales în lucrările „Chile. 1973. În memoria lui V. Haara" (1974) şi „În memoria celor reprimaţi în 1937" (1977) o conduc pe I. Ţâpin spre imperceptibilitatea formei obiectelor şi un activism încărcat al acordului coloristic, cu tonalităţi de roşu-sângeriu. Pentru seria „Reflecţii" (1979) ea ajunge la abstracţie picturală, asociind dispoziţia cromatică a fiecărei compoziţii cu coloritul specific anotimpurilor.

Până în 1985 pânzele Inessei Ţâpin nu au fost admise pentru participare în cadrul expoziţiilor republicane de artă, fiind recunoscute şi apreciate deja în anii restructurării gorbacioviste (*perestroika*). Prima expoziţie personală a pictoriţei a fost vernisată în primăvara anului 1987 în incinta Casei prietenilor cărţii din oraşul Chişinău. În cadrul expoziţiei predominau portrete pictate din natură, naturi statice, studii peisagiste, nuduri. Urmând exemplul colegilor mai în vârstă şi al pictorilor din generaţia sa – D. Peicev, L. Ţoncev, D. Nicolaev –, I. Ţâpin trece la formele camerale ale artei din necesitatea acută de exprimare lirică asociată cu cunoaşterea profundă a picturii de şevalet. Expoziţia a fost înalt apreciată de oaspeţii celui de-al X-lea Congres al artiştilor plastici ai RSSM, iar peisajul „Zi cu vânt" a fost selectat pentru expoziţia „Arta plastică sovietică" din oraşul Tokio (Japonia) şi reprodus într-un catalog. Ulterior, o serie de lucrări au fost achiziţionate de comisiile specializate din Moscova, lucrarea „Autoportretul" intrând în colecţia galeriei „Tretiakov" (Rusia). Abia în anul 1988 a devenit membru al Uniunii Artiştilor Plastici din RSSM.

Lucrările Inessei Ţâpin, prezentate la multe expoziţii republicane, internaţionale şi la o serie de vernisaje personale, inclusiv expoziţia retrospectivă din 2002 la Sala expoziţională a Uniunii Artiştilor Plastici din Republica Moldova, reflectă dezvăluirea treptată a vocaţiei sale. Succesele artistei au fost apreciate în 2006 prin conferirea premiului „Mihai Eminescu" al Ministerului Culturii al Republicii Moldova.

Începând cu anii '80, pictura a devenit pentru I. Ţâpin „o scriere vie" cu pensula, capabilă, aidoma muzicii sau poeziei, să reflecte principalul – emoţiile sufleteşti. Acest fapt nici pe departe nu exclude pragmatismul raţiunii în perceperea esenţei fenomenelor vieţii. Sub aparenţa unei realizări „uşoare" a lucrărilor se ascunde o bogată experienţă acumulată. Cu timpul, conştientizând necesitatea impresiilor legate nemijlocit de natură, care incită sentimentele şi gândurile, pictoriţa nu va pierde capacitatea de sinteză, esenţială pentru obţinerea imaginii artistice. Nu creează nimic până nu percepe modalităţile de exprimare, până nu defineşte ideea plastică, susceptibilă să înzestreze motivul concret cu un amplu semantism estetic.

I. Ţâpin este înzestrată să confere o pondere deosebită unei pânze nu prea mari şi cu un motiv simplu, iar unei compoziţii de proporţii complexe – un suflu uşor. În tabloul „Lunapark" (1988) variaţiile nuanţelor „solare" de portocaliu şi galben, asociate cu tonalităţile „cereşti" răcoroase, precum şi modul de a picta cu pensula lată, cu libertate de schiţare, dintr-o răsuflare, reflectă impresia de „plutire" fericită deasupra pavilioanelor din zona parcului.

De-a lungul anilor, predispoziţia I. Ţâpin pentru măreţia poetică a imaginii se manifestă în diferite genuri ale picturii. În peisaje ea evită vederi exterioare cu efect panoramic, preferând motivele modeste, indiferent de regiunile unde a lucrat vreodată. Cele mai apropiate i-au fost casele legate de perioada copilăriei, ulicioarele şi curţile Chişinăului, în care este prezent spiritul timpului trecut. Astfel îşi fac apariţia „Casă veche" (1983) – un conac în stil pseudogotic, care se iveşte din tonalităţile curgătoare de oliv, în contrast cu arborii ruginii întunecaţi, ritmurile verticale conferind imaginii o solemnitate de orgă. Altă impresie provoacă „Curte din Chişinău. Toamna" (1989), unde o casă basarabeană cu verandă, cu preşuri vărgate întinse la zvântat şi atmosfera în ansamblu, dau senzaţia de continuitate a cursului vieţii în spaţiul închis al construcţiilor citadine. În aşa fel, în tabloul „Primăvara în Chişinăul vechiu" (1990) este întruchipată legătura dintre trecut şi prezent: o străduţă cu case joase şi garduri pare apropiată şi prietenoasă, emanând o lumină iradiantă, graţie vibraţiilor tonurilor albastre, incluse într-o melodie de alb-trandafiriu.

În soluţionarea compoziţională a peisajelor din oraşul Chişinău un rol deosebit revine arborilor: ramurile care leagă diferite clădiri, iar coroanele elastice, opunându-se vântului, atrag cerul spre pământ. Viaţa arborilor defineşte specificul periferiilor urbane, apropiate naturii fireşti, reflectate în lucrările „O zi cu vânt" (1986), „Toamna la Durleşti" (1987), „Peisaj cu măslini sălbatici" (1989).

Dispoziţia peisajelor rurale tipice pentru Moldova („Via în toamnă", „Părul", 1989) este creată de ritmicitatea formelor şi armonia culorilor, de însuşi respiraţia picturii. Coloritul care iradiază lumină, maniera de a picta degajat, contrastele din factura vopselelor şi ca finalitate intonaţiile exprimării plastice, luate în ansamblu, denotă apartenenţa pictoriţei la şcoala de pictură moldovenească, în pofida faptului că unele peisajele au fost realizate în Crimeea sau suburbiile Moscovei.

Şi naturile statice sunt create inspirat şi convingător, viaţa obiectelor şi a lumii vegetale dezvăluindu-se fie printr-un colorit unitar, nestrălucitor („Natură statică cu o creangă înflorită de măr", „Trandafiri", „Natură statică cu crengi de măslin"), fie unul sonor, decorativ („Natură statică pe fundal roşu", „Natură statică solemnă"). Arhitectonica lucrărilor este totdeauna bine chibzuită şi potrivită: corelarea clară a componentelor, evidenţiate prin plastica vie a formelor şi factura reliefată pe un fundal plat decorativ sau dezinvolt-întâmplătoare, înnecată în spaţiu. În variantele compoziţiei „Pe fereastră", unde predomină culoarea albă, obiectele sunt pictate prin tuşe puţine, dar concrete, de parcă dematerializate pentru a se contopi cu atmosfera. Asemenea tablouri par să lumineze demisolul atelierului, prin ferestrele căruia nu pătrund razele soarelui.

În lucrările Inessei Ţâpin lumina capătă o importanţă specială. Aşa cum se obişnuieşte în arta contemporană, ea nu este un obiect al reprezentării (cum este, de exemplu, lumânarea, făclia, astrul ceresc etc.) împreună cu alte forme materiale şi nu este legată de obiectele izolate sau de proprietăţile spaţiului real. Variind posibilităţile tehnice ale materialului artistic, pictorul poate crea senzaţia de percepere a luminii, asemănător celei ce apare în viaţa reală sau în lumea mistică şi ireală. Gra-

ficianul foloseşte luminiscenţa foii albe de hârtie, iar pictorul „extrage" efectul luminozităţii din interacţiunea petelor de culoare, a tuşelor. Ambele modalităţi sunt percepute în creaţia Inessei Ţâpin, stăruind să înzestreze lumina cu neobişnuita funcţie de spiritualizare a lumii materiale.

De fiecare dată este diferit soluţionată de I. Ţâpin şi problema căutării melodiei principale, cu o radiere luminoasă specială, corespunzătoare esenţei motivului ales. În lucrările sale portretistice acest scop se conjugă cu problema descoperirii individualităţii fiecărui om în parte. Sunt accentuate nu numai trăsăturile feţei, privirea, dar şi plasticitatea pozei, întorsătura, înclinarea capului, caracteristice pentru un anumit model, selectat din cercul celor apropiaţi, al oamenilor bine cunoscuţi. Printre chipurile portretistice găsim numeroase variaţii în căutarea mijloacelor expresive, adecvat aurei spirituale a personalităţii. În tablourile cu reprezentarea figurii complete („Nataşa", „Svetlana Pasecinaia") sunt folosite procedeele expresivităţii monumental-decorative, care captează de departe atenţia privitorului.

Dar, de cele mai multe ori autoarea înfăţişează figura fragmentar, subliniind tensiunea cugetării reflectată pe faţa persoanei. În acest context sunt concludente portretele scriitorilor I. Hazin, I. Şraibman, E. Şatohin, ale pictorilor A. Zevin, D. Peicev, G. Cantor-Molotov, L. Mudrac, E. Maidenberg ş.a. De altfel, I. Ţâpin evită idealizarea exterioară a chipului, însă creează impresia frumuseţii acestuia prin estetica formei plastice, în care rolul esenţial revine desenului generalizat.

Rezolvarea plastică a portretului este, de obicei, precedată de schiţe în creion, cărbune, sanguine, pastel. Şi ele au importanţă independentă, datorită expresiei economice a mijloacelor tehnice. Variind apăsarea creionului, autoarea trasează linia continuă, astfel conturul formei „erodează" prin lumina emanată de fundalul alb, sau se îneacă în petele tonurilor îngroşate.

O luminozitate aparte este reflectată în nudurile plasticienei. Anume în genul tematic destul de îngust cum este nudul, preferat de coloriştii epocilor trecute, se testează măiestria pictorului. Cu atât mai impresionantă pentru I. Ţâpin este tentaţia de a-şi verifica periodic capacitatea profesională, urmărind ca frumuseţea primordială a corpului feminin să se ivească din vibraţiile de culoare, indiferent dacă este vorba de structura picturii în ulei sau acuarelă transparentă.

Calea Inessei Ţâpin spre propria înţelegere a vieţii, spre metoda sa de armonizare a lumii spirituale cu mediul înconjurător, nu a fost deloc uşoară, deseori chiar istovitoare şi extenuantă. A avut parte de curbe acute, care o dirijau spre abstracţionism. Însă curiozitatea faţă de tainele artei, asociată cu sensibilitatea sufletului pentru multiplele manifestările ale naturii, ale psihologiei umane a constituit temelia inspiraţiei şi creaţiei continue. Pe parcursul anilor, doar capacitatea de ardere creativă a salvat-o de maladiile spirituale. Odată, într-o perioadă de acutizare a bolii, a distrus mai multe tablouri deja finisate, pentru ca mai târziu să picteze din nou cu pasiune.

Inessa Ţâpin a plecat din viaţă în 2013, fără a reuşi să verniseze expoziţia personală, pe care visa să o deschidă în Centrul Expoziţional „Constantin Brâncuşi" al UAP. Ne rămâne să sperăm că se va organiza o expoziţie postumă şi va fi editat catalogul ilustrat al lucrărilor plasticienei.

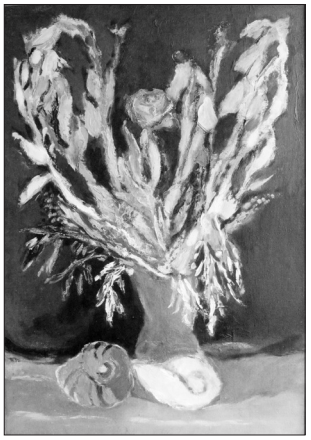
Nu se cuvine să dăm uitării arta înzestrată să bucure publicul cu o armonie luminată şi puritate sublimă a chipurilor.



„Danaia”,
1984–2001, u/p, 80 x 70 cm



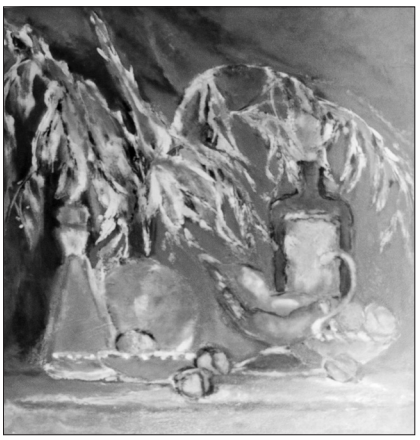
„Curte din Chişinău. Toamna”,
1989, u/p, 67 x 75 cm



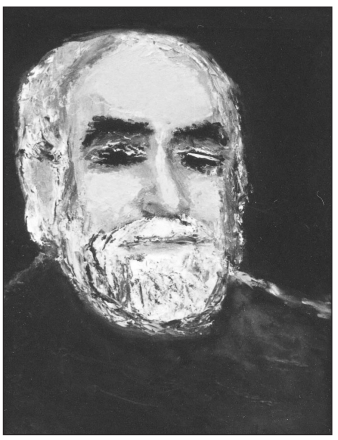
„Natură statică cu scoică”,
1993, u/p, 81 x 57 cm



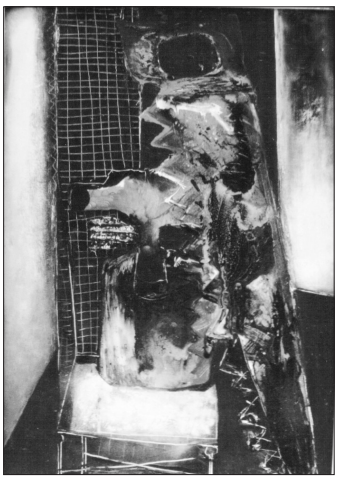
„Chişinăul vechi”,
1991, u/p, 80 x 80 cm



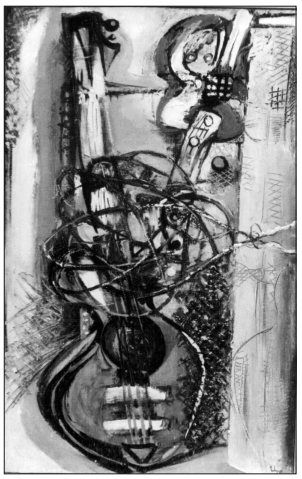
„Natură statică pe fundal roşu”,
1997, u/p, 65 x 65 cm



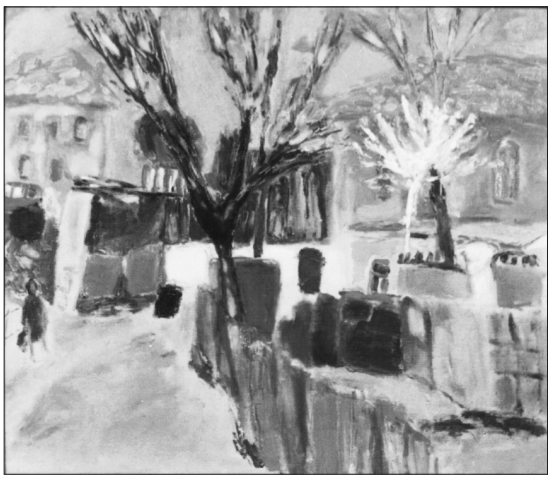
„Portretul pictorului
Dumitru Peicev”,
2001, c/u, 50 x 40 cm



„Natură statică cu ferăstrău”,
1972, c/p, 80 x 60



„Chitarele”,
1972, c/u, 75 x 50 cm



„Primăvara în Chişinău”,
1984, u/p, 60 x 70 cm

Imagini din arhiva personală a dr. Ludmila Toma

Lilia DRAGNEV

Grupul artistic „FANTOM”: reprezentarea subiectivă a obiectului real

Rezumat
Grupul artistic „Fantom”: reprezentarea subiectivă a obiectului real

Articolul propune o prezentare şi analiză a activităţii grupului artistic „Fantom” (1988–1993), precum şi a fiecărui membru al acestui grup în parte. Reieşind din contextul social-politic şi sistemul de valori al anilor ’90, sunt descrise circumstanţele apariţiei grupului şi abordările propuse. A fost primul grup din Moldova, compus din artişti – pictori de formaţie, care s-a constituit pe baza unor strategii şi a unui concept bine determinat, în ideea trecerii de la metodele plastice ale realismului poetic la cele ale realismului psihic, prin intermediul picturii non-obiectuale. Sunt descrise baza conceptuală a grupului şi reperele filosofico-teoretice ale acestuia, de asemenea se analizează traseele artistice ale artiştilor, care au intrat în componenţa acestui grup: Viktor Kuzmenko (liderul grupului, pictor, grafician), Iuri Klementiev (pictor), Lidia Mudrac (pictor), Igor Scerbina (artist vizual), Ivan Cavtea (pictor), Vladimir Palamarciuc (pictor), Victor Guţu (pictor), Ernesta Freudson (pictor), Natalia Ponomariova (critic de artă).

„Fantom” a fost primul grup care avea în componenţa sa un critic de artă, un teoretician, care-i aproviziona cu materiale critice, organiza discuţii şi îi reprezenta în presă. În pofida faptului că grupul a existat o perioadă restrânsă, el, totuşi, s-a pronunţat pe scena artistică moldovenească din perioada de tranziţie de după colapsul URSS, contextualizând şi teoretizând principiile şi abordările plastice ale picturii autohtone. Impactul grupului „Fantom” s-a produs prin intermediul artiştilor, care au activat în componenţa acestuia, fiecare în felul său, participând ulterior la procedeele artistice şi teoretice ale scenei artistice contemporane pe plan local şi internaţional.

Cuvinte-cheie: realism psihic, reprezentare subiectivă, fantomă abstractă, diferenţe de texturi, configurare, forme primare, constanta-modulul original, pictură ontologică.

Summary
The art group „Phantom”: a subjective representation of the real object

This text proposes a presentation and an analysis of the artistic group „Phantom” (1988–1993) activity, as well of each of its members individually. There are described circumstances of its creation, and the proposed approaches, given to the socio-political context and the system of value in the 90s. It was the first group in Moldova, composed from artists, mostly painters, which was formed on the basis of a well established concept and strategies, on the idea of switching from plastic methods of poetic realism to the psychic realism, trough non-objectual painting. It describes the conceptual basis of the group, its philosophical and theoretical marks, as well are analyzed artistic routes of artists who became part it: Viktor Kuzmenko (group leader, graphic, painter), Iuri Klementiev (painter), Lidia Mudrac (painter), Igor Scerbina (visual artist), Ivan Cavtea (painter), Vladimir Palamarciuc (painter) Victor Gutu (painter), Ernesta Freudson (painter), Natalia Ponomariova (art critic).

„Phantom” was the first group which had an art critic and theorist, who supplied them with critical materials, organized discussions and represented them in the media. Despite the fact that the group existed quite a short period of time, however, it marked by its presence the Moldovan art scene in the transition period, followed by the collapse of the USSR, theorizing and contextualizing principles and approaches of local artistic context. The impact of the „Phantom” group was produced trough artists, who worked in its composition, each in their own way, later influencing artistic and theoretical methods of the contemporary art scene on the local and international level.

Key words: psychic realism, subjective representation, abstract phantom, textures differences, configuration, primary forms, original constant-modulus, ontological painting.

Резюме

Художественная группа „Фантом”: субъективная репрезентация реального объекта

Статья предлагает изложение и анализ деятельности художественной группы „Фантом” (1988–1993), а также каждого ее участника в отдельности, исходя из социально-политического контекста и системы ценностей конца 90-х годов. Это была первая молдавская арт группа, состоящая из художников, преимущественно живописцев, которая создалась на основе хорошо продуманного теоретического базиса и общего концепта. Стратегия группы заключалась в идее перехода от изобразительных методов поэтического реализма к реализму психическому, посредством беспредметной живописи. В статье рассмотрены концептуальная основа группы, ее философски-теоретические принципы, а также анализируется творческий путь каждого художника, вошедшего в ее состав: это Виктор Кузьменко (лидер группы, график, живописец), Юрий Клементьев (живописец), Лидия Мудрак (живописец), Игорь Щербина (визуальный художник), Иван Кавтя (живописец), Виктор Паламарчук (живописец), Виктор Гуцу (живописец), Эрнеста Фреудзон (живописец), Наталья Пономарева (искусствовед).

„Фантом” – первая группа в молдавском пространстве, в составе которой был искусствовед, который обеспечивал ее критическими и аналитическими материалами, организовывал дискуссии и представлял группу в прессе. Вопреки тому, что „Фантом” просуществовал довольно короткий период времени, тем не менее он оставил след на молдавской художественной сцене в переходный период, после коллапса СССР, обосновывая и теоретизируя изобразительные принципы и становление автохтонной арт среды. Влияние группы „Фантом” происходило посредством последующей деятельности художников, входивших в ее состав, каждый впоследствии, по своему воздействуя на творческие и теоретические принципы художественной сцены на местном и международном уровне.

Ключевые слова: психический реализм, субъективная репрезентация, абстрактный фантом, различия текстур, конфигурации, первичные формы, оригинальный модуль-константа, онтологическая живопись.

La sfârşitul anilor ’80 ai secolului trecut, când organismul social-politic al fostei Uniuni Sovietice era în derivă, mulţi artişti din Moldova au înţeles cât de nocive pot fi camuflarea adevărului şi corsetele normative impuse, intuind că era nevoie de o schimbare. Nu toată lumea însă îşi dădea seama ce ar însemna acea schimbare în artă. Cei mai mulţi dintre intelectuali s-au lăsat ispitiţi de posibilităţile ce le-au lipsit în perioada totalitară: activităţi necenzurate în discursul linear-literar, pictură, poe-zie, uitând că pentru a supravieţui ca oameni de creaţie în acea confuzie era necesară o ruptură. Arta nouă trebuia să fie fundamental alta ca spirit: nu impresia contează, ci definiţia. Astfel concepeau schimbarea membrii grupului „Fantom”, apărut anume în această perioadă la Chişinău. Era sfârşitul anilor ’80, când realismul socialist devine un anacronism, iar arta nonobiectuală obţine o nouă existenţă, o „amnistie”. Acest fapt este condiţionat şi de realismul poetic al şcolii naţionale de pictură din Moldova, adică de aşa maeştri cum au fost Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Ada Zevin, ş.a. din generaţia, care şi-au făcut studiile în România, aducând în arta severă a realismului socialist spiritul epocii contemporane şi abordări europene. O altă influenţă, firească pentru acest spaţiu limitrof, venea din Rusia. Adică împreună cu directivele ideologice (mai bine zis, când acestea slăbesc) începe să fie cunoscută şi avangarda rusă.

În contextul acestor circumstanţe complexe ale perioadei istorice menţionate vom urmări desfăşurarea activităţii artistice a grupului „Fantom”. Cu toate că despre grup şi despre artiştii ce au activat în cadrul acestuia se cunoaşte în cercurile artistice ale scenei moldoveneşti, fiind menţionat de mai multe ori în diverse articole în presă şi în unele monografii, o descriere şi o analiză a principiilor şi directivelor acestuia în contextul acelei perioade nu au fost încă realizate. În această ordine de idei, ne-am propus o succintă cercetare la subiect: a factorilor ce au condiţionat apariţia grupului „Fantom”, a strategiilor şi ideilor ce au stat la baza acestuia, dar şi creaţia artiştilor, în special activitatea lor în cadrul grupului, care au contribuit într-un mod sau altul (reieşind din specificul şi interesele particulare ale fiecărui) la ideile ce stăteau la baza abordărilor artistice enunţate.

În iarna anului 1988 a fost conceput grupul „Fantom”. Ideologul acestui grup era Viktor Kuzmenko (pictor, grafician), un fel de lider neformal, cel puţin sub aspect emotiv, care şi-a asumat mai multe responsabilităţi organizatorice, logistice şi

strategice. El a adunat artiști apropiați după spirit și metode de abordare pentru a crea un mediu de creație firesc, care presupunea colaborare și interactivitate. Membri ai „Fantom"-ului erau Iuri Klementiev (pictor), Victor Guțu (pictor), Vladimir Palamarciuc (pictor), Lidia Mudrac (pictor), Ivan Cavtea (pictor), Igor Scerbina (artist vizual), Ernesta Freudson (pictor) și Natalia Ponomariova (critic de artă). Totul a început în atelierul lui Iuri Klementiev. Artiștii se adunau anume acolo și, ca finalitate, a venit și momentul creării acestui grup. Inițial, în componența sa intra un număr restrâns de artiști, nu avea denumire și nici nu prezenta o direcție bine definită în artă. Artiștii se adunaseră în baza unei platforme comune ideatico-filosofice novatoare. Știau să se exprime prin lucrări, pe care să le prezinte în expoziții. Dar în această postură grupul n-a activat mult, fiind organizate doar câteva expoziții. Prima a fost cu vânzare, organizată în orașul Kaluga, Rusia. Apoi, la începutul anului 1990, mai organizează o altă expoziție la Ismail, Ucraina. În așa fel, în jurul procesului artistic începe să se creeze și un sistem de relații economice. Odată cu includerea în grup a criticului de artă Natalia Ponomariova o evoluție aparte obține și direcția strategic-conceptuală. Ea întreprinde mai multe călătorii de creație, în special la Moscova, împărtășind ulterior informația despre practicile și teoriile contemporane noi membrilor grupului în timpul adunărilor neformale în atelierul lui Iuri Klementiev (sau al unui alt artist, după caz). Activitatea grupării a mai fost impulsionată de așa principii generale ca imposibilitatea de a expune în perioada sovietică, de complexitatea ideilor despre artă, fapt ce conducea la o perfectă înțelegere între membri, la tendința nobilă spre o artă de nivel universal, la sentimentul amar al provincialității propriei gândiri artistice. La toate acestea s-a adăugat problema supraviețuirii în condițiile pieței de producție artistică contemporană. Pentru a organiza o expoziție comună, care ar face față strategiilor grupului, era nevoie de continuarea întrunirilor, în timpul cărora se analizau lucrările propuse, care ar corespunde principiilor și obiectivelor colectivului nou creat „Fantom". Și dacă cineva dintre membrii lui propunea o modalitate plastică nouă sau mai diferită – era susținut de colegi pentru a realiza o serie de lucrări, anume în această cheie. Era o chestie benefică nu numai pentru grup, dar și pentru fiecare artist în parte. Artistul se forma el singur, împreună cu abordările și descoperirile sale plastice.

În anul 1990 se organizează mai multe expoziții ale grupului: expoziția din „Palatul Prieteniei" (Chișinău); expoziția de artă nonfiguративă, EREN (Chișinău); se stabilește o colaborare cu agenția artistică „Horoscop" (Moscova) și cu galeria „Lada" (Zagreb). „Fantom" a fost primul grup din Moldova care a încercat nu doar să facă ceva în mod colectiv, ci mai degrabă să întreprindă o tentativă de a conștientiza în ce direcție trebuie să se dezvolte activitatea lor artistică, încercând să creeze și ceva asemănător cu un manifest. Artiștii nu se asemănau între ei și își accentuau cu insistență individualitatea. Fiecare se afla într-un proces de „căutare liberă", îi uneau însă tradițiile plastico-regionale. Tendința spre arta nonfiguративă, în care problema centrală a pânzei este cea a formei pure, a expresivității gestului, a facturii, a tehnologiei materialului, a capacității de convingere a culorii, era o senzație acută de libertate și o chemare interioară spre dezvoltare și mișcare înainte. La început totul se limita la nivel de discuții, manifestări în ateliere, însă, odată cu trecerea timpului se relie-fa tot mai evident că discuțiile trebuie să fie mai clare, iar acțiunile și planurile de perspectivă – mai hotărâte. Au fost trasate prioritățile teoretice – trecerea de la realismul poetic la realismul psihic, obiectivul principal constând în „trecerea de la arta poe-tică la cea psihică". Adică, la crearea lucrărilor, în care primordială ar fi nu poetizarea realității, ci realizarea trăirilor interioare individuale. Astfel, apare tendința comună spre idei formaliste, adică spre o artă ce se abstractizează de un oarecare conținut, venit din exterior și unde în calitate de obiect se reprezintă pe sine însuși. În acest context am putea face o paralelă cu Kazimir Malevich, influența căruia asupra grupului este evidentă, dar și cu teoriile filosofilor Edmund Husserl și Ludwig Wittgenstein, care detestă interpretarea și încearcă să o neutralizeze. Aceasta se manifestă prin procesul de eliberare totală a picturii, în afară de propriile elemente pure ce o reprezintă: importanța culorii, estetica, expresivitatea deformării suprafeței texturate. Grupul nu-și propunea, în același timp, să facă acea abstracție ce se practica în Occident. Erau, mai degrabă, atrași de crearea unei „fantome abstracte". Această tendință a și generat denumirea grupului, apărută în urma unor discuții despre faptul, că tot ce apare într-un tablou, nu este un obiect real, ci o reprezentare subiectivă a acestuia, un mit, un fantom. Într-un astfel de tablou nu este urmărită cauza și efectul, ci se tinde de a descoperi un ceva senzitiv, dar nu un laborator al spi-

ritului, ci mai degrabă un „rațio" elaborat într-un mod fie și mai cinic. Termenul a plăcut și a rămas în calitate de denumire a grupului. Astfel, „Fantom" a fost primul grup, care s-a constituit având la bază interese comune, o concepție și un discurs bine gândit, care își lua un angajament intelectual-teoretic determinat. Grupul a hotărât că nu este cazul de a poetiza realitatea prin prisma trăirilor personale, ci a obiectualiza trăirile psihice. Drept rezultat, pe pânză pot apărea niște obiecte care nu au nimic comun cu realitatea și nici o congruență sau tangență cu unele obiecte reale, dar, în același timp, rămânând și ele obiecte specifice. Cu alte cuvinte – niște „fantome", care pot fi la rândul său un *simulacru* al unui obiect, adică o reinterpretare a obiectului care nu își are un prototip al său în natură. Potrivit lui Jean Bodrillard, „…*simulacrul* care izbutește să acapareze într-o proporție uriașă realul, începe să genereze modele de real fără origine și realitate. *Simulacrul* construiește hiperrealul"[1]. În acest context, marele filosof Emmanuel Kant a menționat mai devreme: „Pentru a cunoaște un obiect se cere să pot dovedi posibilitatea lui (fie prin mărturia experienței din realitatea lui, fie *a priori* prin rațiune). Dar eu pot gândi orice vreau numai dacă nu mă contrazic pe mine însumi, adică numai dacă conceptul meu e o idee posibilă, deși eu nu pot garanta că în ansamblul tuturor posibilităților acestui concept îi corespunde sau nu și un obiect"[2].

Una din cele mai reprezentative expoziții a grupului a fost cea din 1992, organizată la Centrul Expozițional al UAP, la Chișinău. Aici au fost exprimate destul de clar principiile și metodele plastice și conceptuale practicate de „Fantom". În anul 1993 a fost organizată o altă expoziție de anvergură la Muzeul Național de Artă al Moldovei (MNAM). La această expoziție a fost simțită deja o sciziune, mai bine zis, o individualizare a membrilor grupului. Fiecare artist începea tot mai clar sa-și contureze și să conștientizeze propriul destin în artă, viziunile plastice și filosofice. Nu era atât o ruptură, cât o dezvoltare artistică a fiecărui artist ca un individ aparte. În continuare, vom încerca să expunem traseul artistic al fiecărui membru al grupului în parte.

După cum am menționat anterior, liderul grupului a fost graficianul și pictorul Viktor Kuzmenko. S-a născut în 1948, în sudul fostei Basarabia, în satul Divizia, regiunea Odesa, Ucraina. În 1968 a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin" din Chișinău (actualmente Colegiul Republican „A. Plămădeală"), iar în 1974 – Academia de Arte „V. Surikov" de la Moscova (catedra de grafică). Membru titular al UAP din URSS. La expoziții participă din anul 1974. Creația sa se bazează mai mult pe intuiție și pe ceea ce el consideră renașterea spirituală. Acordă prioritate picturii nonfigurative și senzualității psihanalitice. „…seacă, întunecată, destul de grafică, este pictura unui gentilom cu sânge rece care joacă în simboluri și fetișuri"[3]. A elaborat conceptul „Picturii Ontologice". După mai multe încercări de a transpune practic pe pânză, în efect, a renunțat la vopselele de ulei, fiindcă nu corespundeau sarcinii puse, substituindu-le cu materialele naturale de bază: sol, scoici pisate, nisip de diferite nuanțe, argilă și sticlă lichidă. În răstimp de zece ani a creat circa 200 de „tablouri ontologice". Cercetând posibilitățile acestor materiale, dar și abordând unele probleme teoretice, a scris eseul-cercetare „Cum trebuie înțeleasă o pictură ontologică", eseul „O noțiune justă a perversului", în care au intrat de asemenea „poruncile perversului" și „aforismele perversului": două eseuri didactice (editate și publicate în varianta *Samizdat*): „Cum să înțelegem pictura abstractă" și „Cum să înțelegem „Pătratul" lui K. Malevich".

Fiind o natură integră, cu un potențial intelectual, creativ și energic, Viktor Kuzmenko este caracterizat printr-un raționalism sistematic și egocentrism. Aceasta nu-l lasă să rămână la ceva deja realizat sau depășit, ci îl duce în direcția opusă de la ceva real spre „Marele Nimic"[4]. Sentimentele arbitrare le contrapune în primul rând rațiunii. În discursul artistului rațiunea este indispensabil legată de claritatea formei în artă. Astfel el tinde să elibereze arta de emoțiile aleatorii. „Există o artă pentru suflet. Ea trezește receptorii senzuali. Abstracția este arta spiritului. Arta nu trebuie să rezolve problemele legate de viață, ci de existență", constată artistul într-un pliant, consacrat unei expoziții personale[5]. Opera sa este în mare parte bazată pe intuiție și iluminare spirituală. Ceea ce este redat pe pânză este detașat de realitate, ceva foarte îndepărtat, de o dimensiune spațială, planetară. Din picturile timpurii, realizate în cadrul grupului „Fantom", vom menționa „Copacul din Edem" (1988), „Izvorul" (1989), „Geneza" (1989), seria „Castravete", „Morcov"; „Zborul" (1991), tripticul „El", „Ea", „Armonie" (1991), „Forme solare" (1991), „Atingere" (1991), „Partea Universului" (1991) etc. Kuzmenko a venit în pictură din grafică, ceea ce se poate observa prin gama croma-

tică monocromă, seacă, plase create din linii, care uneori se asociază cu o cartografiere cosmică, fapt ce i-a îmbogăţit pânzele şi i-a marcat individualitatea. Despre proiectul artistic „Din criză în criză", prezentat de artist în cadrul expoziţiei din 1992, criticul de artă şi colega sa din grupul „Fantom" – Natalia Ponomariova menţiona că autorul „se lasă provocat de arta de salon, parcurgând itinerarul de la abstracţionismul de salon la ideea radicalistă şi înapoi spre salon. Sau, mai simplu, de la o compoziţie frumoasă, armonioasă, spre ceva ce aminteşte de un semn de circulaţie, transformat la rândul său în artă acceptabilă din punct de vedere comercial"[6]. La ultima expoziţie a grupului „Fantom", din 1993, Viktor Kuzmenko împreună cu Iuri Klementiev propune o instalaţie din picturi ontologice „Versiunea" (1993), caracterizată în presă drept „un prim pas spre inovare, prin structură, formă, spirit. Demonstrează o eliberare totală de ceva concret, de expresia culorii. Negarea pasiunii, precum şi a oricăror alte emoţii"[7]. Din această instalaţie fac parte mai multe lucrări de dimensiuni mari: „Orizontale" (1993), „Verticale" (1993) şi „Stepa Bugeacului" (1991). Sunt picturi cu o gamă cromatică discretă, cu nişte arhetipuri intruse, de o puritate spirituală şi un calm psihic absolut. Acestea ne amintesc de picturile lui Marko Rotko, care parcă vibrează de la sine, inspiră nişte trăiri transcendentale şi influenţează conştiinţa umană. Pictura ontologică este, astfel, o derivă a „Fantom"-ului şi o iniţiere a unei cercetări şi colaborări comune care a durat şi ea câţiva ani, detaşat de grup, urmând principiul lui Vasili Kandinski că „nu este nevoie să ne încurcăm în complicaţiile adânci şi fine ale culorii, ci să ne mulţumim cu reprezentarea elementară a culorii simple"[8]. După 1994 artistul realizează o serie impunătoare de pictură ontologică, foarte grafică, unde în exclusivitate foloseşte materialele naturale, gama cromatică fiind dictată de nuanţa nisipului, pământului, lutului etc. Formele se aseamănă cu nişte obiecte spaţiale, nave cosmice, nişte fiinţe/creaturi extraterestre ciudate. Ca accent începe să introducă pete mici de culoare sintetică. Acestea ne amintesc mult de abstracţia suprarealistă a lui Vasili Kandinski din perioada tardivă (anii 1930–1940). Din operele perioadei vizate fac parte „Yin şi Yang" (1997), „Corabia pluteşte" (1996), „Obiect" (1995), „Armonie" (1997), „Macrostructură" (1996) etc. Vom menţiona că în ele se simte latura comercială care le face puţin sterile şi lipsite de acea prospeţime intactă caracteristică lucrărilor anterioare (perioada „Fantom" şi începutul Picturii Ontologice). O perioada îndelungată, din cauza problemelor de sănătate, nu s-a ocupat cu creaţia. În 2003 îşi revine şi adună în jurul său un grup de tineri artişti, pe care îl numeşte „Grupul IZM". Începe să participe activ la evenimente de artă contemporană, practicând noile media. Continuă activitatea didactică la Şcoala de Arte Plastice „A. Şciusev", pe care, de asemenea, o conduce mai mult de 25 de ani, încercând pas cu pas să modernizeze curricula de studii. În 2010 organizează o expoziţie personală de retrospectivă la Centrul Expoziţional „Constantin Brâncuşi", în care a fost prezentat practic tot traseul său artistic.

Un alt membru al grupului „Fantom" este pictoriţa Lidia Mudrac. În 1980 a absolvit Şcoala Republicană de Arte Plastice „I. Repin" din Chişinău. A participat în 1986 la expoziţiile „Poisk" şi „Ya ili Eu", unde şi face cunoştinţă cu Viktor Kuzmenko, care i-a propus să se încadreze în componenţa grupului. Cercetează natura nuanţelor spectrale şi afirmă că a fost influenţată de cultura egipteană, egeeană, de ideile filosofiei orientale, de budism şi de icoana creştină. Când a început să creeze pictură obiectuală, a înţeles că trebuie să-şi schimbe viziunea şi abordarea artistică. Astfel, a apelat la lucrările teoretice ale lui V. Kandinski şi K. Malevich. A apărut necesitatea de a evita naturalismul în artă şi oricare condiţionalităţi din exterior. Consideră că oamenii contemporani sunt prea interdependenţi de civilizaţie şi este nevoie de o deliberare, de o întoarcere la ceva primordial, la Dumnezeu. Sarcina fundamentală a fiecărui artist este să reprezinte/redea divinul. Iar divinul nu poate avea o formă concretă. Obiectul trebuie să fie dizolvat cu culoare, lumină, ritmuri liniare, să se ajungă la nişte esenţe coloristice şi lineare efemere. Aceasta şi este, în concepţia autoarei, o escapadă într-o percepere rapidă/imediată. Artistul trebuie să se afle într-o continuă căutare a esenţei spirituale, într-o căutare formalistă, neafiliată la materia cotidiană. Credo-ul artistic al Lidiei Mudrac este astfel, interrelaţia omului cu natura, cu Dumnezeu, eliberarea de lumea convenţională. Personalitate rafinată, pictoriţa laborează atât cu contraste, cât şi cu detalieri. Lucrările ei dominate de cromatica ritmului coloristic şi contrast, au un aspect aplatizat; iar cele detaliate şi nuanţate permit, prin culoare, o evadare iluzorie spre nişte spaţii eterne ale universului[9]. Autoarea îşi propune să redea anumite senzaţii. De exemplu, senzaţia soarelui, a

energiei solare prin intermediul liniei şi a petei de culoare, prin predominarea culorilor calde, a culorii galbene. În pictura „Mişcarea toamnei" (1992) este reprezentată nu atât o alee pe timp de toamnă, cât toamna propriu-zisă, toată toamna. Arta nonfiguativă, consideră pictorița, permite redarea a ceva nereflectabil, senzual, fiind o artă adevărată, o artă vie şi lipsită de reprezentare. Drept urmare, arta non-obiectuală este întotdeauna lipsită de obiect. Ca exemplu, pot fi menționate picturile „Compoziția" (1993), „Liniile Roșii" (1993). La ultima expoziție a grupului „Fantom" (1993), presa a făcut tangențe între operele Lidiei Mudrac şi cele ale lui H. Matisse şi V. Kandinski. Se refereau, în special, la tripticul „Orfeu şi Evredica", „Adam şi Eva", „Tristan şi Isolda" (1993). Mai târziu ea revine la figurativ, face peisaje, naturi moarte, portrete. Peisajele sale rămân destul de convenționale şi pot fi uşor transformate într-o pictură abstractă.

O altă personalitate distinctă din grupul „Fantom" este pictorul Victor Guțu. S-a născut în anul 1963, în satul Sturzovca, raionul Glodeni. În 1989 a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin" din Chişinău, fiind discipol al lui Mihai Grecu. Îmbină în lucrările sale abstracția şi figurativul, sentimentalul şi rațiunea, vizualul şi verbalul, lumina şi întunericul. Lucrează într-o stilistică, care îmbină abstracția metaforică cu cea naturalistă. Gama cromatică are un rafinament de gradații de culoare, tonalitate şi lumină. Preferă să picteze mai mult cu pensula, decât cu cuțitul de paletă, considerând că astfel este mai aproape de o pictură estetizată. Pentru artist, elementul de bază este dorința de a crea, care vine dintr-un impuls interior – ca un factor primordial, iar apoi apare ideea şi limbajul plastic. În opera sa la fel sunt prezente şi elemente spontane, de *dripping*. Lucrează mai mult cu lumina, cu toate că în creația sa a avut perioade diferite, unde predominau culorile, chipurile, elementele mitologice. Nu a pictat niciodată într-o singură stilistică. În perioada „Fantom"-ului urmărea tendința de a crea ceva original, diferit. Într-un pliant semnat de criticul de artă Valentina Bobkova şi editat în 1993, artistul fusese caracterizat în următorul context: „În înțelegerea artistului „formula plastică" ar trebui să se bazeze pe niște idei ale stării sufletului uman, care parcă şi-ar aminti în această lume de cele văzute anterior în lumea de apoi. El tinde să „joace" compozițiile sale, analizând cauzalitatea latentă. Soarta lui artistică se aplică la cuvântul „şi" – conotații „şi" imaginea în sine. Transcendentalul este transformat într-un „realism naiv", interpretat ca *nastika* (el nu-i, nu există), solidară cu nominalismul, ce nega semnificația ontologică a universaliilor"[10]. Principalele picturi din acea perioadă sunt „Cântecul de rit" (1993), „Omul" (1993). Mai târziu a început să tindă spre integritate şi universalitate. Acum se consideră mai mult „pictor" decât „formalist".

Despre pictorul Ivan Cavtea, de asemenea membru al grupului „Fantom", cunoaştem că în anii '70 a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin" din Chişinău, specialitatea „Arte decorative". Şi-a petrecut copilăria şi adolescența la țară. După ce a absolvit Școala de Arte, se întoarce în orașul Camenca – în vecinătatea satului natal, în calitate de profesor la Școala de Arte din centrul raional. Paralel lucrează la un combinat de producție în calitate de pictor-decorator, executând la comandă panouri decorative, postere şi afişe. După o perioadă revine la Chişinău şi lucrează în construcție. Era important să fie mai aproape de viața şi de scena artistică de la oraş. Participă la mai multe concursuri. În 1983 obține primul loc la concursul tineretului creator şi este premiat cu o deplasare la tabăra de creație de lângă Moscova – „SNEJ". În 1985 reuşeşte pentru o perioadă să creeze în Casa lui Korovin din Crimeea, iar în 1997 – în componența grupului de creație de la Sevan (Armenia). La sfârşitul anilor '80 este preocupat de reprezentarea problemelor sociale. În acest context putem menționa picturile „La coadă", „În troleu", „Refugiații". Pictează la limita dintre realism şi abstracționism, atribuind culorii o rezonanță simbolică; structurând tablourile pe cromatica coloristică. A urmat strict concepțiile „Fantom"-ului. Lucrează mult asupra semnificației culorii, ideea de bază fiind excluderea completă a narațiunii. Este adeptul lui Vasili Kandinski, în special al lucrărilor sale teoretice, susținând că pictura trebuie să fie la fel de abstractă ca şi muzica[11]. Se conduce de principiile acestuia că „…pictura trebuie să-şi obțină propria tonalitate de fond. Formularea profetică a lui Goethe reprezintă o presimțire a situației în care se găseşte azi pictura, situație care este punctul de plecare al unui drum, pe care pictura se va dezvolta cu ajutorul propriilor ei mijloace, până la nivelul artei în sens abstract, ajungând, în cele din urmă, la compoziția pur picturală"[12]. I. Cavtea deseori începea pictura de la un motiv realist, treptat îl abstractiza, ajungând la momentul când culoarea obține o conotație simbolică. Aplica pete active, apoi urma o pauză prin culori neutre şi intervenea din nou peste ele cu o culoare intensă. În lucrarea

„Ritmurile câmpurilor" (1989) porneşte de la impulsul, pe care îl primeşte de la natură ajungând la o abstracţie coloră. De altfel, a fost întotdeauna ataşat mult de natură, peisaj, pământ. La expoziţia din 1993 a expus o serie de studii de culoare-structură: „Structuri de culoare" (1993). Actualmente locuieşte şi activează în Germania.

Un membru al „Fantom"-ului, care pe parcursul activităţii sale nu a fost adeptul unei estetici constante, este pictorul Vladimir Palamarciuc. S-a format în anii 1972–1976 la Şcoala Republicană de Arte Plastice „I. Repin" din Chişinău. A debutat în 1978 cu lucrarea „Apărătorii hotarelor" la o expoziţie desfăşurată la Muzeul Naţional de Artă al Moldovei. Credo-ul său artistic este: „Idealul meu – artistul ce e mereu în căutare"[13]. Susţine că preţuieşte mai mult încercarea nereuşită de a spune ceva nou, decât marele succes al mediocrităţii. Caută întotdeauna stiluri şi modalităţi noi de exprimare, propunând spectatorului nişte exerciţii de imaginaţie. În perioada existenţei grupului „Fantom", în creaţia sa se urmăreau tendinţe formaliste, cercetând nişte principii şi abordări, precum nonobiectualitatea, picturi într-un format mare, jocul culorii, arhitectonica în pânză. Astfel, plasticianul era în permanentă căutare a unor forme noi, ce duceau la rezolvarea unor probleme pe care de fiecare dată şi le propunea. Criticul de artă Valentina Bobkova (directoarea şi curatorul galeriei „Elita") caracterizează creaţia lui Vladimir Palamarciuc în felul următor: „Conţinutul conceptual şi conceptul în chip, la rând cu plasticismul „inteligent" sunt două criterii care definesc esenţa operelor artistului. Un respect aparte manifestă Vladimir Palamarciuc faţă de înţelegerea regulilor în desen şi ale tehnicii în pictură, faţă de standardele esteticii de percepere. Cu toate acestea, fără a se îndepărta de categoriile dogmatice acceptate a noţiunilor eurocentriste ale canoanelor frumuseţii, el foloseşte „elementele" acestora pentru „constatarea faptului de distrugere *a posteriori*" (cunoştinţe derivate din experienţă), argumentând că cunoştinţele preced experienţa. El „decorează" cunoştinţele dobândite"[14]. În compoziţiile sale abstracte se simte un ecou al trăirii naturii. Titlurile „Împuşcătura fântânii" (1992), „Copaci bătrâni" (1992) au o poetică mistic-nostalgică. La ultima expoziţie a grupului „Fantom" din 1993 a expus lucrarea „Doamna cu papagal", care a fost interpretată de critici drept una fotorealistă. Artistul neagă acest fapt, afirmând că fotorealismul este foarte aproape de hiperrealism, iar el a folosit pe larg în această lucrare textura, turnarea vopselei, îmbinând căutările unui nou limbaj cu unele procedee contemporane.

Unul dintre cei mai activi membri ai grupului „Fantom" a fost artistul vizual Igor Scerbina, care a participat la crearea bazei conceptuale a grupului, dar a fost şi cel care primul l-a părăsit (în 1991). S-a născut în anul 1966 la Ismail. A absolvit Şcoala Republicană de Arte Plastice „I. Repin" din Chişinău. Activitatea sa cuprinde mai multe etape şi diverse practici artistice. La începutul carierei artistice este preocupat de pictura non-obiectuală, în care se concentrează asupra coexistenţei formei, facturii şi culorii. Această abordare este caracteristică perioadei când artistul este membru al grupului „Fantom". Pictura sa cuprinde procedee plastice diverse în corelaţie cu cele tehnologice. În prim plan este abordată problema culorii, diferenţe de texturi, configurare, pată, ritmicitate cromatică, lineară, dinamică. Seria de lucrări din perioada vizată, executate în tehnică mixtă, poartă denumirea de „Alb şi negru" (1989–1990): „Intrare", „Ieşire", „Un mic concert" etc. Tot în aceşti ani realizează lucrările „Necesitate" (1990), „Luni" (1990), „Natură statică" (1990). Colaborarea cu galeria „Elita" pune începutul unei alte tendinţe în creaţia de mai departe a artistului – apariţia figurativului experimental, care se poate observa în tripticul „Oranj" (1993), „Grădina marchizului" (1994), „Portretul fetei din Muzeul Veron" (1993) etc. Astfel, pictura figurativă nu este un scop al artistului, ci o încercare de a întrepătrunde elementul figurativ cu cel al limbajului plastic, caracteristic perioadei anterioare. Compoziţiile sale sunt în cea mai mare parte pur decorative şi mai rar picturale. Momentul apariţiei elementelor figurii umane în arta sa a însemnat pentru autor o pătrundere mai profundă în arsenalul mijloacelor plastice de expresie. În lucrările sale figura umană nu apare luată din realitate, ci redusă la simbol – fie este una inventată de autor, fie preluată din religie, mit, istorie sau literatură – „Grădina Marchizului" (1993), „Bătrânul Mazai şi iepurii roşii" (1996). Compoziţiile cu subiect religios, spre exemplu, cuprind motive interpretate formal, fiind parcă sugerat ecoul capodoperelor de altă dată prin pete decorative vagi cu caracter simbolic şi semantic, care poate fi urmărit în pictura „Capul lui Ioan Botezătorul" (1994). Preferă culorile înalt exaltate: negru, violet, verde şi galben. În pliantul galeriei „Elita" (1993), anterior menţionat, Igor Scerbina este caracterizat prin faptul că „Prezintă arta sa ca un roman de aventura al antropozofiei te-ateiste. Face „arta şi teoria" interpretărilor

de texte din religia creștină. Tabloul este construit pe principiul antipozilor rugăciunii și justificării științifice a credinței. Stilul său este „postrealismul neocritic" – euhemerism, ca doctrină a originii religiei și cultul de divinizare a regilor antici – laitmotivul principal al „literaturii vizuale"[15]. În 1993 galeria „Elita" îi expune lucrările la Forumul de artă ART MIF '93 (împreună cu Victor Guțu, Viktor Kuzmenko, Vladimir Palamarciuc și Iuri Klementiev). Mai târziu concepe împreună cu Ștefan Sadovnicov Proiectul Culturologic EXIBI-ART și organizează o serie de acțiuni artistice. O altă etapă a creației sale artistice este activitatea în domeniul artei contemporane. În acest sens artistul abordează mai multe practici artistice, precum instalația, *performance*-ul, obiectul, *land-art* și arta video. La etapa actuală locuiește și activează la Moscova, participând activ la diverse proiecte artistice internaționale, inclusiv și la manifestările lansate și organizate la Chișinău.

În 1990 Viktor Kuzmenko o invită în grupul „Fantom" pe pictorița Ernesta Freudson. Născută în 1960, la Chișinău, în 1979 absolvește Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin" din Chișinău, iar între anii 1979 și 1985 își face studiile la Academia de Arte „I. Repin" de la Leningrad (Sankt Petersburg), la catedra de grafică. Lui Kuzmenko, care o cunoștea prin intermediul tatălui pictoriței, îi pare interesantă prin tehnica și maniera de a picta, dar și prin comportamentul ei neformal. Activând în componența grupului „Fantom", face o îmbinare de abstracție cu *art naive* de conotație biblică sau mitologică. Introduce citate poetice, astfel tablourile pot fi nu doar privite, dar și „citite", exemplu servind „Arca lui Noe" (1990). A activat în cadrul grupului doar un an, a participat în câteva expoziții, apoi emigrează în Dortmund (Germania), unde locuiește și pictează până în prezent, participând activ la mai multe expoziții de grup. Cea mai recentă este Expoziția DORTMUNDER GRUPPE WERKSCHAU organizată în BIG Gallery, în decembrie 2013.

De o deosebită importanță conceptuală, dar și utilitate strategică pentru grupul „Fantom", a fost criticul de artă Natalia Ponomariova, autoare a mai multor monografii și articole dedicate procesului artistic contemporan. A absolvit Academia de Arte „I. Repin" de la Leningrad. În 1990 vine la Chișinău și este invitată să devină membru al grupului. Drept urmare, a fost primul grup, în rândurile căruia se afla un critic de artă, un teoretician, care-i aproviziona cu materiale, organiza discuții și îi reprezenta în presă. După 1993 se stabilește în orașul Kaliningrad, unde activează până în prezent. Este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Kaliningrad, colaborează cu galerii și centre de artă din regiune, periodic face naveta și la Chișinău.

O personalitate aparte, în atelierul căruia de cele mai dese ori se adunau și activau membrii „Fantom"-ului, a fost pictorul Iuri Klementiev – cel cu care Viktor Kuzmenko a conceput grupul și cu care o perioadă destul de lungă și productivă au colaborat și creat împreună, elaborând Pictura Ontologică, după ce grupul s-a descompus, și cel care a rămas până astăzi fidel principiilor grupului, în căutarea „fantomului" în artă. S-a născut în anul 1961, în orașul Kazatin, regiunea Vinița, Ucraina. În 1988 a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin" de la Chișinău. Procesul artistic îl concepe nu prin redarea/interpretarea vieții, ci reieșind din forme compoziționale. Natalia Ponomariova menționează într-un articol, precum că el „reprezintă în cadrul grupului estetismul pur. Pentru Iu. Klementiev arta este meditație și concentrare spirituală, care îi permite artistului să se mențină în pofida haosului din afară"[16]. Folosește diverse texturi și forme abstracte, ajungând la utilizarea prafului de bronză și argint. Îl interesa să-și expună sentimentele, atribuindu-le o formă adecvată. Realizează o serie de picturi care treptat duc spre excluderea totală a narativului: „Catedralele" (1992–1995). În perioada „Fantom"-ului, chiar dacă folosea culoarea pe pânză, ea reprezenta niște nuanțe întunecate și neutre, iar preponderent predomina argintiul și pigmentul de bronz. Excludea figurativul – o detașare deplină de narativ, folosea pata, spirala. Această abordare o putem observa în lucrarea „Ființele" (1992). Din cromatica tonală, cea prioritară era culoarea neagră – ca o antiteză a luminii. Pictorul era pasionat de ideile cu caracter spațial-universal – credința în starea primordială a spiritului uman, interdependența dintre impuls și intelect. Pictura lui Iu. Klementiev este o investigare în sfera suprasenzualului. Din pânzele sale sunt eliminate orice observații reale, redarea vieții cotidiene, chiar și în unele manifestări excepționale ale acesteia, lipsite de orice aluzii literare. Autorul operează cu forme primare, culori discrete și facturi. Drept exemplu putem menționa picturile „Jocul cu triunghiul" (1995), „Metafact 1" și „Metafact 2" (1996), „Metapeisaj" (1998), „Obiectul suspendat" (1999). Împărtășind unele principii generale, caracteristice membrilor grupului „Fantom", Iuri Klementiev se distinge prin următoarea

caracteristică a originalităţii sale, relatată în pliant de criticul de artă Valentina Bobkova: „Conceptul de Eros şi platonismul dragostei, puterea şi slăbiciunea, sensibilitatea şi pasiunea, lumea de rafinament şi brutalismul filigran, exaltarea şi demitizarea goliciunii şi epatarea – acesta e limbajul căutărilor formaliste ale legii constantei declarative, în care orice gând terminat, orice judecată, exprimată într-o anumită formă şi cu definiţia de „adevărată" valoare, îşi rezervă dreptul de a-i fi constanta-modulul original. Fericirea – cel mai apropiat şi cel mai mare obiectiv al existenţei umane, care nu va deveni niciodată o realitate. „Jocul" cu termenii „eudemonism", concepţia principiului de viaţă, emanaţia, tranziţia de la cel mai mare şi perfect nivel al universului ontologic la alte trepte mai puţin perfecte şi la cele de jos, este schema „progresiei geometrice" a euristicii egoiste a autorului"[17]. Iuri Klementiev îşi continuă căutările în culoarele spirituale şi de formogeneză bidimensională, chiar şi după plecarea din grup. Creează un tandem de parteneriat artistic cu Viktor Kuzmenko, elaborând conceptul Picturii Ontologice. În instalaţia din picturi ontologice „Versiunea", de la ultima expoziţie a „Fantom"-ului, din 1993, realizată în colaborare cu Viktor Kuzmenko, expune seria de picturi „Linii" (1992) şi „Skoly" (1993), care creează împreună cu pânzele „Verticale" şi „Orizontale" (V. Kuzmenko) un ritm din sisteme scriptice. Această încercare, poate încă rudimentară pentru perioada vizată, se prezintă deja ca un început al unei evadări din limitele picturii bidimensionale, simulând prin intermediul acelorași picturi un obiect tridimensional – o instalaţie. O abordare diferită a pânzei, care ne aminteşte vizual de una din seriile de picturi ale lui Claude Monet, de exemplu „Catedrala din Rouen", dacă ar fi să le adunăm pe toate într-o singură pânză, şi de cadrajele fotografice ale lui Andy Warhol („Moarte şi Accident" sau „Şaisprezece Jackies"), doar că aici avem o iluzie la un pseudo cadraj al filmului fotografic, creat din module abstracte pictate. Ne referim la pictura lui Iu. Klementiev – „Jocul cu modulele" (2001). La sfârşitul anilor '90 se strămută cu traiul în oraşul Viniţa, unde activează până astăzi, deşi mai puţin, din cauza stării sănătăţii. A participat la mai multe expoziţii republicane organizate de Uniunea Artiştilor Plastici din Ucraina, colaborează cu Centrul Regional de Artă Contemporană „Art-Şik". În ultimii ani Centrul i-a organizat trei expoziţii personale: „De-Fakto" (2009), „Poligon" (2010) şi „Fantomele" (2011).

Finisând prezentarea creaţiei membrilor grupului „Fantom", este necesar să evidenţiem că de la bun început artiştii au pornit de la principiile teoretice, expuse de K. Malevich, V. Kandinski, E. Husserl şi alţi filosofi şi teoreticieni ai gândirii artistice contemporane, după cum a scris V. Kandinski în eseul „Spiritualul în artă": „Artistul conştient însă, care nu se poate mulţumi cu înregistrarea protocolară a obiectului material, caută neapărat să dea expresie obiectului destinat reprezentării, act numit odinioară idealizare, ulterior stilizare, iar mâine cine ştie cum altfel"[18]. Membrii grupului au numit acest act – fantome, nişte fantome psihice/psihologice. Iar dacă ar fi să ne referim la fenomenologia idealizării, am putea să facem o aluzie la *idealismul transcendental* al lui Edmund Hasserl, care în lucrarea sa „Meditaţii carteziene" menţionează: „Realizată în această manieră concretă şi sistematică, fenomenologia este *eo ipso* „idealism transcendental", deşi într-un sens fundamental nou: nu în sensul unui idealism psihologic, nu în sensul unui idealism care urmăreşte să deducă o lume ce are un sens, din datele senzoriale lipsite de sens... Acest idealism nu este o construcţie bazată pe un joc de argumente şi el nu poate fi obţinut ca preţ al victoriei în dialectica dispută cu „realismele". El este explicarea sensului oricărui tip de obiect existent pe care eu, *ego*-ul, îl pot imagina şi, în mod special, explicarea sensului transcendenţei naturii, a culturii şi a lumii în general"[19].

În baza acestor principii a activat grupul „Fantom" până în 1993, când se destramă. Din păcate, o bună parte a lucrărilor grupului au fost pierdute în timpul unei expoziţii, organizate în Germania. Au rămas în marea măsură doar fotografii, diapozitive şi mărturiile participanţilor la aceste evenimente. Daca e să facem bilanţul realizărilor grupului „Fantom", atunci în afară de faptul că au apărut lucrări, care nu se includeau în conceptul picturii tradiţionale din Moldova, ei şi-au spus totuşi cuvântul, iar cel mai important este că au extins conştiinţa spectatorilor şi a artiştilor.

În concluzie considerăm necesar să răspundem la întrebarea: de ce a fost totuşi nevoie să fie creat un asemenea grup artistic? Dacă e să analizăm partea practică, un motiv ar fi că activitatea împreună era mai practică pentru a se orienta, a crea sau a simula un mediu artistic neformal. Mai mult decât atât, unui grup îi era mult mai uşor să soluţioneze problemele de ordin financiar-economic, decât unui artist de unul singur, reieşind şi din specificul anilor '90. În condiţiile colapsului

URSS, fosta periferie – Moldova sovietică a ajuns într-o situaţie, când independenţa a fost obţinută pe neaşteptate, astfel încât fiecare artist în parte trebuia să treacă printr-o autoidentificare şi readaptare rapidă de la mentalitatea fostului regim, la cea democratică europeană. Artiştii încep să se conceapă europeni şi nu numai în sensul geografic, ci şi în contextul scenei artistice. Cu toate acestea mai era şi o presimţire, o anticipare a unei situaţii noi în artă. Au început să apară galerii de artă, bazate pe principii noi, începea o mobilitate internaţională, apăreau noi speranţe… Grupul era o infrastructură, fie şi una neformală, dar care facilita anumite procese logistice, organizaţionale, administrative, economice ş.a. Fiecare artist îşi păstra autonomia artistică, fapt ce a condiţionat, în final, desfiinţarea grupului. O situaţie obişnuită, când asocierea se petrecea nu după principiul unei unităţi, direcţii comune sau stil, cu toate că la început a existat un concept teoretic bine elaborat şi conceptualizat şi se credea că s-ar putea ajunge la o stilistică omogenă, dar s-a dovedit a fi o viziune ipotetică.

În acest context, ne întrebăm ce a reprezentat, totuşi, grupul artistic „Fantom"? Să fi fost o grupare spontană creată *ad hoc* pentru a facilita procesul adaptării la o nouă, nesigură realitate sau o întoarcere nostalgică la non-obiectualul lui K. Malevich? Sau, mai degrabă dorinţa de a crea ceva nou, de a depăşi rigorile doctrinei totalitare, de a problematiza în măsura posibilităţilor situaţia scenei şi a discursului artistic? Activitatea grupului se înscrie, în viziunea noastră, în procesul de trecere condiţionată şi conştientă a artei din zona excitantului estetizat al unor trăiri emoţional-senzitive în cea de ordin intelectual. Arta devine mai elitară, iar artistul obţine statutul de creator. Grupul „Fantom" a fost o comunitate ce încerca să facă o pictură expresionist-abstractă cu un caracter conceptual. Grupul, cum şi era de aşteptat, nu a produs un coup d'etas nici pe plan local şi nici pe cel internaţional, dar nici nu şi-a propus aceasta. Publicul şi scena artistică nu au fost influenţate în mod imediat direct. Impactul s-a produs mai târziu şi într-o formă mai latentă, prin intermediul artiştilor – membrii grupului, care s-au format ca individualităţi în parte şi prin realizările şi descoperirile de ordin plastic şi teoretic, care le-au permis să evolueze profesional pe plan artistic, pe cât practic, atât şi intelectual, i-au influenţat şi pe alţi artişti, la fel simulând o percepere a artei de către publicul larg într-un mod mai diferit. Cu toate că grupul nu a activat mult timp, obiectivele pe termen lung au reprezentat o realizare de la sine prin intermediul unei reacţii de partajare în lanţ.

Referinţe bibliografice şi note

[1] Baudrillard Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Editions Galilée, 1981

[2] Kant Immanuel. *Critica raţiunii pure*. Trad.: Nicolae Bagdasar şi Elena Moisuc. Bucureşti: Ed. Iri, 1998, p. 38.

[3] Есина Жанна. И традиция, и разрушение традиции. În: Chişinăul de Seară, 21 august 1992, p. 3.

[4] Frankova Irina. Grupul „Fantom". Din arhiva personală a lui Viktor Kuzmenko, 2000.

[5] *Kuzmenko Viktor. Pictura Ontologică*. Catalogul Expoziţiei personale. Chişinău: Alianţa Franceză din Moldova. 2000, p. 3.

[6] Ponomariova Natalia. Fantom. În: Revista Centrului pentru Artă Contemporană „ART-HOC", 1997, nr. 2, p. 19.

[7] Глишко В. „Фантом" – это нечто. В: „Makler", septembrie 1993.

[8] Kandinsky Wassily. *Spiritualul în artă*. Trad.: Amelia Pavel. Bucureşti: Meridiane, 1994, p. 71.

[9] Frankova I. Grupul „Fantom".

[10] Bobkova Valentina. Kisinev „Elita" Art-Gallery Presents. Pliant. Chişinău, 1993.

[11] Гринвалд Анатолий. Иван Кавтя – интервью о самом главном. In: „Brucke/MOST", monatliche deutsch-russiche Zeitschrift aus Leipzig, Germania, martie 2013, p. 12-13.

[12] Kandinsky W. *Spiritualul în artă*, p. 54.

[13] Frankova Irina. Grupul „Fantom".

[14] Bobkova V. Op. cit.

[15] Ibidem.

[16] Пономарева Наталья. Явление „Фантома". В: „Chişinăul de Seară", 3 august 1992, p. 3.

[17] Bobkova V. Op. cit.

[18] Kandinsky W. *Spiritualul în artă*, p. 59.

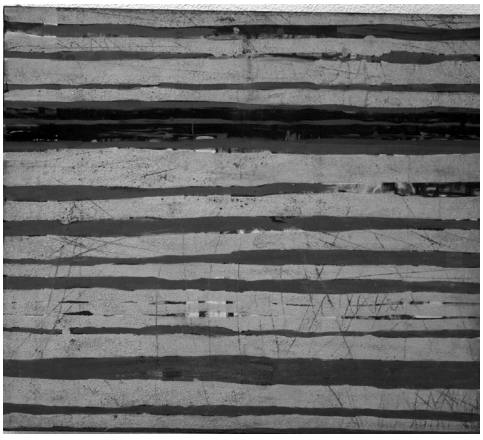
[19] Husserl Edmund. *Meditaţii carteziene*. Trad.: Aurelian Crăiuţu. Bucureşti: Humanitas, 1994, p. 119.



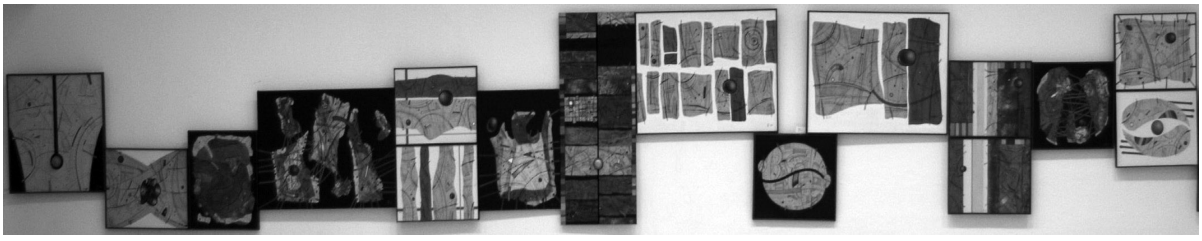
Victor Kuzmenko şi Iuri Klementiev, „Versiune”, Instalaţie, 1993, tehnică mixtă



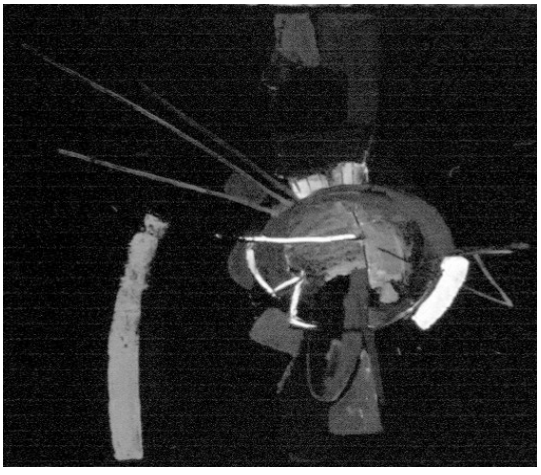
Grupul „Fantom”, Expoziţie de grup, 1993



Viktor Kuzmenko, „Orizontale”, 1993, u/p



Victor Kuzmenko, „Pictură Ontologică”, tehnică mixtă



Iuri Klementiev, „Soare”, 1990, tehnică mixtă



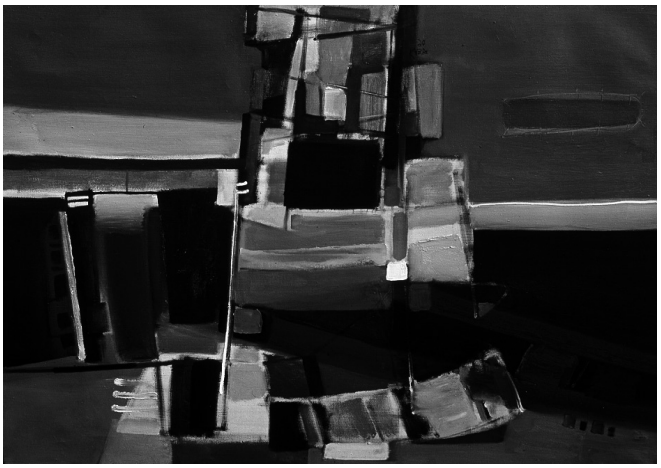
Iuri Klementiev, „Jocul cu modulele”, 2001, tehnică mixtă



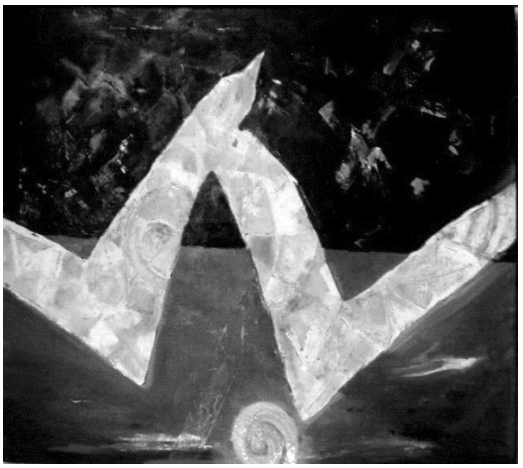
Igor Scerbina, „Fără titlu”, 1991, tehnică mixtă



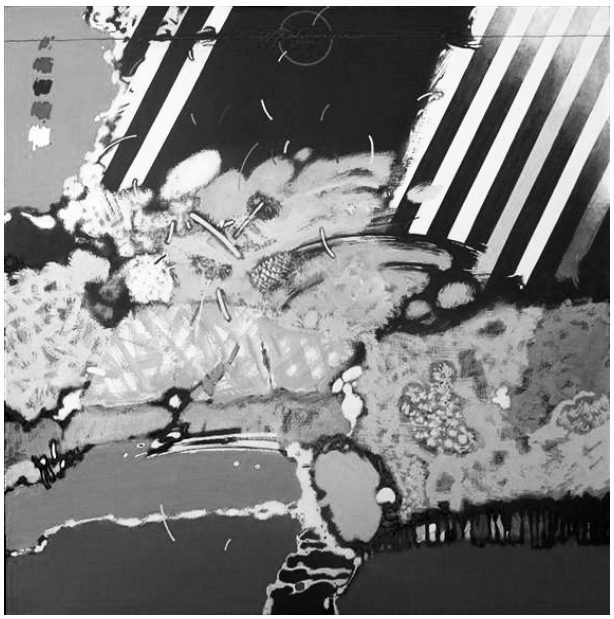
Ernesta Freudson, „Arca lui Noe”, 1990, u/p



Ivan Cavtea, „Ritmurile Câmpurilor”, 1989, u/p



Victor Guțu, „Compoziție”, 1990, u/p



Vladimir Palamarciuc, „Compoziție”, 1998



Lidia Mudrac, „Grădina păsărilor măiestre”, 1994, u/p

Victoria ROCACIUC

Grafica de carte în creaţia plasticianului Gheorghe Vrabie

Rezumat
Grafica de carte în creația plasticianului Gheorghe Vrabie

Articolul de față este un studiu de sinteză al graficii de carte a maestrului Gheorghe Vrabie, obiectivul de bază fiind cercetarea în evoluție a soluțiilor, procedeelor și principiilor artistice abordate de autor, a interferențelor dintre acestea.

Abilitățile profesionale ale graficianului, cunoașterea literaturii și istoriei artelor universale, s-au reflectat nemijlocit în gândirea sa plastică. Astfel, printre caracteristicile de bază ale ilustrațiilor lui Gheorghe Vrabie se disting polisemantismul, caracterul logic complex al structurilor compoziționale și al imaginilor artistice. Grafica de carte a artistului îmbină într-un mod elegant elemente ale desenului din natură cu cele decorative.

Graficianul a început să publice primele ilustrații de carte fiind student la Școala de Arte Plastice din Chișinău. Revenind la baștină, după finisarea studiilor la Leningrad (1967), perseverează în domeniul graficii de carte, reușind să-și formeze un stil propriu de lucru, ilustrând peste 100 de cărți.

Operele din domeniul graficii de carte semnate de plasticianul Gheorghe Vrabie demonstrează sinteza și evoluția preferințelor sale tehnice și estetice, în care se evidențiază elementele și trăsăturile artei românești, medievale, moderne și contemporane.

Cuvinte-cheie: grafică de carte, grafică de șevalet, acvaforte, acuarelă, guașă, tuș, linogravură, ilustrație, compoziție, stil, imagine, sinteză, simbol, estetică.

Summary
Book graphics in Gheorghe Vrabie's artistic creation

This article is an overview research on book graphics of the maestro Gheorghe Vrabie. One of the main objectives is studying in evolution of art solutions, principles and processes, which were used by the author in his creation, and theirs interrelations.

The professional abilities of the artist, the knowledge of literature and world history of arts, were reflected directly on his visual thinking. Thus, among the main characteristics of Gheorghe Vrabie's illustrations are distinguished the polysemantism, as well a complex logical structure of his compositions and artistic images. The book graphics of the artist elegantly combines some elements of natural drawing with decorative effects.

Gheorghe Vrabie started to publish first book illustrations during his studies in Kishinev. After graduating his studies in St. Petersburg in 1967 and returning home, he has been starting actively to work in the field of book graphics, elaborating his own art style and issuing more than 100 books.

All works of Gheorghe Vrabie, connected to the field of book graphics, show the synthesis and evolution of his technical and aesthetic preferences, where are distinguished some elements and traits of the medieval, modernist and modern Romanian art.

Key words: book graphics, easel graphics, etching, water color, gouache, flourish, linocut, illustration, composition, style, image, synthesis, symbol, aesthetics.

Резюме
Книжная графика в творчестве художника Георге Врабие

Данная статья является обобщающим исследованием книжной графики маэстро Георге Врабие. Одна из основных задач – изучение в эволюции художественных возможностей, принципов и приёмов, используемых художником в своём творчестве, а также нахождение их взаимосвязей.

Профессиональные качества графика, знание художественной литературы и всемирной истории искусств, отразились непосредственно на его пластическом мышлении. Таким образом, среди основных характерных черт иллюстраций Георге Врабие следует отметить полисемантизм, сложную логическую структуру композиций и художественных образов. Книжная графика художника элегантно сочетает в себе элементы натурного рисунка и декоративности.

Практически, одновременно с поступлением на учёбу в Кишинёв, Георге Врабие начал публиковать свои первые книжные иллюстрации. После окончания учёбы в Ленинграде, в 1967 году, возвратившись на родину, он активно работает в области книжной графики, сформировав свой собственный художественный стиль и оформив более ста книг.

Произведения Георге Врабие в области книжной графики демонстрируют синтез и эволюцию его технических и эстетических предпочтений, среди которых выделяются элементы и черты румынского средневекового, модернистского и современного искусства.

Ключевые слова: книжная графика, станковая графика, офорт, акварель, гуашь, туш, линогравюра, иллюстрация, композиция, стиль, образ, синтез, символ, эстетика.

„Când studiezi o operă literară pentru a o ilustra,
e ca şi cum ai locui un timp în interiorul ei
şi după un astfel de studiu s-ar putea spune că o cunoşti.
Literatura adevărată îndeamnă însăşi
imaginea grafică să cuprindă nemărginirea".
Gheorghe Vrabie[1]

Specialiştii din domeniul studiului artelor, publicul larg de cititori şi iubitorii de frumos cunosc numeroase cărţi ilustrate de Gheorghe Vrabie, pliante ce reflectă evenimente expoziţionale şi creaţia maestrului[2], diverse interviuri[3], articole, versuri scrise de artist[4], cele două cărţi despre artă[5], semnate de acest reputat autor etc. Datele existente sunt însă fragmentare şi nu reflectă esenţa complexă a operei lui Gheorghe Vrabie, îndeosebi, din domeniul graficii de carte. Considerăm că a apărut necesitatea să efectuăm un studiu de sinteză, începutul căruia să se realizeze prin scrierea articolului de faţă.

În cadrul activităţii sale, Gheorghe Vrabie[6], având un palmares bogat de expoziţii personale şi în colectiv, a fost preocupat de domeniile artelor grafice de şevalet şi de carte, picturii, artelor monumentale, decorative, heraldicii, numismaticii şi cercetării ştiinţifice în domeniul artelor plastice[7]. Operele plasticianului Gheorghe Vrabie pot fi găsite în muzeele de artă şi colecţiile particulare din mai multe ţări ale lumii[8], iar lucrarea grafică de şevalet „Arborarea pavilionului" (1973) din ciclul „Hipism" se află în colecţiile Galeriei „Tretiakov" din oraşul Moscova.

Evoluţia interferenţelor şi sinteza principiilor promovate în diverse domenii plastice, impactul acestora asupra operelor de grafică de carte, semnate de Gheorghe Vrabie, ce sugerează perfecta măiestrie tehnică şi artistică de realizare, au determinat şi unul dintre obiectivele de bază ale prezentului articol.

Formarea profesională, cunoaşterea literaturii şi artei universale s-au reflectat nemijlocit în abordările plastice ale lui Gh. Vrabie, la nivel de imagine şi compoziţie, prelucrate sintetic, transformate ulterior într-un stil inedit de autor. Una dintre încercările de a accentua aceste caracteristici ale creaţiei graficianului a întreprins-o în 1989 Vlad Zbârciog, în cadrul unui interviu cu maestrul[9].

După cum a remarcat criticul de artă Constantin Spînu într-un articol despre creaţia plasticianului, domeniul reprezentativ pentru Gheorghe Vrabie este grafica[10], domeniu în care artistul s-a specializat şi în timpul studiilor. Linia deosebită, atât de convingătoare şi riguroasă, schimbată de fiecare dată în funcţie de subiectul tematic abordat, va fi de cele mai dese ori analizată de autori ai mai multor lucrări despre creaţia lui Gheorghe Vrabie[11].

De fapt, fiecare cercetător al creaţiei lui Gheorghe Vrabie evidenţiază aspectele caracteristice operelor artistului, reieşind din specificul propriei analize, reflectând, totodată, şi imaginea sau cerinţele timpului în care s-a scris. Luate în ansamblu, toate aceste cugetări tind să explice universul artistic şi filosofic al ilustraţiilor lui Gh. Vrabie şi accentuează caracterul acestuia. În acest context, Galina Furdui a expus drept motto la interviul ei cu plasticianul că „Opera lui Gheorghe Vrabie este în esenţa sa un îndemn şi chiar un instrument de dialog între epoci şi generaţii"[12].

Majoritatea ilustraţiilor de referinţă ale graficianului vor comporta şi un pronunţat caracter de şevalet, fapt confirmat şi în cataloagele expoziţiilor Uniunii Artiştilor Plastici din RSS Moldovenească şi din Republica Moldova[13]. Totodată, la artă de şevalet se referă şi desenele sale din natură, care în ilustraţii s-au combinat într-un mod deosebit de elegant cu elementele compoziţionale decorative.

Însă se cer explicate momentele apariţiei unor izvoare de inspiraţie desprinse din gândirea şi soarta neobişnuită a acestui grafician, transpuse în evoluţia demersului lui artistic. La începutul

anilor 1950, Gheorghe Vrabie va încerca să publice poeziile sale, doar ele trebuiau ilustrate[14]. Întâmplarea face ca să-l întâlnească pe pictorul Vladimir Manciuc. Gh. Vrabie l-a rugat pe V. Manciuc să-i ilustreze poeziile sale „Mormântul ostaşului necunoscut" şi „Corabia prin valurile zbuciumate ale mării", o paralelă cu simbolismul lui Arthur Rimbaud. În urma tratărilor plastice întreprinse de Vladimir Manciuc la textele sale poetice, artistul va simţi aptitudini de a se preocupa de ilustrarea cărţilor[15]. Poeziile lui Gh. Vrabie nu au fost publicate încă multă vreme, iar ilustraţiile s-au bucurat de succes de la bun început. Dar şi apropierea inconştientă de simbolismul literar al lui Rimbaud, pe care graficianul o va sesiza mult mai târziu, l-a ataşat de simbolismul propriu artelor plastice, specific curentelor moderniste. Artistul va simţi esenţa mai multor straturi de subtext sau acea din afara textului, structura simbolică a operelor din literatura universală şi autohtonă, clasică şi modernă.

Fiind student al Şcolii de Arte Plastice din Chişinău, graficianul publică primele ilustraţii de carte. În 1957, apar primele sale ilustraţii în revista pentru copii „Scânteia leninistă", actualmente „Noi", în nişte condiţii mai puţin obişnuite, precum remarca Gh. Vrabie în cadrul unui interviu[16].

A debutat în 1961, la expoziţia unională de arte plastice „Семилетка в действии" de la Moscova, cu grafica de carte după motivele romanului lui A. Serafimovici „Torentul de fier", care a prezentat şi primul contract cu Ministerul Culturii, promovat de Aurel David, pe atunci expert la minister[17]. Executate în tuş, penel, peniţă, ilustraţiile continuă linia tehnică pornită de artişti de referinţă din perioada de început al epocii sovietice: Boris Nesvedov, Evgheni Merega, Ilie Bogdesco, Leonid Grigoraşenco, Iacob Averbuh, Ghennadii Zîkov ş.a. Lucrări create în tuş le regăsim şi după anii 1960, doar că se vor schimba unele principii de ilustrare. Totodată, în grafica pentru romanul „Torentul de fier" evidenţiem anumite trăsături similare cu caracterul vibrant al tuşelor picturale din peisajele lui Ghennadii Zîkov, spre exemplu la cărţile „Dragoste" şi „Drumuri şi gânduri" de Petrea Cruceniuc[18]. Iar soluţiile compoziţionale de amplasare panoramică a figurilor în spaţiu erau folosite şi de Leonid Grigoraşenco în grafica de carte a anilor 1950[19], însă pe atunci ele nu atingeau gradul monumentalismului utilizat de Gheorghe Vrabie în lucrările sale[20]. În scopul atingerii acestui efect, artistul a utilizat metoda proprie. În foaie se găsesc câteva puncte de reper, amplasate în diferite zone compoziţionale. Astfel tot restul elementelor şi figurilor din tablou sunt repartizate treptat, reieşind din aceste zone, scara lor de valori, formale şi tonale. Aşadar, prin ilustraţiile la „Torentul de fier" Gh. Vrabie a demonstrat abilitatea de a dezvolta unele realizări ale graficii moldoveneşti deja existente.

Ca urmare a debutului, graficianul ilustrează cărţile „Aşa sau aşa" de scriitorul estonian Eno Raud (1962), „Secerişul" de Vasile Alecsandri (1964)[21], „Poveşti" (1966, 1967), „Povestiri" (1966), „Amintiri din copilărie" de Ion Creangă (1966).

Drept cele mai reprezentative lucrări de grafică de carte din această perioadă sunt ilustraţiile la „Povestea lui Harap Alb" de Ion Creangă (1967), executate în tehnica acvafortelui, ultima fiind şi lucrarea de licenţă la absolvirea Academiei din Leningrad (act.: Sankt Petersburg), menţionată în cadrul concursului republican „Arta Cărţii" cu Premiul II (1968)[22]. Lucrând asupra prezentării grafice pentru „Povestea lui Harap Alb", Gheorghe Vrabie încearcă o recreare a imaginilor din goticul românesc, îmbinând principiile polisemantice cu cele polistilistice.

De fapt, cunoaştem două variante de ilustraţii la „Povestea lui Harap Alb": una publicată în anul 1967, într-o antologie de poveşti ale lui Ion Creangă[123]; cea din 1968 fiind o carte separată[24]. Drept puncte de forţă ale prezentării grafice pentru prima carte menţionată apar combinările, mai precis, utilizarea compoziţiilor mici liniare în alb-negru din viniete, alături cu cele mari, ilustraţii, pictate pe foaie umedă. În cele policrome, expresivitatea picturii în acuarelă pe umed, în cazuri mai reuşite, practic, nivelează desenul de contur. În ilustraţiile în acvaforte în alb-negru din cea de-a doua carte, chipurile, în special, trăsăturile personajului principal, s-au generalizat, stilizându-se în aşa mod, încât compoziţiile au devenit monumentale, mai precise din punct de vedere artistic. Predilecţia pentru monumental a rămas de asemenea în dezvoltare în creaţia lui Gheorghe Vrabie. Pe parcursul evoluţiei profesionale, artistul se va preocupa şi de pictura monumentală, va crea mozaicuri.

Ilustraţia ce reflectă chipul lui Harap Alb alături de cal, care însoţeşte foaia de titlu a cărţii, prin plasticitatea liniilor ce formează capul calului, în plan formal sau stilizat, sugerează plastica mai multor instrumente muzicale (vioara cu arcuşul, lira, naiul), adăugând astfel conotaţii asociative

și, totodată muzicale, personajelor de basm. Prin aceste ilustrații autorul a demonstrat un înalt grad de profesionalism și tendința spre originalitate.

„Povestea lui Harap Alb" l-a atras prin dinamismul subiectului și diversitatea personajelor. Graficianul urmărește cu atenție dezvoltarea narațiunii, desenează cu plăcere atât personaje romantice, cât și fantastice, introducând în desen elemente de grotesc. Accentuează, în primul rând, imaginea protagonistului lucrării, trăsăturile lui de caracter, generalizate și aduse până la cele specifice naționale. Chiar de pe copertă, unde apare un tânăr leu încoronat, ținând strâns spada scoasă din teacă, este clară atitudinea artistului față de personajul principal. Imaginea leului de pe copertă are asemănări și cu stemele Moldovei medievale. Deci, elementele de structură și esență spirituală ale neamului moldovenesc acumulate prin timpuri, cristalizate și aduse la o concepție personal tratată sunt prezente în imagini ce ilustrează această carte.

În opinia Olgăi Voronova, în multe cazuri interpretarea grafică a lui Harap Alb înregistrează o doză de romantism exagerat în comparație cu textul. Specificul stilului la I. Creangă se bazează pe viața cotidiană țărănească și folclor, consideră cercetătoarea[25]. Eroul lui Gh. Vrabie, elegant ca un cavaler medieval, nobil, doar la prima vedere nu se pretează unui asemenea limbaj. Idealizarea și dragostea față de origini sunt specifice pentru întreaga creație a lui Gheorghe Vrabie. Este semnificativ că în cadrul realizării lucrării sale de licență artistul reușește să accentueze viziunile sale tehnice, estetice și conceptuale.

La facultatea de la Leningrad graficianul a lucrat mult pentru a însuși posibilitățile diferitor tehnici: a desenat cu penița și penelul, a pictat în acuarelă și guașă, a apelat la acvaforte în culori și în alb-negru, la monotipie, litografie, la tehnica rară a rezervajului. Ulterior, va trece și la tehnica linogravurii, alb-negru și color. Însă tehnica lui preferată va deveni, totuși, acvaforte, bazat pe desenul cu o linie fină, executat prin metoda veche a mordantării.

Ne spune însuși plasticianul că îi plac acvafortele pentru că oferă apropierea de desenul cu penița sau creionul, pentru că acordă posibilitatea de a păstra în el senzația naturii sau, mai precis, impresia unei schițe executate din natură. Cunoaștem că Gh. Vrabie s-a specializat în grafică de șevalet, iar lucrarea de licență a executat-o în genul graficii de carte, însă tehnica pe care a ales-o, cea a gravurii pe metal, a rezervajului, care l-a marcat ulterior, a fost cizelată anume în perioada studiilor și sugerată de către unul dintre profesorii de la facultate, Vasilii Zvonțov[26]. Acest artist este și autorul mai multor cărți despre grafică și acvaforte[27].

În arta grafică sovietică din acele timpuri, mai ales către anii 1960, tehnicile stampelor au fost foarte mult abordate și apreciate, influențate de stampa și gustul pentru linie, gestul și rafinamentul liniar specifice creației artiștilor remarcați încă prin anii 1940 în Țările Baltice, creație promovată drept exemplu pentru artiștii din întreaga URSS[28]. Astfel procesele de evoluție artistică și linia cristalizată pe parcurs în creația lui Gh. Vrabie pot sugera anumite tangențe comune cu dezvoltarea artelor sovietice, dar mai ales, cu eleganța tipică creației artiștilor din zonele baltice. Deja în anii 1970 artiștii plastici sovietici vor tinde spre poetizarea realității și foaia grafică va căpăta un caracter intim mai pronunțat, miza fiind nu atât redarea acțiunilor, ci redarea stărilor, complexității emoțiilor și a gândurilor. Unul dintre principiile importante ale graficii din acea perioadă a fost bazat pe jocul cu semitonuri și nuanțe. Cultura înaltă a realizării a devenit o necesitate a timpului în care s-a format și a creat plasticianul Gheorghe Vrabie și care ulterior va deveni caracteristică operelor sale.

Ilustrațiile în acuarelă la cartea „Așa sau așa" de Eno Raud au fost create într-o manieră realistă, apropiată stilului academic și sugerează unele trimiteri la grafica de carte și arta rusă sovietică din perioada ei timpurie[29]. Și în această lucrare putem observa originalitatea autorului pentru ceea ce își propune spre realizare. Pentru a ilustra ultimele pagini ale cărții, artistul a imitat plastica copiilor. Această tendință va găsi continuitate, o perioadă scurtă de timp, în 1969, Gh. Vrabie fiind profesor la Școala orășenească de arte plastice pentru copii „A. V. Șciusev"[30]. Un asemenea principiu de apropiere de desenele copiilor, chiar editarea acestora în loc de ilustrații, deja destul de pronunțat a intrat în circulație și se practică și în prezent. Actualmente, cunoaștem cazuri când o carte în întregime este ilustrată în asemenea mod, mai ales dacă este destinată copiilor. În general, în anii 1960–1970, în arta plastică autohtonă a existat o tendință specifică de imitare a desenelor copiilor sau/și a artei primitive, naive (astfel de elemente vom observa în creația mai multor artiști autohtoni de referință pentru perioada sovietică, spre exemplu Igor Vieru, Valentina Rusu-Ciobanu, Elena Bontea). Este o tendință promovată și în

prezent de către unii artişti contemporani (grafica de carte din anul 1978 şi pictura din etapa actuală a lui Arcadie Antoseac). Libertatea artistică manifestată în ilustraţii la cartea lui Eno Raud a fost remarcată încă în timpul pregătirii acesteia pentru tipar. Printr-o combinare de abordări, realistă şi cea formală, apropiată de plastica copiilor, Gheorghe Vrabie a reuşit să demonstreze potenţialul şi diapazonul larg al posibilităţilor sale profesionale, la nivel de manieră, tehnică şi stil.

Grafismele şi picturalitatea vor apărea în ilustraţiile de carte ale lui Vrabie de fiecare dată într-o nouă formulă conceptuală, uneori combinată, alteori în mod separat. În acest context, considerăm experienţele tehnice acumulate în procesul de lucru la romanul lui A. Serafimovici „Torentul de fier" (1961) alături de cele la „Aşa sau aşa" de E. Raud (1962) drept formative. Procedeele de realizare a desenului în alb-negru („Torentul de fier") şi a picturii în acuarelă („Aşa sau aşa") sau compoziţiile policrome în guaşă se vor intersecta în grafica de carte a lui Gheorghe Vrabie pe tot parcursul creaţiei sale şi vor forma o abordare stilistică de autor. Drept început al acestor interferenţe se va înregistra în procesul de lucru asupra cărţii „Poveşti" de Ion Creangă (1966–1967) care a inclus şi „Povestea lui Harap Alb". Astfel de linii picturale şi grafice vor apărea în cadrul prezentării grafice a cărţii lui Gheorghe Bogasieru „Buburuzele", 1968 (desen, tuş, peniţă, acuarelă)[31] etc.

În „Secerişul" de Vasile Alecsandri (1964) deja se vor evidenţia nu doar elemente tipice întregii arte sovietice din 1960, o anumită descătuşare şi tendinţa spre modern, dar şi o stilistică tipică picturilor lui Igor Vieru, un cromatism cald, o precizie specifică, mai ales în găsirea poziţiilor personajelor, tendinţa impresionistă de a construi formele şi mişcările figurilor înfăţişate, fără a le abstractiza, un dinamism generalizat specific artei din acea epocă[32]. Pentru a crea şi nişte pauze compoziţionale din carte, imaginile figurative sunt completate cu ilustraţii de peisaje din natură, ce sugerează stări de confort contemplativ, adevărate revelaţii vizuale. Totodată, în aceste ilustraţii se resimte expresivitatea picturală, specifică şi unor opere de artă franceză, pornind cu cele semnate de Jean-François Millet („Culegătoarele de spice", 1857, Muzeul d'Orsay, Paris), întemeietorul grupului Şcolii de la Barbizon, în care au participat şi artiştii români, continuând cu lucrările impresioniştilor şi expresioniştilor francezi şi români din epoca modernă.

Artistul a ilustrat mai multe volume din literatura română şi universală. Predilecţia lui au fost autorii Ion Creangă, Mihai Eminescu, Vasile Alecsandri, Bogdan Petriceicu Hasdeu; operele de factură folclorică: balada „Miorița" (1983)[33], „Folclor moldovenesc" (1976), „Cine a zis doinu-doina…" (1981). Având posibilitate să comunice cu scriitorii contemporani Ion Druţă, Grigore Vieru, Spiridon Vangheli, Liviu Damian, Pavel Boţu, Vasile Vasilache, a reuşit mai bine să pătrundă în esenţa textelor acestora. Printre operele clasicilor literaturii universale artistul a ilustrat cele semnate de Dante, Longos, Valery, Rilke, Baudelaire. Grafica de carte se remarcă prin siguranţa liniei, precizia subiectului tematic, rafinamentul executării.

Copilăria la ţară, dar şi cunoştinţele acumulate în timpul studiilor la Chişinău, i-au cultivat dragostea şi simţul artei populare, a datinilor strămoşeşti. Astfel, acele frontispicii originale şi viniete cu care susţine ilustraţiile de bază la cartea „Codrule, codruţule" de Grigore Vieru şi Spiridon Vangheli (1975), vor prezenta o reinterpretare decorativă a elementelor ornamentale, care se pot vedea pe troiţele, uşile şi porţile, pietre de mormânt de la ţară[34]. În acest context, amintim despre articolul „Pasărea ca simbol în viaţa şi opera lui Gheorghe Vrabie", semnat de Vasile Malaneţchi, în care autorul porneşte de la o ilustraţie la cartea „Codrule, codruţule" de G. Vieru şi S. Vangheli, trasând paralele cu viziunile lui Călinescu şi Labiş, şi accentuând faptul că la români, ca şi în alte spaţii mitologice, Pasărea se identifică nu doar cu ideea de zbor[35]. Iar grafica de carte a lui Gh. Vrabie abundă în simboluri, metafore, chiar şi paradigme plastice. Însă, tot la nivel de citări sau paralele artistice, ce au format ulterior şi paradigme noi în arta românească, am putea evidenţia prezenţa elementului multiplicat în ilustraţiile lui Gh. Vrabie, valorificate anterior de marii artiştii moderni români, Constantin Brâncuşi şi Ion Ţuculescu, dar şi aceeaşi formulă compoziţională de multiplicare organizată nu pe linia verticală, ci pe cerc, utilizată de Henry Matisse („Dansul") şi transformată în Pomul vieţii de către Gheorghe Vrabie. Totodată, în unele imagini picturale din cartea „Codrule, codruţule" vom resimţi şi apropierea artistului de creaţia lui Igor Vieru („Portretul lui Grigore Vieru", 1968) şi Mihail Grecu (naturile statice, create în spirit modernist). Şi totuşi în fiecare caz nu putem vorbi de citări în sens direct al noţiunii, fiindcă orice compoziţie are structura ei sintetică şi doar poate crea anumite îndemne sau aluzii

indirecte ca să reamintim senzațiile acumulate în urma studierii capodoperelor artei universale.

Trebuie să remarcăm faptul ca în elaborările sale grafice Gh. Vrabie tinde să evite repetări de orice natură. Fiecare operă literară o „trăiește" în mod separat, fapt observat și de către alți cunoscători ai creației sale, precum este și Boris Brânzei[36]. Astfel și sursele semantice le alege într-un mod absolut deosebit, conferindu-le o interpretare proprie.

De fapt, încă din timpul anilor de studenție i-a rămas drept model de neîntrecut creația lui Albrecht Dürer, Rembrandt van Rijn, Francisco Goya ș.a. Aceeași lume a artei sublime o întâlnea la Ermitaj și la Muzeul Rus, unde a studiat desenele lui Kuzima Petrov-Vodkin, Anna Ostroumova-Lebedeva, Nikolai Tîrsa, Mihail Kuprianov; a admirat pânzele lui El Greco, Vincent van Gogh, Paul Gauguin[37]. Gheorghe Vrabie este un artist multilateral cu o atitudine foarte serioasă și o atenție remarcabilă față de opera literară. Aceasta îi servește la elaborarea unei precizii formal-stilistice, reduse uneori și la o linie. Liniile vor deveni variate, picturale și grafice, dinamice și statice, ca și cum oprite, plămădite, care prin aspectul lor monumental ajung nivelul simbolului etnic și vor servi construirii formale și volumetrice a imaginilor, acumulând facturi tradiționaliste. Treptat, cu fiecare experiență nouă în genul graficii de carte, în creația lui Gheorghe Vrabie se vor observa cunoștințele și se vor resimți anumite replici sau citări noi la lucrările maeștrilor cu renume din istoria artelor universale, inclusiv influența folclorului și artei populare și moderne românești. Toate acestea vor avea o pronunțată amprentă a conștientizării, analizei și viziunilor proprii, trăite și elaborate, sintetizate și combinate, deci prelucrate și aduse la o formă artistică proprie.

Ilustrațiile la „Daphnis și Chloe" de Longos (1970) și „Viața nouă" de Dante Alighieri (1971) sunt executate cu modalități grafice similare. Aflăm aici abordări liniare asemănătoare cu grafica lui Pablo Picasso și Henri Matisse, o nuanțare emotivă identică cu cea din opera scriitoricească.

Hârtia argintie, pe care sunt imprimate acvafortele la „Viața nouă", amplifică impresia poeziilor ilustrate. Artistul se comportă cu hârtia ca și cu un element propriu compoziției. Reușita compozițiilor decorative ale ilustrațiilor sale se datorează nu doar desenului, dar și câmpului curat, facturii și culorii sale. „Viața nouă" (1970) și „Daphnis și Chloe" (1971, 1990) țin de sfera emotivă, sentimentală, atmosfera din ele.

Graficianul consideră că raportul de tonalități trebuie să trezească în sufletul cititorului mișcare, fior; trebuie să genereze emoții, așa cum o fac acordurile muzicale. În procesul lucrului la „Viața nouă", „Daphnis și Chloe" artistul a experimentat cu diverse fundaluri pe suprafețe de hârtie, alb, negru și argintiu, toate având un farmec propriu, cel argintiu adăugând și o doză de prețiozitate.

În același fel, arabescul alb pe un fundal negru din „Daphnis și Chloe" ne amintește de picturile de pe vasele din Grecia Antică, pentru a îndrepta cititorul cu gândul spre Elada, locul acțiunii romanului. Însă ca structură desenul său nu repetă stilistica desenelor de pe vasele antice, în care găsim forme de un monumentalism maiestuos. Gh. Vrabie susține linia dinamică, desenează trecerea de la o poză la alta, corpurile parcă plutesc în spațiu, mișcările personajelor sunt accentuate prin linii suplimentare. Lumea Evului Mediu și a Antichității este percepută de artist prin prisma concepției moderne despre lume[38].

Aproape toate ilustrațiile la „Viața nouă" sunt lirice. Doar una din ele face excepție – cea cu portretul lui Dante Alighieri. La Gh. Vrabie marele poet nu apare tânăr (deși în 1292, când terminase această carte, Dante Alighieri avea doar 27 de ani), ci ca un bărbat matur, trecut prin grele încercări. Susținând portretul cu scene din viața Florenței, artistul ajută cititorului să-și imagineze fondul pe care este proiectată acțiunea din carte. Linii ușoare, parcă gata să se piardă în spațiu, întregesc ilustrațiile și fiecare repetă motivul unei poezii, fiind, concomitent și rod al sintetizării chipurilor și stărilor din sonete și cantone dintr-o compoziție apropiată de icoane medievale ce reprezintă viețile sfinților[39].

Tot ce a creat artistul este trecut parcă pe un alt plan decât cel ideal al existenței, cel imaterial, al visurilor și al divinităților. „Conștiința integrității spirituale și a legislațiilor morale sunt calități distinctive ale manierei plastice a lui Gheorghe Vrabie. Forța imaginii în ilustrațiile lui Gheorghe Vrabie activează percepția emoțională a textului, a metaforelor poetice, nuanțelor istorice. Ilustrația întărește vizual narațiunea, o înalță până la simbol, care include gama complexă de coliziuni și probleme morale"[40], a fost remarcat în presă.

Spiritul artei pentru grafician nu constă în detalii și amănunte concrete, ci mai ales în imaginea artistică, în plasticitatea corpului, grația și eleganța mișcărilor. Cu totul alte ritmuri de mișcări vor apărea în cicluri de ilustrații la opera poetică a lui

Valery. Vor apărea alte tonuri, mai dramatice, chipurile vor arăta arhaic, mistic şi enigmatic. „Menada" lui Scopas, „Sirena" vor arăta aici în formă de citate-simboluri, care nu se recunosc, ci deja doar se percep, se resimt.

La intersecţia deceniilor şapte-opt, când tot mai mulţi graficieni sunt atraşi în munca de ilustrare a cărţilor, Gh. Vrabie realizează prezentarea grafică la „Bucolicele" lui Virgiliu (1970) şi „Femeia nisipurilor" de Kobo Abe (1969), la versurile lui Rainer Maria Rilke (1977) şi Paul Valery (1979). Munca asupra ultimelor două cărţi constituie pentru grafician o etapă principial nouă: şi Rilke, şi Valery sunt dintre acei poeţi, care au reflectat în creaţia lor profunda contradicţie a secolului al XX-lea, poeţi în ale căror poezii profunzimea gândului alternează cu libertatea intonaţiei, rafinamentul ritmic şi muzical[41].

În sens de valorificare a conceptelor plastice legate de problematica esteticii transcendentale a lui Kant ce ţine de spaţiu şi timp, Gh. Vrabie în creaţia sa procedează la cumularea lucrurilor de scară diferită şi acţiunilor desfăşurate în spaţii diferite şi intervale diferite de timp, introduce amănunte necesare, preferând prezentarea esenţialului.

Portretele ce însoţesc foile de titlu ale cărţilor cu grafică creată de Gh. Vrabie ar putea sugera drept subiect separat pentru cercetare. În acest context, drept semnificativ pentru personalitatea artistică şi poetică a lui Gh. Vrabie putem menţiona portretul lui Grigore Vieru pentru cartea „Taina care mă apără" (desen, tuş, peniţă), care comportă trăsăturile similare cu cele ale graficianului şi reprezintă un autoportret inconştient[42]. Considerăm reuşit şi portretul lui Vladimir Maiakovski realizat în spirit constructivist, dar şi portretele din poeziile lui Rilke care vorbesc, se pare, prin multiple straturi de spaţii şi timpuri etc. Multiplană este compoziţia asupra mulţimii proletare pornite să reîntoarcă lumea în poemele lui Ma-iakovski[43].

Ulterior, în 1971, lucrând asupra prezentării grafice a poeziilor lui Rainer Maria Rilke, artistul utilizează motive arhitectonice clasice – spirala literelor ne aminteşte întrucâtva de unele elemente de decor arhitectural (volute).

Treptat, în creaţia artistului ia naştere procedeul original al hiperbolei metaforizate: imaginea codrilor seculari şi virgini este redată printr-un arbore puternic, cu luna prinsă în crengi. Parţialul înlocuieşte întregul. Semnul ia locul compoziţiei exhaustive. Metafora substituie descrierea. Peisajul este redat fragmentar, aluziv. Desenul perceput la prima vedere ca o improvizare este, de fapt, semnificativ şi complex prin construcţie, afirmând şi cultura metaforei, şi principiul selecţiei riguroase[44]. De fapt, simbolul „Pomului vieţii" îl întâlnim în mai multe ilustraţii ale lui Gh. Vrabie. Cunoaştem, cel puţin, patru cărţi în care este prezentă ilustraţia cu „Pomul" sau „Arborele vieţii", toate originale: la „Poezia populară" de Mihai Eminescu (1970, acvaforte), la „Codrule codruţule" de Grigore Vieru şi Spiridon Vangheli (1975, hârtie, acuarelă, guaşă), la „Ramul de palmier" de Paul Valery (1979, acvaforte, colecţia MNAM) şi la „Mioriţa" de Vasile Alecsandri (1983, acvaforte haşurat).

Forţa lui Gheorghe Vrabie ca grafician de carte rezidă în capacitatea de a înţelege tradiţia artei populare nu ca o multitudine de procedee canonice, ci ca o şcoală a esteticii naţionale. În acvafortele la „Poezia populară" de Mihai Eminescu (1970) artistul se apropie de tradiţia estetică a poporului său şi o foloseşte din plin. Din folclorul moldovenesc au pogorât aici cai iuţi, mitici, cu picioare puternice şi cu ochi înţelepţi. Din arta miniaturilor din manuscrisele medievale din Moldova a venit imaginea firească a soarelui cu o diademă de raze. Elementele de basm persistă şi în prezentarea strălucirii soarelui şi a lunii, şi în imaginea originală a castelului înălţat pe un vârf de stâncă, şi în poza fastuoasă a personajelor. Totodată, mai regăsim şi elemente asemănătoare cu arta greacă antică, proporţiile create de Policlet sau forme alungite ale corpurilor din arta gotică, în combinare cu elemente moderniste. Capul personajului dintr-o compoziţie aminteşte de cel din tabloul „Strigătul" de Edvard Munch, însă întors orizontal, iar personajul este redat alergând, astfel mărindu-se gradul expresivităţii şi al dinamismului din imagine.

De arta manuscriselor medievale ne amintesc şi cârligele, florile şi alte ornamente „vegetale", teme „animaliere", „cu păsări", atât de frecvente în vinietele şi frontispiciile cărţilor vechi, pe care le-a integrat organic în compoziţie. Totodată, prezenţa chipurilor de animale şi păsări în compoziţii „de gen" din ilustraţiile lui Gh. Vrabie ne permite să amintim de abordările tipice mai multor stiluri clasice.

Având şi o experienţă practică în domeniul scrierii poeziei, Gh. Vrabie se adresează cu predilecţie acestui gen de literatură artistică. În opinia Raisei Aculova, dintre cele mai reuşite cicluri de grafică semnate de Gheorghe Vrabie se cunosc ilustraţiile la cartea de „Versuri" a lui Paul Valery (1979), la nuvela „Sărmanul Dionis" de Mihai Eminescu (1980), la „Opere alese" ale lui Bogdan

Petriceicu Hasdeu (1978)[45]. Totuși, la această listă trebuie să adăugăm „Cine-a zis doinu-doina…" de Efim Junghietu (1981) și „Miorița" de Vasile Alecsandri (1983, 1989, în mai multe variante). Ultimele două le considerăm drept opere de apogeu al graficii de carte create de Gheorghe Vrabie.

Aidoma poeziei de o pronunțată factură simbolistă a lui Paul Valery ce se distinge prin caracter intelectual și complexitate perceptuală, acvafortele lui Gh. Vrabie implică o contemplare atentă a mai multor planuri și spații, concentrată asupra descifrărilor elementelor simboliste. Cele mai surprinzătoare metafore sunt percepute ca realități concrete: un palmier, o masă cu un ulcior de vin. Peste soclul și fundalul unei catedrale gotice se înscriu organic știuleți enormi de porumb, poamă și fructe. Structura ritmică a liniilor grafice alcătuiește un desen iscusit. Unitatea expresiei plastice a ilustrațiilor cu lirismul poetic creează forța artistică a acvafortelor lui Gheorghe Vrabie.

Graficianul ilustrează și cărți pentru copii. Spre deosebire de ilustrațiile asociative la cărțile poetice, lucrările destinate micilor cititori poartă o amprentă de festivitate exuberantă. Formele nepretențioase, liniile simple, petele coloristice mari, stilizarea decorativă caracterizează ilustrațiile artistului[46]. Din 1962, Gh. Vrabie a semnat prezentarea grafică a mai multor cărți pentru copii. În acest domeniu rigurozitatea cedează locul decorativismului. Cu excepția „Buburuzelor" de Gheorghe Bogasieru (1968), toate celelalte cărți pentru copii – „Ce visează autobuzul" de Grigore Vieru (1969)[47], „Codrule, codruțule" de Grigore Vieru și Spiridon Vangheli (1975), „Bacio, Rati și Vace" de O. Ioseliani (1978) – au ilustrații în culori. În aceste cărți desenele de o pagină coexistă cu cele de o jumătate de pagină, cele executate pe verticală – cu cele pe orizontală. Toate sunt create în spirit tradiționalist, demonstrând o originală tratare a artei populare autohtone, cu unele influențe din arta românească modernă sau contemporană autohtonă.

Graficianul reușește să găsească un echilibru compozițional între ilustrații, textul literar și spațiul alb al câmpului, apelând la forme simple, linii firești, pete mari de culori, subordonând totul ideii de a face desenul cât mai accesibil perceperii copiilor. Convins că starea psihologică firească a copilului trebuie să fie bucuria, Gh. Vrabie găsește sursa acestei stări în viața cotidiană.

Construcția ilustrațiilor sale creează la micii cititori asociații cu o lume apropiată și dragă lor, dar totodată poetizată, transfigurată de fantezia artistului. Pomul cu frunziș bogat este transformat într-o pălărie verde, pufoasă, iar pomul despuiat – într-o floare luxuriantă, cu petale colorate, cum nu s-a mai întâlnit. Florile și copacii duc o viață deosebită de cea a omului. Introducând în ilustrații elemente de joc și imaginație, Gh. Vrabie tinde să demonstreze copiilor ce frumoase sunt pământul și viața noastră, cât de interesante sunt lucrurile, cu care ne-am obișnuit: trecerea anotimpurilor, jocul luminos al păsărilor, podul multicolor al curcubeului. Graficianul vrea să învețe copiii să vadă, să simtă și să viseze. Ilustrând poeziile, el creează parale plastice cu textul artistic, ajutând pe micii cititori să înțeleagă sonoritatea și eleganța lor sobră[48].

Circumscrisă într-un oval, la care se alătură și altele, floarea-soarelui pe coperta volumului „Poezii" (1983) de Grigore Vieru este configurată în prim-plan și în adâncimea lui sunt încadrate mai multe flori similare. Însuși chipul poetului apare ipostaziat în semiplanele axate pe un oval, pe care figurează diferite elemente ale universului copilăriei.

„Ajungem la Eminescu fiecare în felul său, dar odată ajunși la el, inimile noastre se adaptează aceluiași ritm. Eminescu este expresia sensibilității și a aspirațiilor întregului popor. Prin Eminescu devenim frați! Operele eminesciene sunt pâinea și sarea noastră spirituală cu care ieșim în întâmpinarea popoarelor lumii. Marele vis îmi rămâne munca asupra unei ediții capitale cuprinzând cele mai importante lucrări, din universul creației eminesciene", ne destăinuie plasticianul[49].

Gheorghe Vrabie a mai revenit de mai multe ori la opera marelui Eminescu: în 1970 a elaborat prezentarea artistică pentru „Poezia populară", în 1974 – ilustrațiile la poemul „Luceafărul", iar în 1979 – la nuvela „Sărmanul Dionis", în 1983 – la „Fiind băiat păduri cutreieram", în 2001 – la „Floare albastră" [Poezii][50]. O ediție originală eminesciană multilingvă, completată cu noua copertă, cu genericul „Floare albastră", a fost îngrijită de Departamentul Relații Naționale și Funcționarea Limbilor și a ieșit de sub tipar în 2001[51]. Dacă în „Poezia populară" (1970) artistul a demonstrat, prin introducerea unor momente idilice în structura emotivă a ilustrațiilor, ideea continuității existenței poporului, apoi în „Luceafărul" el accentuează linia dramatică a poemului, străduindu-se astfel să evidențieze esența filosofică a capodoperei eminesciene. Graficianul recurge la diferite procedee și metode pentru a da expresiei condensate, reliefate sensul interior al poeziei lui Emi-

nescu. În poem realul coexistă alături de cosmic. Scenele din lumea terestră apar la Gh. Vrabie de obicei ca nişte scene de gen dezvoltate pe fundalul unor splendide interioare arhitectonice[52].

Pe coperta „Luceafărului" se văd forme abstracte aurii, încrucişate pe câmpul verde, amintindu-ne de razele ascuţite ale unei stele. Pe coperta cărţii „Daphnis şi Chloe" apare un arabesc alb ondulat, care se asociază cu elemente de ornament elen vechi, meandru. Artistul vrea să-l facă pe cititor să simtă atmosfera artistică a cărţii. Şi el a izbutit să dea copertelor „Luceafărului", „Daphnis şi Chloe", „Vieţii noi" şi „Poeziei populare" expresivitate grafică, caligrafie clară, proporţii armonioase, uşor alungite, operând la perfecţie cu secţiunea de aur, simţind esenţa stilistică a textelor. Astfel, şi tehnicile de execuţie a graficii pentru aceste cărţi au fost elaborate după procedeul gravurii în metal („Daphnis şi Chloe"), acvaforte – subtip al gravurii chimice, tehnică de corodare cu acid după ce suprafaţa metalului a fost zgâriată cu un obiect ascuţit („Vita nova" – „Viaţa nouă")[53]. Arhitectonica cărţilor lui Gh. Vrabie este foarte precis calculată, astfel încât se creează o ordine valorică şi ierarhică a simbolurilor şi conotaţiilor.

„Linia lui Gheorghe Vrabie porneşte anume pe urma gândului care caută esenţa, conturul extern şi cel nevăzut, intim al lumii"[54]. Graficianul nu este unicul adept al desenului din linii. La hotarul între deceniile şase şi opt ale secolului al XX-lea mai mulţi maeştri au demonstrat cultivarea acestei tehnici. Să amintim în acest context numele lui N. Kuzmin şi V. Goreaev din URSS, S. Krasauskas (Lituania), A. Strumiłło (Polonia), L. Macovei (România), R. Sammoruga (Italia), H. Erni (Franţa). Toţi artiştii îi sunt cunoscuţi lui Gh. Vrabie. El consideră că personalitatea în artă nu poate exista în afara specificului naţional[55].

Mai multe cărţi ilustrate în anii 1980 au un caracter naţional: „Cine-a zis doinu-doina…" de Efim Junghietu (1981)[56], „Taina care mă apără" de Grigore Vieru (1983), „Mioriţa" de Vasile Alecsandri (1983)[57] şi de Tudor Chiriac (1989)[58], „Poeme" de Pavel Boţu (1986)[59], „Poezii" de Grigore Vieru (1983)[60], Mihai Eminescu „Fiind băiat păduri cutreieram" (1983)[61], „Clopotniţa" de Ion Druţă, „Scrieri alese" de Liviu Damian, Ion Mânăscurtă (proză eseistică) ş.a. Evidenţiem din această listă, în primul rând, „Cine-a zis doinu-doina…" (linogravură în două culori) şi „Mioriţa" de Alecsandri (acvaforte haşurat, în care artistul a introdus un verde pal sau ocru pentru a accentua albul din interiorul imaginilor). De fapt, „Mioriţa" a mai apărut în mai multe variante: una carte liliput şi cele două cărţi îngrijite de Tudor Chiriac[62]. Precum a remarcat pe bună dreptate şi cunoscutul critic Valentin Ciucă, Gheorghe Vrabie a recompus „Mioriţa" în imagini, creând şi o supracopertă originală, în formă de poster (variantă coordonată de Tudor Chiriac), cu imagini ce amintesc de vechea artă a incunabulelor[63].

În perioada 1993–2000 a activat în funcţia de cercetător ştiinţific la Institutul de Istorie şi Teoria Artei al Academiei de Ştiinţe a Moldovei. Astfel, în 1993, 1997 coperta anuarului „Arta" a fost realizată de graficianul Gheorghe Vrabie[64].

După aceasta n-a lucrat activ în domeniul graficii de carte. Iată doar câteva nume de autori asupra cărţilor cărora a muncit plasticianul: Vasile Vasilache[65], Nicolae Florea[66], Dumitriţa Paladi. Mai mult s-a preocupat de machetarea cărţilor ilustrate de Dorina Cojocaru-Vrabie, în care prezenţa unor influenţe compoziţionale şi plastice ale creaţiei grafice a lui Gh. Vrabie este evidentă. Experienţa comună de prezentare grafică au avut-o încă în 1979[67].

Gheorghe Vrabie rămâne un bun prieten al scriitorilor şi un colaborator al scrisului de valoare[68]. Operele din domeniul graficii de carte semnate de plasticianul Gh. Vrabie demonstrează sinteza şi evoluţia preferinţelor sale tehnice şi estetice, în care se evidenţiază elementele şi trăsăturile artei româneşti vechi, populare, moderne şi contemporane. Prin creaţia sa artistul a reabilitat nuanţa, simbolurile etnice autohtone, descătuşând compoziţia şi descărcând linia de materialitate. Creaţia lui Gheorghe Vrabie serveşte drept exemplu al caracterului de sinteză al artei contemporane care, în esenţa sa, pune accentul pe viziuni individuale şi neagă aderarea la un stil unic.

Referinţe bibliografice şi note

[1] Мэ стрэдуеск сэ евит кадрул лимитат: [dialog cu Gh. Vrabie despre problemele restructurării în domeniul artelor plastice, realizat de Iu. Filip]. În: Литература ши арта, 1988, 14 апр., p. 7.

[2] Георге Врабие. Серия „Книжная графика Молдавии". Составитель Босенко Г. Автор вводной статьи Брынзей Б. Кишинёв: Тимпул. 1983; Gheorghe Vrabie. [Pliant]. Chişinău: „PRAG-3" SRL, 1999.

[3] Vrabie Gh. [interviu cu plasticianul despre creaţia sa – Stema de Stat a Republicii Moldova]. În: Flux: Magazin săptămânal, 05.09.1997, nr. 34, p. 16; Врабие Г. Мунтеле ши маря: [Din mărturisirile pictorului despre ilustrarea cărţilor lui M. Eminescu]. În: Литература ши арта, 24 март. 1988, p. 6.

[4] Vrabie Gh. De dragoste, Dorinei. În: Limba română, 1999, nr. 3-4, p. 224.

[5] Vrabie Gh. *Simbolica. Simbolismul heraldic din Moldova*. Chişinău: Tipografia Centrală, 2011. 207 p.; Vrabie Gh. *Aurel David: Timpul, artistul şi opera*. Monografie-album. În: Gheorghe Vrabie. Chişinău: Cartea moldovenească, 2004. 116 p.

[6] Anul acesta se împlinesc 75 de ani de la naşterea plasticianului. Gheorghe Vrabie s-a născut la 21 martie anul 1939 în satul Călineşti, judeţul Bălţi, România, într-o familie boierească. În anii 1946–1953 studiază la şcoala din satul natal. Încă fiind elev în clasa a VII-a a şcolii medii din satul Călineşti, el trimitea poezii la ziarul pentru copii din Chişinău, „Tânărul leninist", dar pe atunci versurile lui nu se publicau. În 1954, artistul urmează Şcoala de Culinărie şi Comerţ, după care lucrează un timp în sfera de deservire. Între 1957 şi 1961 studiază la Şcoala de Arte Plastice din Chişinău, la profesorii Igor Necitailo, Anatol Colceag, Aurel David, Ada Zevin. Anterior acestei şcoli, Gh. Vrabie a frecventat un cenaclu condus de remarcabilul pictor Mihail Petric. A continuat studiile la Institutul Academic de Stat de Pictură, Sculptură şi Arhitectură „Ilia Repin" din Leningrad (1962–1967), având-i profesori pe Nikolai Starov, Aleksei Pahomov, Vasilii Zvonţov, Nikolai Lomakin, Mihail Taranov. Cu A. Pahomov a studiat grafica de şevalet, iar cu V. Zvonţov – acvafortele. În anul 1967, după absolvirea Institutului de Pictură, Sculptură şi Arhitectură „Ilia Repin" din Leningrad, a revenit în RSSM, semnând până în prezent prezentarea grafică a peste 100 de cărţi.

[7] http://www.istoria.md/articol/958/Gheorghe_Vrabie,_biografie. Articol îngrijit de Vlada Afteni (vizitat 10.03.2012)

[8] Biblioteca Naţională a Republicii Moldova. Colecţia „Moldavistica". *Plasticienii Moldovei*. Biobibliografie. Gheorghe Vrabie. Alcătuitori: Svetlana Miron, Victoria Stanchevici. Resp. de ediţie: Alexe Rău. Conducătorul seriei: Rodica Avasiloaie. Chişinău, 2002, p. 130-140.

[9] Збырчог В. Ынчерк сэ вэд ку гындул, креынд имажинь де синтезэ …[despre arta maestrului Gh. Vrabie]. În: Збырчог В. *Вэмь пентру валориле суфлетулуй*. Кишинэу, 1989, p. 119-138.

[10] Spînu C. Desenul – axa primordială a existenţei imaginii plastice. În: Literatura şi arta. 17.12.1998, p. 6.

[11] Мардаре Г. Фармекул линиилор. În: Култура, 20.07.1974, p. 12; Акулова Р. Линий каптиванте. În: Кишинэу. Газетэ де сярэ. 05.05.1977; Збырчог В. Ун поет ал линиилор графиче. În: Литература ши арта, 25.08.1977, p. 8; Чимпой М. Линия че се вря черк [despre expoz. personală a pict. Gh. Vrabie, inaugurată la Odesa]. În: Литература ши арта, 04.12.1986, p. 7.

[12] Furdui G. Prin creaţie omul se apropie de divinitate (dialog cu Gh. Vrabie). În: Moldova. Septembrie-octombrie 2010, p. 11.

[13] *Республиканская художественная выставка, посвящённая 50-летию ВЛКСМ*. Каталог. Живопись. Графика. Скульптура. Прикладное Искусство. Составители: Мельник-Любинецкий А. А., Роднин К. Д. Кишинёв: Тимпул, 1970, с. 20.

[14] De fapt, a fost a doua încercare de a publica, a se vedea şi nota 6.

[15] Din discuţiile cu Gh. Vrabie.

[16] Furdui G. Prin creaţie omul se apropie de divinitate (dialog cu Gh. Vrabie). În: Moldova. Septembrie-octombrie 2010, p. 10-17.

[17] *Георге Врабие*. Серия „Книжная графика Молдавии". Составитель Босенко Г. Автор вводной статьи Брынзей Б. Кишинёв: Тимпул. 1983.

[18] Менюк Г. *Стихи*. Кишинёв: Государственное издательство Молдавии, 1956. 188 с. Художники Г. Зыков и З. Магидович.

[19] Крученюк П. *Кувынтул мамей*. Кишинэу: Шкоала совьетикэ, 1951. 34 п.; Крученюк П. *Фиий ноштри*. Кишинэу: Едитура де Стат а Министерулуй де Ынвэцэмынт ал РСС Молдовенешть „Шкоала советикэ", 1951. 68 p.

[20] În atelierul lui Gh. Vrabie şi în prezent se păstrează schiţa nefinisată a ilustraţiei la romanul lui A. Serafimovici „Torentul de fier", care demonstrează metoda de lucru a artistului asupra foii grafice.

[21] Александри В. *Сечеришул*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1964. Copertă; 13 il.

[22] De fapt, faima adusă lui Gheorghe Vrabie ca autor al graficii de carte pentru „Povestea lui Harap Alb" se datorează faptului că tot în acea perioadă, prin 1965, a ieşit şi celebrul film românesc „De-aş fi... Harap Alb", regizat de Ion Popescu-Gopo după propriul scenariu, cu Florin Piersic în rolul principal. Imaginile color din antologie amintesc puţin şi chipul lui Florin Piersic în rolul lui Harap Alb. A se vedea: http://jurnalul.ro/cultura/film/de-as-fi-harap-alb-519889.html; https://www.youtube.com/watch?v=fbtyxNSqBsQ (vizitat 15.03.2014)

[23] Крянгэ И. *Повешть*. Кишинэу: Лумина, 1967. 180 p.

[24] Крянгэ И. *Повестя луй Харап Алб*. Кишинэу: Лумина, 1968. 60 p.

[25] Воронова О. *Георге Врабие*. Кишинёв: Литература артистикэ. 1981, с. 14.

[26] Din discuţiile cu Gh. Vrabie.

[27] Звонцов В. *Основы понимания графики*. Мо-

сква: Издательство Академии Художеств СССР, 1963. 71 с.; Звонцов В., Шистко В. *Офорт. Техника. История*. Москва: Искусство, 1971. 117 с.; Звонцов В., Шистко В. *Офорт. Техника. История*. Санкт-Петербург: СПб: Аврора, 2004. 270 с.

[28] Павлов П. А., Журавлёв А. М., Морозов А. И., Ягодовская А. Т., Шмидт И. М., Поспелов Г. Г. *Очерки истории советского искусства. Архитектура. Живопись. Скульптура*. Графика. Москва: Советский художник, 1980, с. 229-237.

[29] Рауд Е. *Аша сау аша*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1962. 16 p., 10 il.

[30] Biblioteca Națională a Republicii Moldova. Colecția „Moldavistica". *Plasticienii Moldovei*, p. 101.

[31] Богасиеру Г. *Бубурузеле*. Кишинэу: Лумина, 1968, 12 p.

[32] Александри В. *Сечеришул*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1964. Coperta; 13 il., coperta

[33] Александри В. *Миорица*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983. 24 il.

[34] Виеру Г. *Кодруле, кодруцуле*. Кишинэу: Лумина, 1975. 64 p., 28 il., 28 viniete, coperta.

[35] Malanețchi V. Pasărea ca simbol în viața și opera lui Gheorghe Vrabie. In: Atelier. 1999, nr, 1-2, p. 50-51.

[36] *Художники молдавской советской книги*. Брынзей Б. (сост.:). Кишинёв: Лумина, 1977, с. 7.

[37] Воронова О. *Георге Врабие*, с. 9.

[38] Ibidem, с. 17.

[39] Ibidem, с. 17.

[40] Басанец Т. Визиуне метафорикэ, гындире асочиативэ... În: Оризонтул, 1987, №. 5, p. 54.

[41] Воронова О. Op. cit, с. 32.

[42] Виеру Г. *Тайна каре мэ апэрэ*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983. 34 il., desen, tuș, peniță.

[43] Маяковский В. *Поем*. Кишинэу: Картя молдовеняскэ, 1970. (în colab. cu A. Colâbneac), 11 il., coperta

[44] Воронова О. Георге Врабие, с. 19.

[45] *Графика де карте молдовеняскэ*. Алкэтуитор Раиса Акулова. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, п. 7.

[46] Ibidem.

[47] Виеру Г. Че висязэ аутобузул [versuri]. Кишинэу: Лумина, 1968. coperta, 35 il.:

[48] Воронова О. Op. cit, с. 23, 24.

[49] Врабие Г. Мунтеле ши маря: [Din mărturisirile pictorului despre ilustrarea cărților lui M. Eminescu]. În: Литература ши арта, 1988, 24 март., p. 6.

[50] Vrabie Gh. Eminescu e în inima lucrurilor: [creația poetului în viziunea artiștilor plastici]. În: Literatura și arta,1992, 11 iun., p. 6.

[51] Eminescu M. *Floare albastră*. Poezii în rom., rusă, ucr., găgăuză, bulgară; pref.: Cimpoi M., Kojevnikov Iu.; copertă și il.: Gheorghe Vrabie; Chișinău: Ed. Departamentului Relații Naționale și Funcționarea Limbilor, 2001. 231 p. Ed. multilingvă.

[52] Воронова О. Op. cit, с.21.

[53] Stanciu A. Cartea scrisă și ilustrată. În: Moldova. Ianuarie-februarie, 2011, p. 64.

[54] Чимпой М. Линия че се вря черк [despre expoz. personală a pict. Gh. Vrabie, inaugurată la Odesa]. În: Literatura şi arta, 1986, 4 dec., p. 7.

[55] De aceea, probabil, a refuzat să fie repartizat în Fergana după finalizarea studiilor superioare, argumentând că nu cunoaște tradițiile de acolo și n-o să poată face față.

[56] Жунгиету Е. Чине-а зис дойну-дойна…: [Doine și cântece lirice]. Кишинэу: Литература артистикэ, 1981, 140 p., 9 il.

[57] Александри В. *Миорица*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983, 54 p., 24 il.

[58] Кирияк Т. *Миорица* [Poem pentru voce, orgă, clopote bisericești și tubulare și bandă de magnetofon: Partitură]; Varianta V. Alecsandri. Кишинэу: Литература артистикэ, 1989, il., coperta.

[59] Боцу П. *Поеме*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, 190 p., 12 il., copertă.

[60] Виеру Г. *Поезий*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983.

[61] Еминеску М. *Фиинд бэят пэдурь кутреерам*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1983, 142 p., 14 il.

[62] Chiriac T. *Pe-un picior de plai…* [Poem simfonic]. Chișinău: Hyperion, 1990.

[63] Ciucă V. Un artist complet: Gheorghe Vrabie. În: Literatura și arta, nr. 6 (2946), 7 februarie 2002, p. 6.

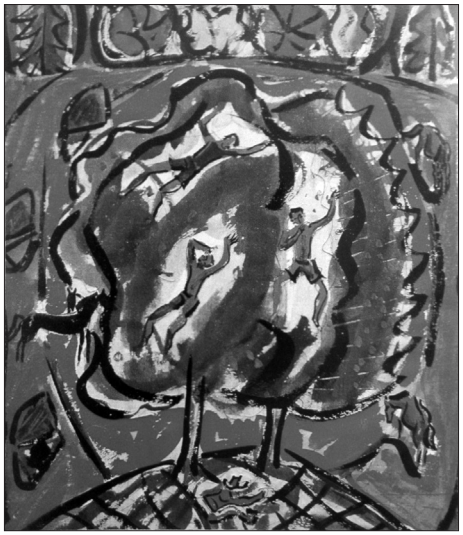
[64] Arta '93: Studii, cercetări și documente. Academia de Științe a Republicii Moldova. Inst. de Ist. și Teoria Artei. Chișinău: Litera, 1993. Copertă; Arta'97: Arte plastice, Arhitectura, Muzica, Teatru, Cinema. Acad. de Științe a Moldovei, Inst. de Ist. și Teoria Artei. Chișinău, 1997. Copertă.

[65] Vasilache V. *Surâsul lui Vișnu*. Chișinău: Ed. Uniunii Scriitorilor, 1993. Copertă.

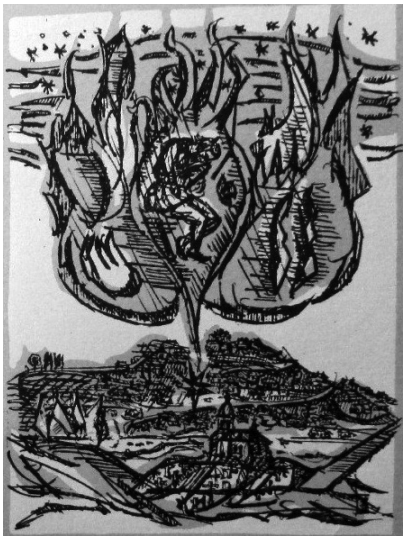
[66] Florea N. *Greul luminii*. Chișinău: Pontos, 2000. Coperta (în colab. cu Iu. Brașoveanu).

[67] Истру Б. *Поеме*. Кишинэу: Литература артистикэ, 1979, 259 p. Copertă (în colab. cu D. Cojocaru).

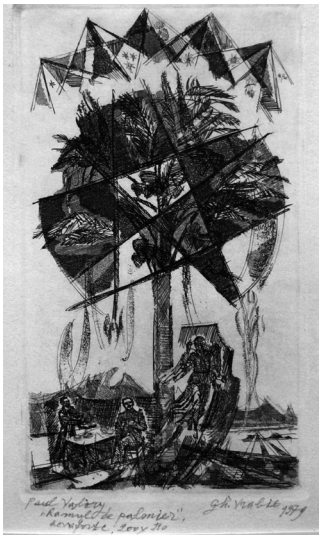
[68] Purice L., Zbârciog V. *A patra dimensiune*. Chișinău, 1991, p. 141, 143.



Ilustraţie la „Codrule codruţule” de Grigore Vieru şi Spiridon Vangheli, 1975. Hârtie, acuarelă, guaşă



Ilustraţie la „Mioriţa” de Vasile Alecsandri, 1983. Acvaforte haşurat



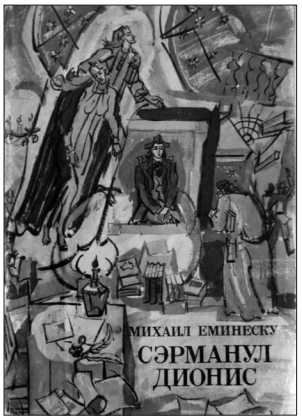
Ilustraţie la „Ramul de palmier” de Paul Valery, 1979. Acvaforte. MNAM



Forzaţ. „Mioriţa”: Baladă populară [Poem pentru voce, orgă, clopote bisericeşti şi tubulare şi bandă de magnetofon: Partitură] de Tudor Chiriac, 1989. Acvaforte



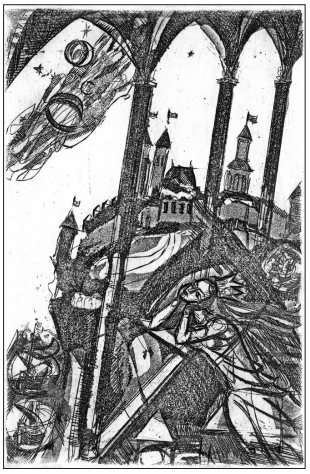
Coperta cărţii „Povestea lui Harap Alb” de Ion Creangă, 1967. Acvaforte



Coperta cărţii „Sărmanul Dionis” de Mihai Eminescu, 1980. Hârtie, acuarelă, guaşă



Ilustraţie la „Codrule, codruţule” de Grigore Vieru şi Spiridon Vangheli, 1975. Hârtie, acuarelă, guaşă



Ilustraţie la „Luceafărul” de Mihai Eminescu, 1974. Acvaforte, acvatintă



Ilustraţie la „Cine-a zis doinu-doina…” de Efim Junghietu, 1981. Linogravură color

Vladimir CRAVCENCO

Ediţiile ilustrate ale operei literare a lui Grigore Vieru

Rezumat

Ediţiile ilustrate ale operei literare a lui Grigore Vieru

Ediţiile operei marelui poet moldovean român Grigore Vieru (1935–2009) sunt ilustrate mai bine de cinci decenii. La dezvoltarea artei cărţii în Republica Moldova şi la promovarea valorilor naţionale au contribuit mai mulţi plasticieni. În articolul de faţă sunt supuse analizei seriile de ilustraţii din 40 de ediţii apărute la Chişinău reprezentative pentru procesul artistic din ţară, dar şi din câteva ediţii apărute la Bucureşti, Vilnius, Riga, remarcabile după valoarea artistică a ilustraţiilor.

Cuvinte-cheie: ediţie, ilustraţie, experiment, stil decorativ, guaşă, tuş-peniţă, acuarelă, pastel, creion, tehnica mixtă.

Summary

Illustrated editions of the Grigore Vieru's oeuvre

Editions of the literary work of the great Romanian poet from the Republic of Moldova Grigore Vieru (1935–2009) have been illustrated for more than five decades. Many illustrators have contributed to the development of book art in the republic and to the promotion of national values. In the study, more than 40 editions published in Chisinau representing the dynamic art process in Republic of Moldova are examined, as well as several remarkable editions, published in Bucharest, Vilnius, Riga.

Key words: edition, illustration, experiment, decorative style, gouache, pen-and-ink, water color, pastel, pencil, mixed technique.

Резюме

Иллюстрированные издания литературных произведений Григоре Виеру

Издания произведений самого именитого молдавского румынского поэта Григоре Виеру (1935–2009) иллюстрируются более 50 лет. Многие художники внесли свой вклад в развитие искусства книги в Республике Молдова и утверждение национальных ценностей. В статье рассматриваются серии иллюстраций к 40 кишиневским изданиям, которые представляют интерес с точки зрения развития художественного процесса в республике, а также несколько европейских изданий, замечательных по своим художественным качествам, вышедших в свет в Бухаресте, Вильнюсе, Риге.

Ключевые слова: издание, иллюстрация, эксперимент, декоративный стиль, гуашь, тушь-перо, акварель, пастель, карандаш, смешанная техника.

Creaţia literară a lui Grigore Vieru este incomparabilă prin multilateralitate. Generaţii de graficieni au încercat să soluţioneze diferit problemele şi sarcinile tratării vizuale a microcosmosului poetic lui Gr. Vieru. E bine ştiut că în interiorul cărţilor ideile creative ale graficienilor se dezvăluie mult mai vast, decât în aspectul lor exterior. Din aceste motive, în calitate de obiect de cercetare pentru noi seria vizuală al unei cărţi concrete posedă o pondere deosebită, predominând asupra designului coperţii. Din publicaţiile anterioare studiate constatăm că cercetătorii nu au supus unei analize detaliate aspectele artistice ale mai multor ediţii, asupra cărora şi ne vom pronunţa în articolul de faţă. În cartea de debut a poetului au fost publicate desenele în tuş ce aparţin tânărului pictor grafician Iacov Averbuh (1922–1998), care a folosit metoda realistă în redarea spaţiului, a obiectelor şi figurilor („Alarma". Chişinău: Şcoala sovietică, 1957). În unele cazuri pictorul de parcă integrează imaginea în textul versurilor. Prin preluarea acestui procedeu artistic din desenele în tuş negru de autor, realizate mai devreme pentru balada „Mioriţa", artistul plastic exprimă caracterul naţional al operei.

Micile istorioare din cel de-al doilea volum de versuri sunt transpuse tot într-o cheie obiectual-narativă de Leonid Grigorașenco (1924–1995), fiind folosită tehnica acuarelei cu evidențierea contururilor în tuș („Muzicuțe". Chișinău: Școala sovietică, 1958). Aspirația spre o prezentare realistă a acțiunii se vădește în aranjamentul figurilor cu accentuarea trăsăturilor fizionomice. Spre deosebire de mai multe serii de ilustrații pentru opera marelui povestitor moldovean Ion Creangă, realizate de L. Grigorașenco în aceeași perioadă, ilustrațiile pentru cartea lui G. Vieru prezintă mai degrabă niște schițe în culoare și nu compoziții finisate.

La finele anilor '50 în mediul pictorilor sovietici conceptul „ilustrației de șevalet", utilizate și de graficienii moldoveni, a fost pus sub semnul îndoielii. Conform conceptului, orice ilustrație de carte trebuia realizată ca operă grafică, destinată expoziției de artă, nu și unei cărți concrete. Revizuirea conceptului s-a produs și din cauza situației poligrafice proaste, înregistrate în întreaga țară. În așa fel, forma obiectual-narativă, „pasivă", a prezentării a fost pe parcurs reevaluată, pledându-se pentru diversificarea limbajului plastic, în scop de a stabili un dialog între cititor și carte.

Treptat, devin posibile interpretările inovaționale ale cerințelor privind expresivitatea, prestabilite ale realismului (socialist). Și-au găsit loc în ediții de tip relativ nou – cărți cu imagini (eng.: „picture-book", rus.: „книжка-картинка"), unde desenului îi revine un loc dominant față de text. Una din seriile ilustrative intrate într-o ediție de acest fel, realizată în acuarelă în culori pastelate, caracterizează creația timpurie a pictorului Igor Vieru (1923–1988).

Artistul plastic redă acțiunea pe fundalul unor peisaje lirice de iarnă, stăpânind la perfecție materialul și posedând o sensibilitate specială față de tipajul din mediul rural („Buna ziua, fulgilor". Chișinău: Cartea moldovenească, 1961). Se lucrează cu întreg spațiul al paginilor desfășurate pe stângă și dreaptă și nu cu fiecare pagină în parte. Spre deosebire de Ia. Averbuh și L. Grigorașenco, I. Vieru este interesat nu atât de latura exterioară a acțiunii, dar de însuși esența istoriei, atmosfera de bucurie.

Accentuând partea emotivă a acțiunii, I. Vieru pledează tot mai mult pentru unificarea decorativă a formelor. Totuși, asocierea aspectelor spațiale și decorative în ilustrațiile din primii ani ai deceniului șase nu arată a fi destul de convingătoare („Făt-Frumos, curcubeul". Chișinău: Cartea moldovenească, 1961).

Grotescul în reprezentarea personajelor ca elementul expresiv al germenilor umoristice s-a manifestat drept inovație în grafica de carte moldovenească din perioada „dezghețului hrușciovist", de la finele anilor '50 – începutul anilor '60. Leonid Beleaev (1921–1974) se ține de tradițiile desenului cu creion colorat ale școlii ilustrației de carte din Leningrad („Soarele cel mic". Chișinău: Cartea moldovenească, 1963; „Făguraşi". Chișinău: Cartea moldovenească, 1963). Pentru cea de-a doua ediție, L. Beleaev a executat numai ilustrația pentru copertă. Prezentarea grafică a interiorului cărții diferă ca tehnică și modalitate, autorul ei fiind scriitorul Gheorghe Dimitriu (1916–1999), care a debutat ca ilustrator la finele anilor '50. Desenele în acuarelă cu contur în tuș posedă individualitate, deși denotă participarea unui pictor neprofesionist. Cele mai reușite sunt imaginile, în care pictorul reprezintă scena prin linii intermitente deasupra stratului transparent de acuarelă, desenul obținând astfel o dinamică vibrantă.

În aceeași perioadă vede lumina tiparului încă o ediție de versuri de tip carte cu imagini, marcantă după ilustrațiile în stil decorativ („Mulțumim pentru pace". Chișinău: Cartea moldovenească, 1963). Pictorul Aron Ștarkman (1935) plasează imaginile în mod liber pe spațiul desfășuratului (pagina stânga și dreapta), alternând soluționarea compozițiilor pe verticală, orizontală și diagonală. Colajele colorate și spațiul alb din jurul lor se remarcă prin dinamismul siluetelor. Imaginile propriu-zise, dar și titlurile, motivele ornamentale sunt tăiate pe bucăți de linoleum, pasiunea pentru linogravură color fiind specifică pentru grafica moldovenească de cartea pentru copii de la începutul anilor '60.

Impresia este condiționată atât de asocierea grafică a unor linii separate și a spațiilor colorate, cât și de unificarea finală a compozițiilor cu textul. Deși fiecare element al compoziției este saturat prin decor, completat de ornament sau posedă o suprafață texturată, ne convingem că imaginile nu sunt supraîncărcate cu „material național".

Mai mult cunoscută ca pictor-ceramist, Luiza Ianțen (1936–2008) optează ca și A. Ștarkman pentru stilizare („Poezii de seama voastră". Chișinău: Lumina, 1967). Însă dacă A. Ștarkman creează o panoramă de ansamblu, asociind diferite detalii într-o integritate, atunci L. Ianțen este interesată

mai mult de personajul concret și de deformarea expresivă a unei forme. Pictorița inventează structuri compoziționale complicate, încadrând personajele pe fundalul alb al paginii. Lucrând asupra imaginilor, L. Ianțen folosește cu succes experiența sa din arta decorativ-aplicată, întrucât subiectul copilăriei ocupase un loc special în ceramica de autor din anii ’60.

În seria de ilustrații ale lui Igor Vieru pentru „Duminica cuvintelor” (Chișinău: Lumina, 1969) ca tendințe fundamentale ale graficii de carte pentru copii sunt prezente stilizarea, grotescul, accentuarea elementelor naționale. Seria vizuală a cărții se compune din două serii de ilustrații color separate, care reconstituie atmosfera festivă a dansului poetic.

Ilustrațiile tonale prezintă opera picturală de șevalet, având caracterul unor studii în tehnica mixtă (guașă, tempera, acuarelă, linogravură). Împreună cu desenele liniare în cariocă, amplasate pe câmpurile paginilor desfășurate, ele formează o narațiune, legată printr-o febrilitate poetică. Un loc aparte revine epigrafului lui I. Vieru de pe frontispiciul cărții: „Am pierdut copilăria, dar mi-au rămas codrii, câmpia, munții, cerul. Ia-le în dar, copilule, și vezi să nu le pierzi niciodată”[1].

I. Vieru este preocupat de juxtapunerea siluetelor decorative, a umplerilor de culori locale și a fragmentelor de diferite structuri, ornamente, evitând schematizarea de felul lui A. Șțarkman sau L. Ianțen, ce a avut răspândire în grafica de carte a anilor ’60. El creează compozițiile reieșind din propria experiență în pictură, folosind repetat procedeele preluate din arta populară, preocuparea artistului fiind orientată spre dezvăluirea unor valori de esență spirituală. Pictorul rămâne în cercul stabilit al chipurilor tradiționale, simbolice prin simplitatea lor, subliniind intimitatea intonațiilor lirice: fetița cu flori; mama cu feciorașul în brațe, care-și întinde mânuțele spre un pom; florile așezate simetric într-o vază, redate pe fundalul unui lăicer. Dinamismul plastic al mediului introduce în tablouri accente psihologice substanțiale și complexe. Probabil, intuirea sublimului în frumusețea simplă a emoțiilor ce îl caracterizează pe I. Vieru stă la baza interesului față de grafica de carte națională de la începutul anilor ’70, generat anume de această carte[2].

Rolul preferențial al dialogului asupra simplei relatări a evenimentelor este scos în evidență în grafica de carte a anilor ’60 prin diverse modalități de generalizare a formei. Totodată, artiștii plastici și în special I. Vieru se abțin de la simplificarea excesivă ce ar duce la banalitate oarecare, ideea plastică devenind atunci incompatibilă cu doctrina poetică, bazată pe atitudinea binevoitoare față de copii, însă fără indulgență.

La mijlocul anilor ’60 au fost publicate primele piese lirico-epice ale poetului, incluse în edițiile antologice. În ceea ce privește prezentarea grafică a volumelor, este incontestabilă influența școlii lituaniene de grafică de carte, recunoscută pe plan internațional în anii ’60–’70. Volumul de versuri „Poezii” (Chișinău: Cartea moldovenească, 1965) întruchipează o nouă formă de ediție, întinsă pe înălțime, cu desene lapidare semnate de I. Vieru, amplasate pe frontispicii.

Și în prezentarea grafică a cărții liliput „Numele tău” (Chișinău: Lumina, 1968) se atestă impactul evident al artei lituaniene. Această culegere de nuvele a devenit un moment de cotitură în creația lui G. Vieru, dar și un eveniment marcant în evoluția literaturii naționale. Poetul reflectă multilateral subiectele specifice plaiului natal, maternității și feminității, fundamentând esența epică a conștiinței naționale. Desenele lui Aleksandr Hmelnițkii (1935–2004) denotă influența stilului desenelor lui Stasys Krasauskas (1929–1977) pentru poemul filosofic contemporan al lui Eduardas Mieželaitis „Omul”; iar siluetele zvelte ale omului, femeii și copilului, redate cu linii laconice, ne amintesc de statuile antice.

Tot prin claritatea liniilor se caracterizează ilustrațiile lui Leonid Domnin (1936–2014) la o carte pentru copiii, scrisă de Gr. Vieru în colaborare cu Spiridon Vangheli, pictorul obținând expresivitatea narațiunii prin mijloace minime („Codrule, codruțule”. Chișinău: Lumina, 1970).

Școala lituaniană de grafică de carte pentru copii a lăsat o amprentă și în literatura didactică, edițiile căreia de la finele anilor ’60 au suscitat un interes sporit în republică. Grigore Vieru și Spiridon Vangheli au realizat renumitul „Abecedar” (Chișinău: Lumina, 1970), distins printre abecedarele editate în spațiul pruto-nistrean în primele decenii postbelice printr-o prezentare grafică deosebită. Cel mai probabil, surse de inspirație pentru Igor Vieru au fost manualele de limbă lituaniană pentru clasele primare.

Astfel, I. Vieru devenise nu un simplu ilustrator, dar și coautor al abecedarului cu drepturi depline, întrucât o nouă idee creativă a plasticianului impulsiona realizarea unei noi miniaturi în versuri sau proză. De fapt, în mare parte grație unității sti-

listice a ilustraţiilor, paginile abecedarului destul de diversificate ca conţinut au putut fi integrate într-un ansamblu[3].

Apariţiile editoriale concomitente ale cărţilor „Abecedarul" şi „Codrule, codruţule" sunt interesante în special ca produs al colaborării fructuoase a doi celebri scriitori moldoveni, G. Vieru şi S. Vangheli. Căutarea modalităţilor de comunicare cu copiii, bazate pe învăţarea prin joacă, se reflectă într-o nouă calitate de interacţiune a textului şi imaginilor din interiorul cărţii. Astfel, dacă ilustraţiile anilor '60 atrag atenţia prin conexiunea funcţiei decorative şi a celei ilustrative propriu-zise a imaginii, atunci în anii '70 grafica de carte se deosebeşte prin îmbogăţirea cu tradiţiile artei clasice şi artei grafice contemporane. În crearea texturilor originale, mult mai complexe ca gradaţie a nuanţelor, a unor experimente interesante cu culoarea, tinerii pictori valorificau posibilităţile tehnicilor mixte.

Orientarea spre sinteza procedeelor şi metodelor artistice s-a remarcat evident în ilustraţiile pentru ediţiile baltice ale poetului de la începutul anilor '70. Ilustraţiile lui Aija Žile (1940) pentru cartea cu imagini se apropie ca stil şi simplitate a concepţiei grafice de tehnica aplicaţiei, fiind interesantă folosirea culorilor locale de portocaliu, albastru, ocru şi negru („Gribu lietutiņu" [„Vino, ploaie"]. Riga: Liesma, 1972). Desenul pentru coperta unei culegeri de poezii realizat în ofort de pictoriţa lituaniană Gražina Didelytė (1938–2007), reprezintă o compoziţie din forme vegetale, stilistic asemănătoare celor moderniste de la hotarul secolelor XIX–XX („Gyvasis vanduo" [„Apa vie"]. Vilnius: Vaga, 1973).

Unul din pictorii moldoveni, care s-a adresat la arta perioadelor precedente pentru a soluţiona noile probleme plastice, a fost Isaie Cârmu (1940). Ilustraţiile pentru culegerea de versuri „Aproape" (Chişinău: Lumina, 1974) reprezintă un triptic, având femeia în rol de mamă, domnişoară şi o tânără însărcinată. Prin lipsa perspectivei, deformarea specifică a proporţiilor cu accentul plasat la expresia ochilor, compoziţiile amintesc de operele de artă ale renaşterii timpurii, conferind astfel spiritualitate chipurilor portretistice. Gama cromatică este structurată prin paleta nobilă cu predominarea nuanţelor de oliv. Alături de siluetele solitare găsim citate-inscripţii în versuri, realizate manual, întreagă imagine asociindu-se cu o veche miniatură[4].

Actualizarea limbajului plastic devine posibilă pe baza realizărilor fundamentale, obţinute de arta moldovenească în perioada deceniilor precedente. Gheorghe Vrabie (1939) se preocupă de căutarea esenţei naivităţii (chiar şi a simplismului), folosind metodele expresive ale graficii contemporane. În afară de ilustraţiile în stil liniar pentru povestea lui I. Creangă „Harap Alb", similare desenelor copiilor, Gh. Vrabie a realizat în aceeaşi manieră şi o serie de ilustraţii la lucrările literaturii contemporane moldoveneşti, completând compoziţiile cu culori străvezii. Unele imagini sunt apropiate simbolurilor şi ornamentelor, deşi nu necesită decodificare, asociindu-se la micul cititor cu ambianţa familiară („Ce visează autobusul". Chişinău: Lumina, 1968; „Codrule, codruţule". Chişinău: Lumina, 1975). În compoziţiile lui Gh. Vrabie este lesne de observat reluarea diferitor procedee expresive – de cele mai dese ori formatul imaginii este extins în lungime şi lăţime, peisajul domină asupra figurilor, subliniate fiind liniile orizontului, a construcţiilor, pământului, cerului. Aceste procedee se poziţionează drept mijloace de redare a frumuseţii măreţe a plaiului natal[5].

Pornind de la stilistica şi expresivitatea culorii, ilustraţiile sunt în rezonanţă cu compoziţiile foviste ale lui Henri Matisse, dar şi cu paginile ilustrate ale plasticienei moscovite Tatiana Mavrina, inspirate tot din opera aceluiaşi pictor francez.

Interesul pentru mai multe tendinţe avangardiste ale picturii europene de la începutul secolului al XX-lea s-a stabilit în artă plastică moldovenească încă în anii '60. Referinţele primitiviste sunt specifice ilustraţiilor lui Oleg Zemţov (1940), pictate cu tuşe puternice („Cum mi-am învăţat băiatul cifrele şi număratul". Chişinău: Lumina, 1975). Fiecărei cifre de la 1 la 10 îi este rezervată câte o pagină, conturul stilizat al cifrei încadrându-se într-o compoziţie complicată. Expresia decorativă a întregului şir de ilustraţii se subliniază de o perspectivă plonjantă, printr-o sinteză a formei, tratată caricaturistic, prin culori stringente contrastante de roşu, verde, galben şi albastru. În redarea figurilor se vădeşte influenţa artei naive (Henri Russo, Niko Pirosmani).

La mijlocul anilor '70 Igor Vieru revine la ilustrarea pieselor renumiţilor poeţi şi scriitori din republica. Continuă să se contureze legătură plastică între opera grafică şi cea picturală a plasticianului, I. Vieru aspirând spre amplificarea energiei spaţiale a peisajului, purtător al valorilor spirituale eterne („Mama". Chişinău: Lumina, 1975). Atrage

atenţie echilibrul schematicului şi flexibilului în desenul feţelor, tandreţea gesturilor.

Principiul diferenţierii imaginii vizuale a ediţiilor în funcţie de criteriile de vârstă a influenţat mult grafica de carte moldovenească din a doua jumătate a anilor ’70 – începutul anilor ’80. Atât în timpul desfăşurării expoziţiilor internaţionale de carte de la Moscova şi Leipzig, cât şi în timpul participării pictorilor reprezentanţi ai URSS la expoziţiile internaţionale de carte pentru copiii din Bologna şi Bratislava, criticii de artă, dar şi autorii ilustraţiilor au ajuns la necesitatea delimitării fixe a stilurilor de redare. Ilustraţiile din această perioadă diferă şi mai mult după conotaţii de semnificaţie, tendinţă stilizatoare, specifică reprezentărilor anilor precedenţi, nivelându-se cu timpul.

În practica editorială o largă răspândire obţine tipul de culegeri poetice, cu format întins pe înălţime şi coperta realizată în câteva culori. Într-o ediţie de aşa gen a operei lui G. Vieru sunt plasate mici reproduceri ale lucrărilor renumiţilor plasticieni moldoveni V. Rusu-Ciobanu, M. Grecu şi I. Vieru, astfel revelându-se noile sensuri ale versurilor („Fiindcă iubesc”, Chişinău: Literatura artistică, 1980). Din păcate, ilustraţiile nu şi-au găsit locul în coperta cărţii, care este lipsită de expresivitate, dictată de economia de mijloace financiare şi standardizarea ediţiilor, destinate celui mai larg public.

Şi astăzi continuă tradiţia ilustrării versurilor lui Gr. Vieru de către notorii reprezentanţi ai artei naţionale. Ultima ediţie – în timp – şi postumă a versurilor include opera plastică a lui I. Vieru, apropiată ca spirit naraţiunii în versuri, imaginile obţinând importanţa simbolurilor („Tu m-ai strigat, fiule?” Chişinău: Guguţă, 2013, prezentare grafică de Simion Zamşa).

Unele ediţii antologice din anii ’80 includ ilustraţiile lui Gh. Vrabie, pentru care formatul întins al imaginii a devenit unul preferat. Ce e drept, ilustraţiile în tuş se deosebesc printr-un oarecare manierism, fiind evidentă repetarea de către pictor a modalităţilor descoperite anterior („Poezii”. Chişinău: Literatura artistică, 1983; „Taina care mă apără”. Chişinău: Literatura artistică, 1983). Desenele în stilul liniar asociază intenţionat într-un conglomerat celebrele personaje ale literaturii şi motivele arhitecturale. Din soluţia compoziţională generează trăirea deosebită a motivului, latura materială posedând o anumită duritate exterioară. Ilustraţiile sunt plasate pe versoul şmuţtitlurilor, partea din faţă fiind ocupată de un scris cursiv şi imaginile penelor de scris. Printr-o deosebită fineţe a desenului grafic se reliefează portretul în ofort al poetului pe frontispiciu.

Cărţile destinate preşcolarilor, editate în anul 1979 (de altfel, declarat anul internaţional al copilului), ilustrate de Lică Sainciuc (1947) servesc drept dovezi că noile ediţii pentru copii apar din ce în ce mai interesante ca concepţie grafică în comparaţie cu culegerile tipizate de versuri. Tânărul plastician s-a pasionat de deformarea grotescă a formelor, fără a ajunge la banalitate în redarea situaţiilor comice. Această idee a devenit în acele timpuri o adevărată obsesie atât pentru grafica de carte est-europeană (Ulf Löfgren, Étienne Delessert, ş.a.), cât şi pentru cea din Ţările Baltice, care a influenţat mult arta pictorului moldovean. L. Sainciuc îi tratează pe eroii săi cu umor şi simpatie caldă. Imaginile caricaturiste cuceresc prin simplitatea şi puritatea viziunii grafice. Textura uşoară transparentă de acuarelă intensifică senzaţia dinamicii vibrante („Мама”. Chişinău: Literatura artistică, 1979; „Să creşti mare”. Chişinău: Literatura artistică, 1980).

O deosebită consideraţie în privinţa evaluării metodei caricaturiste merită cartea pentru preşcolari „Albinuţa” (Chişinău: Literatura artistică, 1979). Combinând funcţiile de abecedar, carte de cântece şi carte cu imagini, ea reprezintă o contribuţie substanţială în cultură naţională. Obţinând un deosebit succes în mediul cititorilor, cartea a cunoscut pe parcursul ultimilor trei decenii mai multe ediţii. Astfel, concepţiile progresiste ale poetului privind frumuseţea limbii române au obţinut o formă muzical-poetică[6]. Seria vizuală al paginilor acestei ediţii inedite se compune din scene cotidiene cu caracter nostim, acţiunea fiind desfăşurată conform cărţilor cu benzi desenate şi filmelor animate. Treptat, pictorul a preluat din ultimele şi procedeul de amplasare a gradaţiilor fine de culori şi a conturului negru clar. L. Sainciuc a realizat un proiect de proporţii cu un deosebit rafinament şi aspiraţie, abordând inovativ soluţionarea problemelor vizuale ale unei cărţi educative, privită simplist de mai mulţi ilustratori de carte[7].

Procedeul desenului cu acuarelă prin conturarea cu tuş negru a fost reaprobat de L. Sainciuc pentru ediţia repetată a abecedarului din anul 1970, autorii alcătuitori fiind precum şi în ediţiile precedente G. Vieru şi S. Vangheli („Abecedar”. Chişinău: Lumina, 1985)[8]. Contururi flexibile de tuş, de parcă vibrante, acordă ilustraţiilor un pronunţat caracter dinamic.

De o deosebită pondere ce obține conceptul grotescului în grafica de carte moldovenească a anilor ’80 sunt și desenele, semnate de Dumitru Iazan (1954), realizate în acuarelă cu conturare de tuș negru („Poezii de seama voastră”. Chișinău: Literatura artistică, 1986). Acțiunea domină în tablouri, fiind arătate racursiurile hazlii, mimica exaltată. Liniștea este tulburată de fuga liniilor curbe întrerupte, care mai degrabă doar fac o aluzie la formă, decât o concretizează. Parodismul întâlnit la Simion Solonari (1939) este apropiat lui D. Iazan, pictorul reținându-se de la deformarea excesivă, adăugând culori aprinse în desenul liniar cu tuș („Spune-i soarelui o poezie”. Chișinău: Literatura artistică, 1989).

Pentru grafica de carte moldovenească de la anii ’80 este caracteristică experimentarea activă pe baza unor procedee expresive specifice artei picturale, celei grafice sau scenografice. Era utilizat pe larg și clarobscurul, afirmând astfel primatul muzical-ritmic în compoziție. Ilustrațiile la unica carte de cântece pentru copii, realizate de Gheorghe Zlobin (1948) în tehnica de autor bazată pe tehnica *alla-prima* (acuarelă), cuceresc prin contrastul petelor întunecate, gradațiile tonale dinamice, saturația culorilor („Poftim de intrați”. Chișinău: Literatura artistică, 1987). Chipurile și fețele copiilor de parcă înmărmurite în meditație transpar din ceață, siluetele fiind în armonie cu culorile luminoase, dar și cu albul fundalului. Mijlocul principal de exprimare constituie nu forma decorativă plană, dar fluxul pictural. Lucrarea lui Gh. Zlobin este elocventă în privința reafirmării principiilor spațialității, ce a avut loc în grafica de carte din republică la finele anilor ’80.

În 1988, atunci când poetul a devenit laureat al prestigiosului Premiu internațional H. Ch. Andersen pentru întreaga sa opera literară, pe ambele maluri ale Prutului au fost editate două culegeri de versuri, cărora le revine o atenție deosebită prin grafica realizată la cel mai înalt nivel. Prima culegere apărută la Chișinău conține ilustrații ale pictoriței Nina Danilenco (1955), realizate în pastel, tehnica fiind mai puțin obișnuită pentru grafica de carte moldovenească de atunci („Mama”. Chișinău: Literatura artistică, 1988). Chipurile mamei și feciorului, a bătrânei lângă fântână, a cailor păscând în liniște, sunt pline de o frumusețe senzuală. Compozițiile se desfășoară pe fundalul panoramelor rurale, amintind prin plenitudinea culorilor și finețea gradațiilor de tablourile picturale. Contururile și siluetele transpar printr-o ceață miraculoasă, care învăluie peisajul. Culoarea formează mediul spațial între figuri și creează ambianța sublimă în anturajul omului.

Ilustrațiile transpun o încredere calmă, conținutul lor reprezentând cele mai profunde retrăiri sufletești. Recreând reflecția meditativă privind plaiul natal, intimitatea nostalgiei după mama (una din temele cruciale în creația lui G. Vieru), care unifică poeziile, imaginile de parcă întrerup mersul versurilor prin pauze lirice. Conform concepției grafice, majoritatea ilustrațiilor ocupă întreaga pagină desfășurată până la tăiere, fapt ce le conferă vizibilitate și intensifică spiritul romantic[9].

Din punctul de vedere grafic, cealaltă ediție ilustrată din anul 1988 se prezintă drept una din cele mai interesante ediții românești ale versurilor poetului. Autorul ilustrațiilor pentru un volum inedit de poeme și confesiuni este pictorul român Sabin Bălașă (1932–2008), apreciat pentru grafica de carte și pictură monumentală („Rădăcina de foc”. București: Univers, 1988).

Pentru seria de lucrări în guașă/temperă Bălașă alege ca fiind esențială tema singurătății sublime, care se dezvăluie prin structuri compoziționale, dar și prin folosirea culorilor discrete accentuate. Desenele de o poetică gravă relatează niște istorii contemporane pe motivele cugetărilor lui G. Vieru: figura solitară a copilului, pe o suprafață asemănătoarea cu globul terestru, înconjurată de un spațiu pustiu plin de neliniște; chipul unei femei, deslușindu-se în lumina lunii pe un cer albastru-deschis; cinci păsări așezate pe un buștean scorțos, scena fiind completată cu note greoaie ale cerului sumbru... În imaginea consacrată mamei pictorul a prezentat nu întreagă față, dar numai partea frontală a capului unei femei, într-o basma de culoare deschisă. În loc de față găsim pustietate, de parcă cuprinsă cu mâinile din ambele părți. S. Bălașă nu repovestește subiectul, ci transmite valoarea lui filosofică. Prezentând narațiunea literară ca un șir de asociații evidente, pictorul tinde spre psihologism în redarea chipurilor.

În 1988 a fost editat încă un volum de versuri ale lui G. Vieru, care necesită reflectare în paginile studiului nostru, ilustrat de pictorul leton Gunārs Krollis (1932) în tehnica creionului negru cu accente în alb pe suportul ocru („Piektdienas zvaigzne” [„Steaua de a cincea zi”]. Riga: Liesma, 1988). Compozițiile grafice reprezintă portrete (de regulă, duble), de parcă transpuse de pe icoanele vechi. Mișcările line ale capurilor aplecate într-o meditație sunt susținute prin gesturile fine ale

mâinilor. Chipurile iconografice evocă o imagine complexă a generozităţii umane. Se împletesc în compoziţie struguri de vie, diverse forme vegetale, întinse de la o margine a foii până la alta, uneori trecând peste ovalul capului sau apărând chiar în faţa lui. Ilustraţiile posedă monumentalitatea formei, generată de legătura dintre existenţa de azi şi trecutul. Metafora selectivă, realizată la un profund nivel psihologic, corespunde patosului umanistic al creaţiei lui G. Vieru.

Multe idei plastice proprii ilustraţiilor din anii ’70–’80 se regăsesc în grafica de carte moldovenească din următorul deceniu, ultima fiind eliberată de normele ideologice şi stilistice. A păstrat pondere conceptul de grotesc. Pasturile inspirate create de Alexandru Macovei (1954), intens saturate, nu şi violente, se remarcă printr-o expresie diafană picturală („Frumoasă-i limba noastră”. Chişinău: Hyperion, 1990). Compoziţiile în acuarelă, conturate de tuş negru, ale lui Sergiu Puică (1955) denotă amprenta stilisticii benzilor desenate („Frumoasă-i limba noastră”. Chişinău: Museum, 1996).

La fel ca şi S. Puică, Vasile Movileanu (1955–2011) trece la accentuarea negrului în compoziţie, găsind modalităţi unice de aplicare a manierei caricaturiste[10]. Una din primele serii ilustrative realizate în tehnica de autor ne aminteşte de miniaturile ţesute cu contururile obiectelor şi a figurilor puternic îngroşate, dar şi textura consistentă, desenele posedând o anumită picturalitate („Cum mi-am învăţat băiatul cifrele şi număratul”. Chişinău: Hyperion, 1991). În desenele de mai târziu compoziţiile dinamice cu figuri-şarje sunt încadrate în chenare cu schematizare a formelor, ce reamintesc teatrul marionetelor („Веселая азбука”. Chişinău: Prometeu, 1996; „Cartea ghioceilor”. Chişinău: Prometeu, 1996). V. Movileanu prezintă modalităţi de exagerare a personajelor, care reflectă o satiră usturătoare a realităţii, mai mult pe înţelesul maturilor, decât al copiilor. Chiar dacă se ştie că invocarea unor elemente din ediţiile ieftine de tip benzi desenate poate şi să nu fie benefică unor ilustraţii de carte, V. Movileanu, dar şi S. Puică, rămân pasionaţi anume de efectele exterioare ale genului respectiv. Totuşi, ei au reuşit să evadeze de la soluţiile banale, nu conformându-se cu unele scheme ilustrative.

Ilustraţiile pentru noile volume de versuri ale lui G. Vieru, ales membru corespondent al Academiei Române, mărturisesc interesul pentru trăirile sufleteşti. Culegerea „Acum şi în veac” (Chişinău: Litera Internaţional, 1997) a fost editată în cadrul seriei „Biblioteca şcolarului”, prezentarea grafică revenind pe parcursul deceniului nouă pe seama pictorului I. Cârmu. Potrivit concepţiei seriei, pentru fiecare copertă era elaborată o compoziţie aparte într-o tehnică picturală. Pe coperta cărţii cu versurile lui G. Vieru locul principal revine chipului trist al mamei, încadrat într-o frumoasă ambianţă, tensionarea momentului fiind subliniată prin vibraţia pastuoasă a tuşelor.

La fel ca şi în ediţiile de altădată (proiectul editorial „Biblioteca şcolarului” începe încă în anii ’50), în interiorul cărţii erau plasate desenele în tuş sau cerneală, executate, de regulă, de un alt pictor decât autorul compoziţiei pe copertă. Interesante ca variantă cu figurativul esenţializat liniar sunt ilustraţiile plasticianului Vasile Moşanu (1955) în cartea „Acum şi în veac” (Chişinău-Bucureşti: Litera Internaţional, 2003). Compoziţiile capătă spiritul festiv graţie desenului fin al figurilor elansate.

Renumitul scriitor şi pictor neprofesionist Iulian Filip (1948) foloseşte foarte original desenul în tuş pentru o carte liliput realizată poligrafic după principiul calendarelor de perete („Întregul cer”. Chişinău: Prut Internaţional, 2002). Paginile cu desene liniare care se asociază cu unele schiţe simbolice precedă paginile cu versuri. În portretele caricaturiste şi compoziţiile fără subiect, care nu pot fi descifrate univoc, Iu. Filip dezvăluie concepţia versurilor folosind un minim de mijloace tehnice expresive.

Printre ilustraţiile la opera lui G. Vieru un loc aparte le revine seriilor grafice ale lui Roman Kutsjuba (1953), un pictor estonian, originar din Moldova. Compoziţiile în creion negru şi color care fac parte din seriile mari de foi grafice, au fost incluse în câteva ediţii antologice („Strigat-am către tine”. Chişinău-Bucureşti: Litera Internaţional, 2002; „Ghicitoare fără sfârşit”. Chişinău: Prut Internaţional, 2005). Suitele grafice transmit reflecţiile profund filosofice, dezvălui o viziune subtilă a semnificaţiei lucrurilor şi fenomenelor. Ideile sunt bine gândite, compoziţiile fiind completamente finisate din punctul de vedere al tehnologiei de executare. Lumea creată de pictor nutreşte dramatismul trăirilor relaţiilor reciproce dintre om şi natură.

Porumbelul, prezentat în profil pentru claritatea simbolului, constituie tema centrală a seriei, realizată în creion negru. Compoziţiile se disting printr-o structură spaţial-metaforică complexă a desenului vizual. Frapat de desenul original al pe-

netului păsărilor şi aripilor fluturilor, plasticianul îl încorporează ulterior în formele compoziţionale, asociindu-l cu fragmente stilizate ale feţei şi motive vegetale. Legăturile asociative posedă o perspectivă strictă şi organică. Unele foi din această serie au fost expuse în cadrul saloanelor de artă contemporană de la Paris[11]. Aparte pot fi catalogate imaginile separate ale păsărilor şi personajelor mitologice similare, albul imaculat al fundalului acordând imaginilor o sonorizare camerală.

Foile grafice în creion color reprezintă două serii de scene cu caracter mitologic, primele diferenţiindu-se printr-o deosebită penetrare a metaforei. Păsările din vârfurile copacilor pe fundalul unui cer stelat, cu capurile ridicate sus de parcă în aşteptare. Scoica cu un desen bine reliefat, pe care a planat domol o frunză. O insulă mică, cu un arbust de formă ciudată în vârf, contururile căruia sunt repetate de nourii de pe cer... Asocierea fină a realului şi fantasticului, sfidarea delicată a hotarelor temporal-spaţiale creează o tensiune poetică, care permite perceperea noutăţii citirii versurilor, devenite deja piese literare clasice. Prin toată simplitatea, cotidianul se prezintă în compoziţie cu o doză deosebită de prospeţime şi percepere accentuată.

Originalitatea lucrărilor rezidă în multidimensionalitatea lor. Stratul simplu, pe parcurs deschizându-se şi devenind accesibil cititorilor, poartă, de regulă, informaţia principală. Ulterior, deschiderea planurilor îmbogăţeşte şi completează ceea ce transpare la suprafaţă, creând un vast mod de viaţă doar la prima vedere simplu, dar în realitate cu numeroase faţete. O asemenea modalitate de percepere a realităţii corespunde gândirii raţionale a graficienilor estonieni, interesului pentru valorile umane, caracteristice pentru anii ’80.

Deşi unele din compoziţiile plasticianului au fost reproduse în alte cărţi editate în Estonia, Grigore Vieru şi-a exprimat dorinţa de a ilustra antologiile sale anume cu aceste imagini, recunoscând astfel apropierea de poezia sa. Cartea „Ghicitoare fără sfârşit”, realizată la superlativ conform cerinţelor poligrafice, a devenit în 2005 deţinătoarea premiului doi la prestigiosul Târg internaţional de carte din Moscova.

Tendinţa principală a ilustraţiei de carte pentru copii rămâne experimentarea cu stilizarea formei şi cu diferite efecte vizuale. Plasticienii ultimului deceniu sunt preocupaţi de noi expresii ale şarjei în stabilirea dialogului între carte şi cititor-privitor. Procedeele artistice specifice ilustraţiilor cu subiect umoristic şi-au găsit loc în noile desene în acuarelă şi tuş ale lui I. Cârmu, personajele având feţele şi ochii exagerat de mari, privind cititorul cu o notă de ironie bună („Şcoala iepuraşilor”. Chişinău: Prut internaţional, 2002).

Ilustraţiile pictoriţei Olga Cazacu (1983) la cărţile cu imagini realizate în tehnici mixte, se evidenţiază printr-un deosebit decorativism şi gamă cromatică vie, dar echilibrată („Soare, soare, domn frumos”. Chişinău: Prut Internaţional, 2008; „Rândunică-rândunea”. Chişinău: Prut Internaţional, 2011). Spaţiul ilustraţiilor nu este încărcat cu negru, cum probabil ar fi în cazul realizării ilustraţiilor în anii ’90, petele şi liniile negre fiind alocate cu grijă pentru a fi evidenţiat contrastul de tonuri şi de culori. Graţie condiţiilor poligrafice bune, prin care se caracterizează situaţia editorial-poligrafică din republică, trecerile diferenţiate de culoare se reproduc corespunzător.

Pictorii ilustratori nu se avântă la exagerarea procedeelor vizuale, preluate din diferite surse de informare, din mass-media, nu includ elemente de atracţie exterioară, îndoielnice de pe poziţiile artei tradiţionale. Ei doar caută o nouă estetică a desenului, ţinând cont de regulile artistice şi legile privind lizibilitatea citirii. Din aceste considerente ilustraţiile anilor 2000 pentru cărţile cu imagini nu se transformă în producţie de calitate slabă.

Tradiţiile experimentului plastic şi orientarea spre decorativismul structural-compoziţional unifică mai multe ilustraţii la opera lui G. Vieru din diferite perioade. Autorii ilustraţiilor sunt, de regulă, pictori tineri, dar cu experienţă, fiecare revizuind metoda realistă de ilustrare, care a dominat mult timp grafica de carte moldovenească. Faptul reaprobării reprezentării realiste în ilustraţie demonstrează unele foi grafice de la sfârşitul anilor ’80. De acum încoace, elementele realiste nu mai fac parte dintr-un sistem de artă obligatoriu, fiind doar elementul stilului individual al pictorului.

Foile grafice ale lui I. Vieru posedă o deosebită valoare istorică şi artistică reieşind din faptul că legătura esenţială dintre subiectele literare şi plastice în spaţiul seriei vizuale se desfăşoară nu la nivel exterior, ci la nivelul fundamental, nodal. Ca nimeni altul pictorul a intuit esenţa unei maxime a lui G. Vieru: „Arta să fie simplă, dar nu mai simplă ca pâinea”. De-a lungul timpurilor mulţi plasticieni au fost preocupaţi de căutarea caracterului naţional al ilustraţiilor pentru versurile lui G. Vieru. Dar anume I. Vieru în cartea „Duminica cuvintelor” a reuşit prin adresarea la valorile folclorice să depăşească rezervele, dictate de stipu-

latul dogmatic al „conţinutului socialist în forma naţională", obligatoriu pentru arta plastică din toată perioada sovietică. Şi în acest context Igor Vieru a întrecut cu mult timpul său.

Reprezentant al generaţiei următoare a plasticienilor moldoveni, L. Sainciuc, precum şi I. Vieru, nu pur şi simplu ilustrează cartea, dar devine şi coautorul ei. La baza concepţiei vizuale a cărţii pentru preşcolari „Albinuţa" se află asocierea noului şi vechiului – a tradiţiilor naţionale în artele plastice şi a stilisticii benzilor desenate. Păstrându-şi actualitatea, această idee asigură interesul până în zilele noastre faţă de ilustraţiile lui L. Sainciuc, fiind urmată, într-o măsură sau alta, de toţi graficienii moldoveni contemporani, ilustratori ai cărţilor cu imagini.

Ilustraţiile antologiilor pot fi percepute şi în calitate de lucrări aparte ale graficii de şevalet, în care mediul deţine un rol nu mai puţin important, decât însuşi forma figurativă (I. Cârmu, N. Danilenco). Lucrările lui S. Bălaşă şi. R. Kutsjuba reprezintă interes special ca compoziţii realizate pe teme libere, fixând doar la nivel asociativ esenţa filosofică a poeziilor lui Grigore Vieru.

Referinţe bibliografice

[1] Vrabie Gh. Arta graficii de carte în creaţia lui Igor Vieru. În: Arta-2001. Chişinău, 2001, p. 79.

[2] Дамиан Е. Обязанности две, забота одна. В: В мире книг. 1976/ 2, с. 9.

[3] Ibidem.

[4] Лунгу Е. *Исай Кырму*. *Книжная графика*. Chişinău: Literatura artistică, 1982, p. 7.

[5] Воронова О. *Георге Врабие*. Chişinău: Literatura artistică, 1981, p. 23.

[6] Pentru prima dată „Albinuţa" în grafie latină a fost editată în 1991, la Chişinău, iar în 1994 şi la Bucureşti.

[7] Partole C. Lică Sainciuc şi copii lui. În: Literatura şi arta, 18 martie 2004, p. 6-7.

[8] Pentru prima dată „Abecedarul" în grafie latină a apărut în anul 1990, la Chişinău.

[9] Mardare Gh. Un talent promiţător. În: Literatura şi arta, nr. 37 (2093), 12 septembrie 1985, p. 6.

[10] Spînu C. Vasile Movileanu. În: Atelier, nr. 3-4 (8-9), martie-aprilie 1998, p. 2.

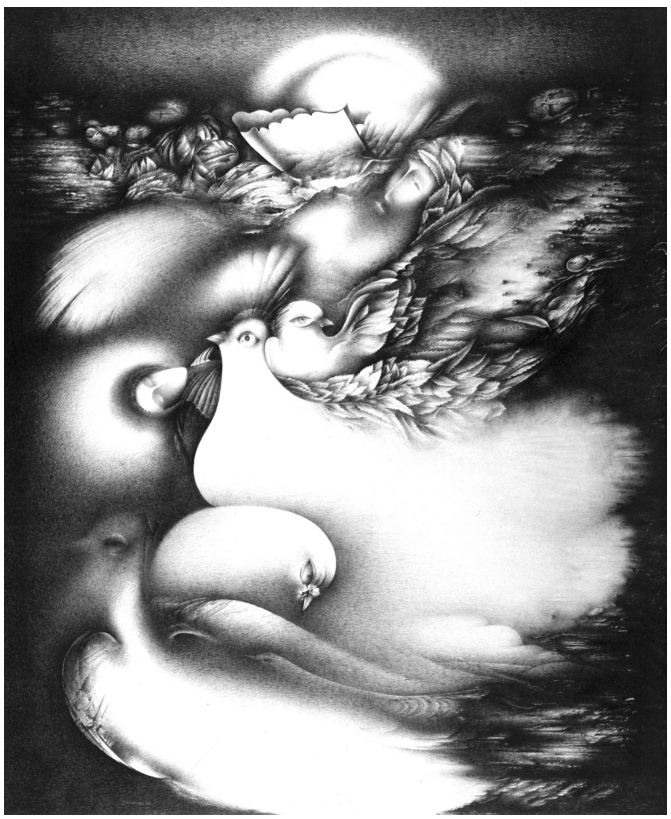
[11] Salon 2006 de la Nationale des Beaux-Arts, Paris, 14-17 decembrie 2006. Catalog. Paris, 2006, p. 97; Le salon Violet Prestige de l'Art Contemporain, Paris, 3-15 juin 2008. Catalog. In: Univers des Arts. Le magazine de l'information artistique. Mai 2008, No. 131, p. 82.



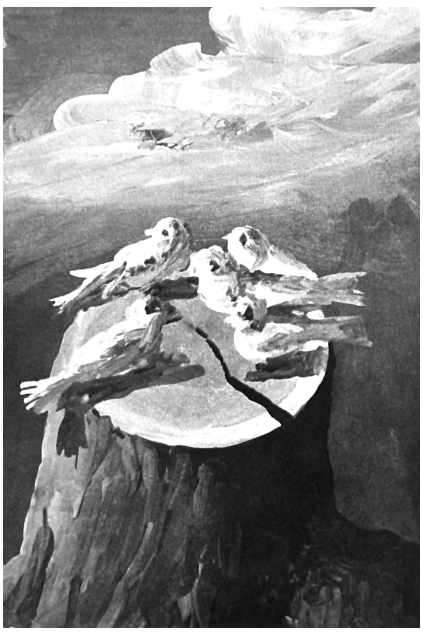
Gr. Vieru. „Poezii”. Chişinău: Ed.: Literatura artistică, 1983, 152 p., il.: Gheorghe Vrabie



Gr. Vieru. „Duminica cuvintelor”. Chişinău: Ed.: Lumina, 1969, 108 p., il.: Igor Vieru



Gr. Vieru. „Ghicitoare fără sfârşit”. Chişinău: Ed.: Prut Internaţional, 2005, 228 p., il.: Roman Kutsjuba



Gr. Vieru. „Rădăcina de foc”. Bucureşti: Ed.: Univers, 1988, 372 p., il.: Sabin Bălaşă

Elena MUSTEAŢĂ

Semantica gravurii în acvaforte din perioada postbelică a RSSM

Rezumat
Semntica gravurii în acvaforte din perioada postbelică a RSSM

Lucrarea de față urmărește ca scop elucidarea unor aspecte de semnificație și iconicitate caracteristice acvaforte-lui din Moldova din perioada postbelică. Operele grafice supuse studiului au fost selectate în mod subiectiv, ținând cont de tipul imaginii, de limbajul mijloacelor vizuale deținut – nediscursiv, prezentativ, auto-reflexiv sau ambiguu. Pentru a satisface o atare abordare a mesajului plastic, s-a optat pentru analiza selectivă a lucrărilor în funcție de genul tematic, de factorul temporal, precum și de criteriul estetic și calitățile stilistice ale imaginii artistice. Au fost studiate, în particular, creații grafice semnate de Gh. Vrabie, L. Grigorașenco, P. Țurcan, G. Fiurer, V. Ivanov ș.a.

Cuvinte-cheie: simbol, semantică, acvaforte, gravură, perioada postbelică, creații grafice.

Summary
The engraving etching's semantic in postwar MSSR

This work aims to elucidate some aspects of signification and iconicity of Moldovan etching, characteristic for the postwar period. The surveyed graphic works were selected subjectively, taking into account the type of the image, the language of visual methods detained as – non-discursive, presentational, self-reflexive or ambiguous. To meet such an approach to the plastic message was chosen a selective works analysis according to a thematic genre, the time factor, as well of the aesthetic criteria and stylistic qualities of the artistic image. Were studied, in particular artworks signed by Gh. Vrabie, L. Grigorashenco, P. Țurcan, G. Fiurer, V. Ivanov etc.

Key words: symbol, signification, aqua-fortis, engraving, postwar period, artworks.

Резюме
Семантика молдавского офорта послевоенного периода

Целью данной статьи является выявление некоторых аспектов семантики и иконичности, характерных для молдавского офорта послевоенного периода. Графические работы рассматриваются, отталкиваясь от типа композиции, характера языка изобразительных средств – недискурсивный, презентационный, саморефлексивный или неоднозначный. Для данного исследования были выбраны работы, исходя из тематики жанра и временного фактора, а также учитывая эстетические и стилистические качества эстампов. Наиболее детально были изучены графические работы Г. Врабие, Л. Григорашенко, П. Цуркан, Г. Фюрера, В. Иванова и др.

Ключевые слова: символ, семантика, офорт, гравюра, послевоенный период, графические работы.

„Obiectul reprezentat este un semn.
Or, imaginea e un semn, fiind purtătoarea semnificației obiectului.
S. Maltesse

Interesul față de artele vizuale din a doua jumătate a secolului al XX-lea a generat apariția unui șir de publicații în care și-au găsit reflectare diverse aspecte ale evoluției mai multor genuri ale artei. Constatăm însă că au rămas practic neelucidate unele aspecte legate de „semnificație”[1] și „iconicitate”[2] caracteristice acvaforte-lui din RSS Moldovenească din perioada postbelică.

Luând în considerare tipul imaginii și limbajul mijloacelor vizuale – nediscursiv, prezentativ, auto-reflexiv sau ambiguu (în accepțiunea lui Theodor Redlow)[3], a fost selectat și supus analizei

un şir de lucrări grafice, care vin să ne prezinte un tablou amplu al evoluţiei acvaforte-lui în perioada de referinţă. În acest context, pentru a dezvălui mesajul plastic, s-a optat pentru analiza foilor grafice realizate în tehnica acvaforte (sau combinată,+ acvatinta) în funcţie de genul tematic, de factorul temporal, precum şi de criteriul estetic şi calităţile stilistice ale imaginii artistice. Creaţiile grafice semnate de Gheorghe Vrabie, Leonid Grigoraşenco, Petru Ţurcan, Grigori Fiurer, Victor Ivanov ş.a. au fost studiate atât din necesitatea stabilirii aspectelor evolutive, specifice în abordarea spaţiului compoziţional, cât şi determinării funcţiei de comunicare şi semnificaţie a imaginii artistice.

Ca şi alte genuri de gravură, în primii ani postbelici acvafortele este practicat foarte puţin. Potrivit ediţiilor periodice şi cataloagelor expoziţiilor de artă studiate de noi[4], printre primele foi grafice se remarcă stampele lui G. Fiurer (1886–1962): „Peisaj moldovenesc" (1947)[5], „Amurg" (1948), „Peisaj" (1949), seria de acvaforte consacrată baştinei lui G. Cotovschi (1950). În opinia noastră, prezintă interes peisajele lirice ale graficianului, care se disting printr-o bună valoraţie tonală şi desăvârşire a spaţiilor compoziţionale. Aceste aspecte atribuie imaginilor în cauză un echilibru accentuat şi o stare de spirit liniştită, calmă. De exemplu, acvafortele „Amurg" (1948) reprezintă o secvenţă idilă a naturii, în care atmosfera crepusculului pe malul unui lac este redată prin intermediul jocului expresiilor tonale. Este asemănătoare, ca tip de structură şi spaţialitate, dar şi ca conţinut grafic, gravura „Peisaj moldovenesc" (1947), deosebindu-se printr-o subtilitate aparte. Peisajele lirice ale lui G. Fiurer ne conduc într-o atmosferă de meditaţie şi contemplare cu pondere estetică. Acest fapt se datorează coerenţei structurii şi a ansamblului mijloacelor vizuale, care se dezvoltă ritmic şi armonic prin distribuirea şi orientarea liniilor de forţă. În aşa fel, este sugerat un anumit tip de spaţialitate şi corespondenţă a nuanţelor de modulare şi prestanţă a tuşei grafice, a texturii grafice. Acest raport facilitează perceperea conţinutului semantic al mesajului şi exprimă caracterul autentic al subiectului anunţat.

Total diferite sunt acvafortele realizate de G. Fiurer în deceniul al şaselea. În acest context vom menţiona stampele, având ca subiect principal peisajul citadin: „Prospectul Lenin" (1957), „Monumentul lui A. Puşkin din Chişinău" (1959), „Construcţia sectorului Râşcani" (1960) ş.a. Lucrările sunt realizate într-o manieră academică şi atestă un desen precis sau chiar documentar, cu un efect perspectival şi o tratare convenţională a suprafeţelor tonale. Totodată, lucrările cedează din efectul deosebit, specific peisajelor lirice realizate de grafician în anii imediat postbelici. Ele posedă un subtext elevat deşi distant, rece, deţinând un caracter direct, deschis al mesajului.

Analiza lucrărilor graficienilor P. Ţurcan şi V. Ivanov este indispensabilă pentru a accentua spectrul larg al relaţiilor comunicative, caracteristice pentru acvafortele cu subiecte lirice, urbane şi industriale din perioada supusă analizei.

Prezintă interes acvatintele şi acvafortele realizate de P. Ţurcan la începutul deceniului şapte: „Iarna" (1961), „Codri" (1961), „Pădure iarna" (1962), „Copac iarna" (1962), precum şi ciclul de foi grafice „Pe locurile leniniste" (1969). Lucrările se remarcă prin manieră realistă de tratare, cu un desen clar şi distins, cu joc delicat de semitonuri şi o bună valoraţie a tuşei grafice texturate[6]. Peisajele lui P. Ţurcan se includ, în mare parte, în categoria celor secvenţiale[7]. Ele prezintă structuri deslușite, ordonate, orientate pe verticală sau derivate oblice ale acesteia, cu linii de forţă (diagonale, demidiagonale, curbe) şi noduri de tensiune plasate în spaţiul de jos al formatului. Plasate în prim-plan, ele contribuie la perceperea câmpului vizual.

De regulă, gravurile atestă nucleul compoziţional pe prim-plan, care reprezintă imaginea unui sau a câţiva arbori grupaţi sau a unei construcţii – element structural, care accentuează tipul spaţia-litătii lucrărilor şi contribuie la formarea caracterului de comunicare. În aşa fel, este relevat raportul de analogie faţă de motivul reflectat[8]. Astfel, câmpul vizual al acvatintei „Iarna" (1961) este orchestrat într-o structură diagonală ascendentă. Perceperea este iniţiată în partea dreaptă inferioară a formatului, prin intermediul liniilor de forţă sugerate de arborele din prim-plan, care este evidenţiat printr-o modelare expresivă a clar-obscurului.

Trebuie de menţionat că graficianul operează atât cu format dreptunghiular orientat pe orizontală, caracteristic pentru ordonarea subiectelor peisagere, cât şi cu formatul vertical. Ultimul este specific stampelor „Copac iarna" (1962), „Pădure iarna" (1962), „Casă de odihnă în pădure" (1962). Spaţiile compoziţionale ale foilor grafice atestă linii structurale cu tensiuni ascunse direcţionate excentric spre privitor, în partea inferioară a formatului, acestea făcând ca privirea nu doar să

pătrundă pe întreg câmpul vizual, dar şi să revină ciclic înapoi.

Mult mai complexe ca structură sunt peisajele industriale realizate de P. Ţurcan, axate pe subiectele construcţiei industriale sau tematica muncii: „Carieră de piatră" (1961), „Construcţie" (?), „La fâţare" (1961), „Construcţia fabricii de ciment din Râbniţa" (1961), „Instalarea conductei de apă" (1963) ş.a. Deşi manifestă aceeaşi tratare realistă a spaţiului plastic, cu structuri compoziţionale bine găsite şi cu modelare tonală integratoare a suprafeţelor în raporturi generale, mari de lumină şi umbră, lucrările se remarcă prin ponderea tuşei grafice, prin calităţile texturii, de multe ori variind de la o foaie grafică la alta. Acest lucru devine perceptibil în acvatintele şi acvafortele graficianului de la începutul deceniului opt: „Pe lac" (1972), „La odihnă" (1972) ş.a.

În general, stampelor realizate de P. Ţurcan le sunt specifice o bună structurare a spaţiului şi desen academic, de asemenea, o bună explorare tehnologică din punct de vedere a expresiilor tonale şi texturale.

Subiectul peisajelor lirice şi industriale este abordat pe larg şi de graficianul V. Ivanov (1910–2007)[9]. Peisajele sale lirice din perioada respectivă reprezintă secvenţe panoramice ale ţinutului natal (unele destul de reuşite), realizate în manieră realistă, caracteristică graficianului. În acest context pot fi enumerate stampele „Peisaj. Nistru" (1961), „Coline moldave" (1963), „Primăvara pe Nistru" (1966). Majoritatea lucrărilor reprezintă spaţii compoziţionale cu linia orizontului înaltă, cu structurări simple, marcate de un joc grafic expresiv ce desemnează suprafeţele sitului natural, cu o intensitate tonală pronunţată pe prim-plan şi, totodată, subtilă pe spaţiile ulterioare. De altfel, acest procedeu facilitează perceperea spaţiului panoramic extins şi accentuează semantica mesajului artistic.

Acvafortele graficianului atestă un desen academic bun, uneori uscăţiv, caracterizat prin detalierea (mai ales în cazul peisajelor industriale) a subiectelor reprezentate. De exemplu, ciclul de acvaforte „Şantiere din Moldova"/ „Instalarea conductei de apă" (1960), „Fabrica de ciment din Râbniţa" (1961), „Fabrica de zahăr din Ghindeşti" (1961) ş.a. scoate în evidenţă structurile câmpului vizual, orchestrate preponderent pe verticală, orizontală sau semi-diagonală. De asemenea, specificăm desenul constructiv, realizat cu precizie şi o bună corelare tonală a suprafeţelor şi a „maselor" formale. Orizontul, de regulă, coborât al lucrărilor integrează ritmurile construcţiilor, instalaţiilor industriale mari, ce contrastează puternic cu siluetele minuscule ale muncitorilor, reprezentaţi în prim-plan. Aceasta sugerează, totodată, un gen de „epi-structură semnificantă"[10], care asigură comunicarea şi mesajul imaginii plastice. Acest lucru îl depistăm într-o manieră mai evidentă, eventual, în acvafortele realizat în a doua jumătate a anilor '70 ai secolului al XX-lea: „Uzina de beton armat" (1969), „Uzina de tractoare" (1967), „Zona industrială Ciocana Nouă" (1969) ş.a. graţie, inclusiv, procedeului de stilizare.

V. Ivanov apelează anume la stilizare cu scopul de a dezvolta conţinutul formal al lucrării, dar şi de a spori sarcina semantică a imaginii. De altfel, perceperea vizuală a spaţiului plastic este realizată, de cele mai dese ori, pe verticala sau diagonala ascendentă. Prin contrastul de forme şi modelarea expresivă a clarobscurului se sugerează concludent ideea importanţei progresului industrial, idee atât de mult vehiculată în perioada „construcţiei socialismului".

Mai puţin reuşit, în opinia noastră, este ciclul de acvaforte „Rostov Velikii" (1966) semnat de V. Ivanov. Foile grafice sunt caracterizate printr-o structurare pe alocuri stângace, spaţiu „supraumplut" cu edificii mari, îndesate, cu un efect de perspectivă exagerat. Nu impresionează nici maniera de realizare grafică, care este seacă şi deseori sugerează iluzia unei iluminări ambigue.

Un lucru indiscutabil, diferit din punct de vedere al forţelor de comunicare, se remarcă în cazul compoziţiilor tematice. Structurile complexe implică figurativul cu multitudinea de semne şi simboluri pe care le comportă. În această ordine de idei, se înscriu lucrările grafice cu subiecte istorico-batalice realizate în anii 1970 de L. Grigoraşenco (1924–1995)[11].

Graficianul apreciat pentru măiestria abordării subiectelor de acţiune, a creat în perioada studiată cicluri de acvaforte, ac sec cu tematică batalică şi istorico-revoluţionară. Aceste lucrări se caracterizează prin compoziţii polifigurative cu structuri complexe şi dinamice, realizate într-o manieră accentuat realistă, cu expresii tonale active şi vibraţia clarobscurului. De menţionat, că graţie specificului tehnicii stampele realizate în ac sec de L. Grigoraşenco posedă un caracter mai lapidar, schiţat. Totodată, acvafortele certifică înaltele calităţi profesionale ale graficianului în vederea organizării compoziţiei maselor, poseda-

rea excelentă a desenului și profesarea tehnicii de figurare grafică.

Analizând schemele de structurare compoziţională explorate de grafician, putem remarca anumite particularităţi distincte. De cele mai dese ori spaţiile compoziţionale comportă tensiuni vectoriale descendente, care sunt generate de liniile primare de structură – diagonale sau semi-diagonale, racordate nodurilor/centrelor/nucleelor de forţă. Acestea delimitează formatul compoziţional în două sau trei zone de încordare și stimulează perceperea de la centrul primar de interes, consecutiv, la cel secundar etc.

În cazul unor asemenea structuri compoziţionale (cu linii de forţă corespunzător diagonalelor descendente), centrul primar de interes este situat în partea superioară a formatului. Astfel vectorul privirii este proiectat excentric spre josul formatului, după cum observăm în „Fapta eroică a soldatului" (1969), „Răzbunătorii" (1965), „Era doar o mână de oameni. Ocnița" (1968), „Măcelul" (1972) ș.a.

Un alt tip de spaţialitate se referă la compoziţiile graficianului, orchestrate în două registre orizontale – cel superior și inferior al formatului dreptunghiular, orientat pe orizontală. Perceperea spaţiului compoziţional se efectuează prin intermediul a trei centre de interes, închegate, respectiv, într-o structură formală triunghiulară (cu vârful plasat în partea superioară a formatului). Centrul primar de interes, este situat în funcţie de locul amplasării fie în registrul superior – „Trenul blindat al lui Müller" (1967); „Dezarmarea ardelenilor" (1967), fie în zonele de dreapta sau stânga a registrului inferior – „Apărătorii depoului din Bender" (1966). Centrul de interes iniţiază perceperea și definește vectorul liniilor de forţă în funcţie de forţele tensionante ale altor elemente de structură.

Asemenea spaţii grafice reflectă conotaţii semantice dramatice și afișează post-factum-ul conflictului. O atare structură compoziţională este împlinită de un conţinut adecvat, simbolic al figurativului: poziţii, racursiuri, gesturi, mimici etc. De altfel, în compoziţiile sale polifigurative L. Grigorașenco exprimă o vastă măiestrie de regizare (teatrală), într-un aranjament scenografic bine căutat, scene culminante sau post-culminante, cu o încărcătură tensională și semantică excesivă în unele cazuri. De cele mai dese ori, limbajul vizual al operei grafice create de L. Grigorașenco denotă o relaţie de comunicare autoreflexivă, cu o proprietate specială de a atrage atenţia asupra propriei sale forme.

Un capitol aparte în arta grafică a republicii revine creaţiei lui Gh. Vrabie (n. 1939). Lucrările graficianului se disting în mod deosebit de cele ale altor plasticieni. Și ca ordonare structurală, și ca reprezentare a conţinutului artistic, ele pronunţă o abordare a formei artistice într-o manieră diferită de cele tradiţional-realiste ale timpului.

În linii mari, creaţia lui Gh. Vrabie este în mare parte una simbolistică și, cu certitudine, necesită un studiu aprofundat. Or, lucrările graficianului din anii '70 ai secolului trecut sunt relevante din punct de vedere al abordării conceptual-artistice a subiectului și sunt ordonate, deseori, în baza structurărilor complexe de tip deschis, care divizează spaţiul compoziţional în „registre" și formează multiple zone și noduri de tensiune. Un exemplu elocvent pentru perioada studiată îl reprezintă tripticul „Prăbușirea lumii vechi" (1968). Lucrarea se remarcă și prin maniera de abordare liniar-grafică a conţinutului formal stilizat. Deși formele sunt modelate „plat", ele primesc o deosebită expresivitate graţie caracterului stilizării constructiv-convenţionale (întemeiată pe conotaţie), precum și datorită texturii grafice, contrastului tonal și plasticii liniare sugestive. De altfel, anume expresivitatea conţinutului grafic raportată la caracterul convenţional al formei permit perceperea instantanee, dar intuitivă, a imaginii. Acest fapt pronunţă un acord abstract dintre esenţă și formă, raportând imaginii caracteristicile simbolului.

Or, tripticul „Prăbușirea lumii vechi" (1968), la fel ca și alte stampe în acvaforte ale lui Gh. Vrabie realizate în perioada analizată – „Santinela" (1968), „Ostașul căzut" (1968), ilustraţiile de carte la „Harap Alb" de I. Creangă (1967), „Poezia populară" de M. Eminescu (1970) și „Viaţa nouă" de Dante (1971) – sunt printre primele compoziţii tematice din perioada postbelică, bazate pe percepere semantică și care deţin un conţinut simbolistic. De cele mai dese ori, autorul suprapune spaţiul și timpul: ordonează în registrele structurale ale aceleiași imagini diferite secvenţe spaţial-temporale, stabilind astfel un acord abstract, sugestiv-simbolic dintre eveniment și post-factum, dintre trecut și prezent. Semantica imaginii se întemeiază pe reprezentarea convenţională a formei și negarea spaţiului, pe integrarea într-un câmp vizual a diverselor secvenţe spaţial-temporale, precum și pe maniera specifică de stilizare a figurativului și expresivitatea tușei grafice. De altfel,

simbolismul în opera lui Gh. Vrabie indispensabil se întemeiază pe estetica „conținutului", care relevă coerența simbolului și a stilului prin intermediul „gestului expresiei" și pune în valoare calitatea reprezentării convenționale a formei.

Prezintă interes aparte și stampele realizate de Gh. Vrabie în deceniul următor – ciclul „Hipism" (1972), „Scrânciobul" (1974), „Macarale deasupra orașului" (1975), „Tragedia de la Râbnița" (1975), „Oraș reînnoit" (1977) ș.a. Acestea reflectă, de fapt, cazul comunicării vizuale, în care, potrivit lui Maltese, „funcția semantică a semnelor figurale se întemeiază pe iconicitate, pe asemănarea cu modelul de relații construit de elemente grafico-plastice ale semnului și relațiile perceptive pe care le construim în cunoașterea directă și în memorarea obiectelor sau pe analogia cu schemele de tensiuni și rezolvări care guvernează experiența subiectivă a raportării la spațiu și a resimțirii timpului"[11].

Referințe bibliografice și note

[1] Semnificație (lat.: *significátio*, *-ónis*, fr.: *signification*): conținut semantic al unui cuvânt; înțeles, sens, accepție; funcție a semnelor de a reprezenta ceva independent de ele; denotație; valoare simbolică a unui lucru; înțeles; însemnătate, importanță, valoare (a unui fapt, a unui obiect etc.).

[2] Iconicitate, icon (fr.: *iconique*, engl.: *iconic*): referitor la imagine, care aparține imaginii; are caracter de reproducere figurativă; asemănător cu realitatea pe care o indică.

[3] Redlow Theodor. *Descifrare și interpretare în parcursurile privirii*. În: Semiotică matematică a artelor vizuale. Solomon Marcus (ed.). București: Ed. științifică și enciclopedică, 1982, p. 103.

[4] Выставка плаката, книжной и станковой графики 1946–1951 г. Каталог / Ред.: Роднин К. Кишинев: Парт. изд. ЦК КП(б). Москва, 1951.

[5] „Peisaj moldovenesc", 1947, dimensiuni 15,9 x 22,9 cm, păstrat în colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei (MNAM).

[6] În majoritar sunt peisaje forestiere, unele din care conduc direct spre imaginea pădurilor ruse grație speciilor de arbori de tip mesteacăn, pin, molid ș.a.

[7] Peisajele lirice în acvafortele ale lui V. Ivanov, G. Fiurer sunt, de cele mai dese ori, panoramice.

[8] Lyotard J. F. *Discours, figure, klincksick*. Paris, 1971.

[9] Golțov D. *Victor Ivanov*. Chișinău: Literatura artistică, 1984.

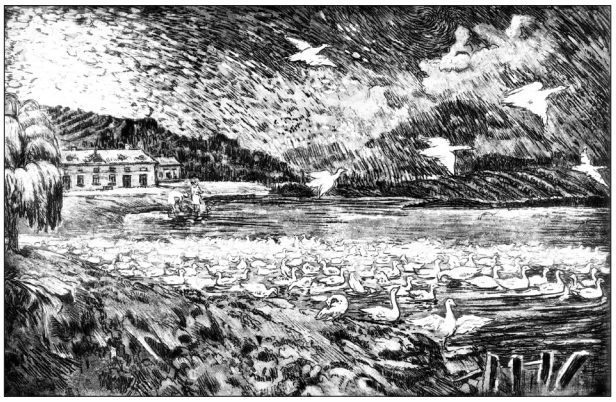
[10] Лангер С. *Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства*: Пер. с англ. С. П. Евтушенко / Москва: Республика, 2000.

[11] *Grigorașenco Leonid*. Catalogul expoziției: acuarelă, pastel, gravură, desen. Chișinău: Timpul, 1986; Calașnicov I. Leonid Grigorașenco. Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2007.

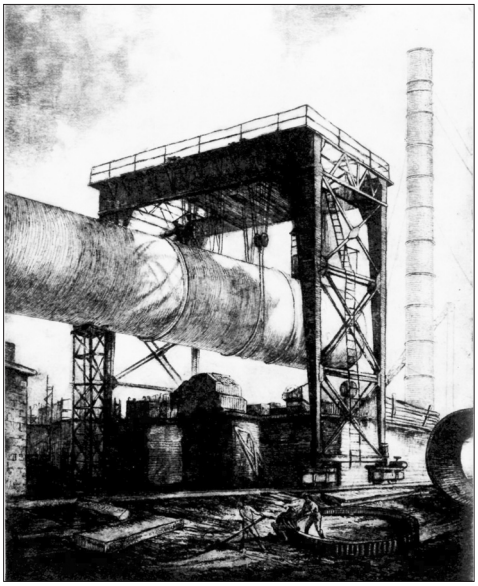
[12] Maltese S. *Semiologia mesajului obiectual*. București: Meridiane, 1978.



G. Fiurer. „Peisaj moldav”, 1947, acvaforte



P. Ţurcan. „Pe lac”, 1972, acvatinta, acvaforte



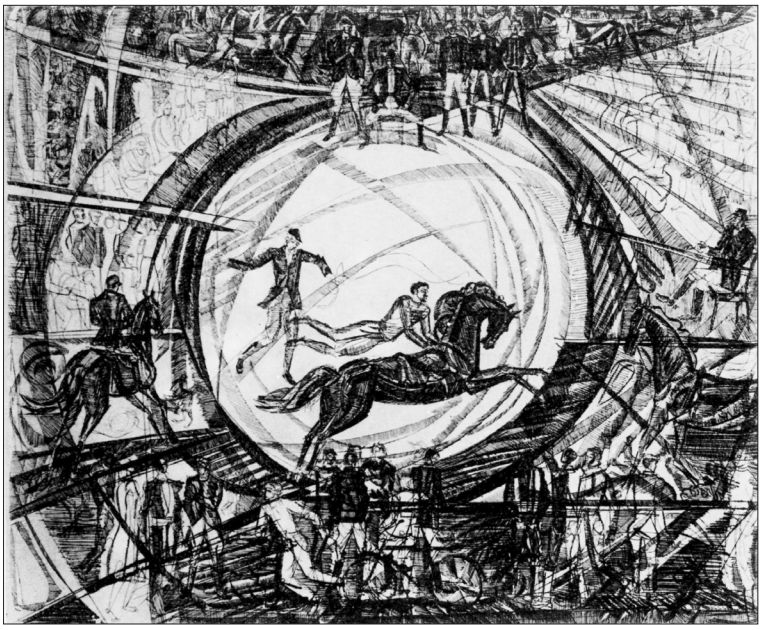
V. Ivanov. „Fabrica de ciment din Râbniţa”, 1961, acvaforte



L. Grigoraşenco. „Dezarmarea ardelenilor”, 1967, acvaforte



Gh. Vrabie. Ilustraţie la „Harap Alb” de I. Creangă, 1967, acvaforte



Gh. Vrabie. „Voltijă”, 1973, acvaforte

Tatiana RAŞCHITOR

Grafica de şevalet în contextul artelor plastice (1945–1990)

Rezumat

Grafica de şevalet din RSS Moldovenească în contextul artelor plastice (1945–1990)

În articolul de faţă se analizează situaţia în domeniul artelor plastice moldoveneşti şi rolul graficii de şevalet în anii 1945–1990. Conturând aspectele distincte ale fiecărui deceniu al artei din RSSM, autorul dezvăluie tangenţele intervenite între domeniul graficii şi picturii, marcând principalele forţe motrice ce au acţionat în ambele domenii: artişti, orientări stilistice, teme, motive, concepte, mijloace plastice ş.a.

Cuvinte-cheie: arte plastice, grafică de şevalet, pictură de şevalet, plasticieni, arta RSSM.

Summary

Easel graphics in the Moldavian visual arts for 1945–1990-s

The present article tries to reveal the situation in the field of the Moldovan art and the role of the easel graphic during the period 1945–1990. Outlining the distinct aspects of each of the decades of the MSSR art, the author uncovers the emerged relation between graphics and painting, marking the direction towards which both fields have developed: artists, styles, themes, motives, concepts, artistic means, etc.

Key words: plastic arts, easel graphic, easel painting, plastic artists, art, MRRS.

Резюме

Станковая графика в молдавском изобразительном искусстве в 1945–1990 годы

В данной статье анализируется роль станковой графики в молдавском изобразительном искусстве в 1945–1990 годы. Обозначая отличительные аспекты искусства МССР по десятилетиям, автор отражает сходства и различия между развитием графики и живописи, выделяя основные движущие силы, такие как художники, стилистические направления, мотивы, концепции, и др.

Ключевые слова: изобразительное искусство, станковая графика, станковая живопись, художники, искусство МССР.

Evoluţia artelor plastice de după 1945 a parcurs un itinerar dificil, marcat de bulversări de ordin stilistic, tematic şi ideologic. În contextul noii ambianţe artistice zeci de plasticieni s-au confruntat cu mediul ostil lipsit de principiul primordial al unei arte prospere – libertatea de expresie. Seria de monografii şi studii în domeniul artelor de epocă, urmând doctrina oficială, a plasat accentele prioritare asupra artei conformiste, facilitând şi promovând forţele retrograde, evitând în mod forţat sau deliberat aspectele eterne şi universale ale artei.

O istoriografie coerentă şi obiectivă a artelor plastice din Republica Moldova rămâne în continuare un obiectiv al cercetătorilor. Studiile recente asupra problemei încearcă să scoată în evidenţă paradigma şcolii naţionale de arte plastice a secolului al XX-lea. Expoziţiile retrospective desfăşurate în ultimele două decenii repun încet în valoare operele excluse din circuitul artistic. Suntem martorii unui nou fenomen de renaştere a interesului faţă de arta celor patru decenii sovietice, în care au activat unii dintre cei mai talentaţi şi prolifici creatori moldoveni. Finalitatea acestui interes constă în revendicarea, reintegrarea şi reabilitarea unui şir de lucrări plastice, precum şi conturarea fenomenelor ce au existat în paralel cu imperativele puterii, producând aşa-numita artă pentru mediul artistic.

Raportul dintre arta nouă modernă şi cea angajată din perioada sovietică nu este atât de simplu. Noul val de cercetări încearcă să surpeze prejudecăţile conform cărora excelenţa prezentului şi absurditatea absolută a trecutului ar fi demonstrate definitiv. Urmează să recunoaştem

că, totuşi, unele dintre lucrările apărute în acele timpuri vitrege sunt opere adevărate, graţie atât talentului fiecărui artist în parte, cât şi a limbajelor plastice moderne care se încadrau în concepte estetice individuale. O pleiadă importantă de artişti, care s-au format şi au creat în perioada respectivă, precum Valentina Rusu-Ciobanu, I. Vieru, I. Bogdesco, M. Grecu, Gh. Vrabie, A. Colâbneac, E. Childescu, V. Kuzmenko, I. Liberman ş.a. nu doar au fortificat şcoala naţională de arte plastice, ci au devenit mentorii principali ai generaţiilor de artişti din anii '90 ai secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea.

Urmărind evoluţia procesului artistic naţional, semnalăm existenţa unui fir de idei consecvente ce străbat perioadele aparent ostile, conturând nucleul şi specificul artistic local. Continuitatea tradiţiilor artei basarabene în mediul artistic din perioada postbelică a fost garantată de creaţia artiştilor R. Ocuşco, G. Fiurer, V. Ivanov, L. Sobolevschi, B. Nesvedov, P. Ţurcan, P. Piscariov, P. Bespoiasnâi, M. Gamburd, Ana Baranovici, D. Sevastianov, A. Climaşevschi, Ada Zevin, Claudia Cobizev, L. Dubinovschi, Eugenia Gamburd, V. Neceaeva şi S. Ciokolov[1]. Creaţia acestor artişti basarabeni a reuşit, într-o oarecare măsură, să pună bazele artei plastice contemporane din perioada postbelică, determinând continuitatea legăturilor temporale. Plasticienii au continuat să reprezinte, involuntar, filiera artei basarabene, realizând lucrări ce se încadrează în tradiţiile realismului rus, impresionismului şi postimpresionismului, contribuind, prin urmare, la dezvoltarea genurilor minore specifice acestor curente ca portretul, peisajul şi scena de gen.

Cu toate acestea impactul artei moderne din Basarabia asupra artei plastice din a doua jumătate a secolului al XX-lea a a fost destul de redus, rezumându-se, într-un final, la condiţiile unei spiritualităţi concrete proprii felului de a simţi şi a percepe lumea în limitele unei naţiuni. Continuitatea legăturilor culturale existente între epoca basarabeană şi cea sovietică în domeniul artelor plastice a fost perturbată mai întâi de urmările nefaste ale războiului şi apoi de noile politici proletcultiste propagate în cadrul URSS.

După terminarea războiului şi crearea RSS Moldoveneşti, se lansează politici de uniformizare a spaţiului cultural local cu cel unional. După modelul sovietic apar mai multe instituţii artistice care vor juca rolul-cheie în dezvoltarea ulterioară a artei plastice din noua RSSM. În 1944 îşi reia activitatea Şcoala de Arte Frumoase din Chişinău, redenumită Şcoala de Arte Plastice „I. Repin". Funcţionarea Societăţii de Arte Frumoase din Basarabia este sistată, iar în locul ei este fondată Uniunea Artiştilor Plastici din RSSM[2]. În timpul războiului a fost pierdută colecţia lui P. Halippa, a fost devastată arhiva Şcolii de Arte Frumoase din Chişinău şi Pinacoteca. Jafurile şi distrugerile provocate de conflagraţie au erodat semnificativ aportul culturii materiale basarabene, lăsându-ne cu mici crâmpeie, care au fost date uitării până în anii 1990. Interesată în dezvoltarea artei mai mult decât Rusia Ţaristă, conducerea sovietică a avut grijă să deschidă Muzeul de Arte Plastice din RSSM, împlinind astfel visul multor basarabeni.

Atât artei din URSS, cât şi artei moldoveneşti i-au fost impuse noile imperative ideologice. Viaţa artistică este strict reglementată de politica de partid. În această perioadă realismul socialist va prezenta unica manieră artistică acceptată de demagogia autohtonă. Manifestările artistice ale perioadei anterioare vor fi declarate formaliste, iar întreaga artă de avangardă – străină poporului moldovenesc. Metoda realismului socialist va fi implementată insistent între anii 1945 şi 1953 în toate domeniile artelor plastice, producând astfel o uniformizare stilistică a picturii, sculpturii şi graficii angajate. Cu toate că artiştii moldoveni au manifestat o rezervă faţă de tendinţele artei de avangardă, preferând să lucreze în maniere mai apropiate de impresionism, postimpresionism şi „Arta 1900", trecerea la maniera realismului socialist a fost anevoioasă şi malefică. În anii '40–'50 ai secolului al XX-lea efectele ideologiei sovietice s-au simţit acut în domeniul picturii angajate, în care sub influenţa academismului socialist s-a exagerat până la absurditate rolul fabulei, conţinutului şi naraţiunii. Pe când pictura neangajată, evitând tabloul tematic, explora valorile plastice preponderent în portrete şi peisaje cu caracter *alla prima*[3]. Grafica de şevalet a acelor ani, în special desenul de şevalet, sincronizându-se cu pictura neangajată, cunoaşte o schimbare nesemnificativă, continuând cursul lansat de artiştii basarabeni. În operele grafice persistă preferinţa pentru portret şi peisaj.

Tinerii artişti din generaţia postbelică au avut o diversă şi elevată formaţie artistică. Acest moment a favorizat, într-o oarecare măsură, specificul artei naţionale, marcând spaţiul cultural. Urmând tendinţa vremurilor, unii plasticieni care au constituit nucleul artistic al primelor decenii postbelice, s-au format în spaţiul românesc în perioada

interbelică, pe când alţii şi-au definitivat studiile de specialitate în instituţiile regionale şi unionale, cu preferinţă la Leningrad, Moscova, Kiev, Lvov şi Harkov. Printre artiştii de o puternică factură naţională menţionăm absolvenţii Şcolii de Arte Plastice „I. Repin" din Chişinău V. Rusu-Ciobanu, I. Vieru, A. Zevin şi M. Grecu, marcaţi de influenţa artei româneşti în filiera căreia şi-au început studiile în anii '30–'40. Plasticienii I. Averbuh, P. Ţurcan, V. Ivanov, B. Nesvedov, L. Sobolevschi şi A. Baranovici continuă tradiţiile şcolii basarabene din perioada interbelică. Din anii '50, viaţa artistică este animată de plasticienii I. Bogdesco, S. Tuhari, Gh. Vrabie, A. David, I. Tăbârţă ş.a., care s-au şcolit în instituţiile de învăţământ din Kiev, Moscova, Leningrad etc. Între 1940 şi 1945 acestora li se alătură graficienii din fosta RASSM – A. Foinițki, E. Merega şi M. Goldman.

Un rol însemnat în deceniile postbelice a revenit Şcolii de Arte Plastice „I. Repin" din Chişinău. Viaţa artistică în anii '40–'50 a fost însufleţită de proaspeţii absolvenţi ai şcolii, şi anume, discipolii lui I. Hazov, I. Erşov şi R. Gabricov. Printre aceştia se remarcă reputata portretistă O. Orlova, peisagista prin excelenţă E. Romanescu, sobrul peisagist I. Şibaev, pictorii N. Bahcevan, V. Sobolevschi, A. Catalnicov, M. Burea, E. Simacov, I. Lencic, V. Slobodzinschi şi G. Sainciuc, graficienii I. Averbuh, V. Moţcaniuc şi V. Coval. Şcoala de Arte Plastice „I. Repin" din Chişinău va juca în continuare un rol decisiv în formarea şi consolidarea artelor plastice naţionale, fiind timp de patru decenii unica instituţie de profil din RSSM.

În primele decenii postbelice artiştilor de formaţie naţională li se alătură un şir de artişti din spaţiul sovietic. Semnalăm existenţa unui flux artistic, care contribuie semnificativ la înviorarea vieţii artistice din RSSM. Astfel, în 1941, aici se stabileşte pictorul şi teoreticianul artelor A. Vasiliev, care s-a remarcat prin peisaje şi picturi tematice. Între 1946 şi 1953 la Chişinău activează pictorul şi pedagogul I. Hazov, care a influenţat considerabil itinerarul artistic al tinerilor plasticieni M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, G. Sainciuc, N. Bahcevan ş.a. În 1948 se stabileşte cu traiul la Chişinău graficianul şi pictorul B. Sokolov, care participă la expoziţiile republicane din 1954. La începutul anilor '50 la Chişinău se statorniceşte plasticianul Gh. Jankov, contribuind la evoluţia portretului, peisajului şi picturii tematice naţionale. Gh. Jankov este urmat de pictoriţa V. Sadovskaia, care începând cu anul 1953 participă activ la expoziţiile republicane cu picturi tematice şi portrete. Din 1954 viaţa artistică a republicii este înnobilată de creaţia pictoriţei V. Zazerskaia, care realizează într-un stil monumental-decorativ picturi tematice, peisaje, portrete şi naturi statice. În anii 1955–1956 acestora li se alătură pictorul A. Ivonin şi plasticianul V. Obuh, care contribuie la evoluţia picturii de şevalet, graficii de carte şi de şevalet[4]. Totuşi, pentru evoluţia graficii naţionale cea mai valoroasă şi semnificativă a fost strămutarea graficianului L. Beleaev, absolvent al Institutului de Pictură, Sculptură şi Arhitectură din Leningrad (astăzi Sankt Petersburg), care între 1959 şi 1974 a participat activ la viaţa artistică a republicii, contribuind substanţial la dezvoltarea graficii.

Grafica de şevalet a anilor '40–'50 este prezentată de lucrările lui D. Sevastianov, M. Gamburd, A. Zevin, I. Bogdesco, M. Grecu, I. Vieru, V. Rusu-Ciobanu ş.a. În domeniul stampei au activat V. Ivanov, P. Ţurcan, G. Fiurer, F. Naumov, E. Merega, G. Zîkov, ş.a. De asemenea, sunt relevante lucrările în guaş şi acuarelă semnate de E. Gamburd, L. Grigoraşenco, I. Teluşco şi Z. Polingher.

Atât în pictură cât şi în grafica de şevalet, majoritatea artiştilor preferă să abordeze genurile minore, evitând compoziţiile tematice angajate. În pofida indicaţiilor de partid, temele predilecte rămân în continuare peisajul şi portretul. Grafica de şevalet de la sfârşitul anilor '40 – începutul anilor '50 este reprezentată de tehnicile stampei şi de tehnicile aferente ale gravurii. În domeniul stampei se remarcă peisajele în xilogravură, acvaforte şi acvatintă de G. Fiurer, peisajele în acvaforte de F. Naumov şi P. Ţurcan, peisajele în linogravură ale lui I. Ivanov şi E. Merega, peisajele în linogravură color de P. Piscariov şi G. Zîkov, portretul în acvaforte de E. Merega, natura statică în linogravură de V. Moţcaniuc.

Mult mai numeroase sunt tehnicile aferente gravurii. La dezvoltarea acestora au contribuit nu doar graficieni de formaţie, dar şi plasticieni din alte domenii artistice. În consecinţă, în cadrul desenului de şevalet distingem două direcţii majore: desenul grafic şi desenul pictural. Temele abordate se suprapun celor existente în pictură şi stampă, fiind reprezentative peisajele în creion sau tuş cu peniţă (V. Moţcaniuc, I. Bogdesco), peisajele în guaşă (V. Ivanov, A. Mater, E. Gamburd), peisajele în acuarelă (I. Necitailo, Z. Polingher), portretele în acuarelă (L. Grigoraşenco), portretele în creion, creion color şi sanguină (V. Ivanov, Al. Foinițki, I. Jumatii, R. Ocuşco, M. Gamburd,

D. Sevastianov, I. Bogdesco, A. Zevin, I. Vieru, V. Rusu-Ciobanu, M. Grecu ș.a.) și compozițiile tematice în acuarelă (B. Nesvedov).

În primele decenii postbelice asistăm la o extindere a peisajului în cadrul artelor graficii de șevalet, care este oglindit într-o serie amplă de tehnici grafice, precum xilogravura, linogravura, linogravura color, acvaforte, acvaforte și acvatinta, guașa, acuarela și desenul în tuș și creion. O altă particularitate constituie contribuția însemnată a pictorilor la evoluția tehnicilor aferente a gravurii în cadrul graficii de șevalet. În conjunctura în care există un număr restrâns de graficieni, artiștii plastici D. Sevastianov, A. Zevin, L. Grigorașenco, I. Vieru ș.a. reunesc pe parcursul activității sale de creație limbajul grafic cu cel al picturii de șevalet. Din punct de vedere stilistic, creația primelor decenii postbelice este ancorată în tradițiile artei basarabene și ale realismului rus, fiind departe de a oglindi dogma ideologică a politicii de partid, dar și de narativismul artei socialiste realizate în cele mai bune tradiții ale realismului socialist, fapt care a contribuit la dezaprobarea ei de către criticii de epocă.

Anii ’60 s-au dovedit a fi foarte prolifici în noi talente creatoare care au îmbogățit atmosfera artistică autohtonă. În acest deceniu plasticienii au debutat cu predilecție în domeniul graficii – Gh. Vrabie, S. Tuhari, L. Nichitin, I. Tăbârță, V. Cojocaru, V. Coreachin, G. Guzun, E. Childescu, S. Solonari, F. Hămuraru, B. Poleacov, A. Colâbneac, I. Vatamaniță, A. Usov, L. Domnin, B. Socolov și P. Mudrac. Un aport considerabil în evoluția artelor plastice l-au adus talentele creatoare lansate în anii ’60 ale plasticienilor A. David, E. Bontea, Gh. Munteanu, S. Cuciuc, I. Țâpin, M. Statnâi, V. Treteacenco, L. Țoncev, V. Tiseev, A. Novicov, I. Lencic, E. Simacov, A. Cuzmin, I. Stepanov, I. Horovski, P. Jireghea, A. Oprea, V. Pușcaș ș.a.

Dezghețul hrușciovist a favorizat o înnoire substanțială a mijloacelor de expresie plastică. Stilul narativ, retoric, pompos, cu fabulă literară desfășurată, promovat de Academia de Arte a URSS, este puternic zdruncinat de apariția așanumitului „stil auster” (rus.: „суровый стиль”)[5]. Rușii P. Nikonov, N. Andronov, A. Smolin și P. Smolin, azerul T. Salahov, letonul E. Iltner ș.a. renunță la „fabula” și la „narațiunea” picturilor tematice ale anilor ’50 și încep să promoveze o pictură de șevalet preponderent monumentală, cu un grad de generalizare mai relevant. În RSSM „stilul auster” nu a prins rădăcini adânci. Stilul respectiv era prin excelență urban și orientat spre mediul proletar, ceea ce în condițiile unei republici agrare îngreuna simțitor recepționarea lui. Însă noile tendințe spre monumentalism și spre decorativism, specifice într-o anumită măsură „stilului auster”, au fost întâmpinate cu bucurie de artiștii plastici chișinăuieni.

În anii ’60, pe lângă așa-numitul „stil auster”, sub subterfugiul „arta socialistă după conținut și națională după formă”, a fost lansată o nouă tendință decorativă bazată pe specificul artelor populare locale[6]. Revalorificarea mijloacelor plastice proprii artei populare ajunge în scurt timp o prioritate a artei sovietice. Astfel, ideea filosofică asupra adevărurilor eterne prin prisma tradițiilor și obiceiurilor artei naționale a devenit o caracteristică distinctivă a plasticienilor din Rusia, Lituania, Letonia, Ucraina, Belorus, Moldova și alte republici sovietice[7].

În artele plastice din RSSM tendințele artei populare naive s-au manifestat prin decorativism, stilizare și aplatizare, cu aplicarea în context a motivelor populare, culorilor și ornamentelor preluate din covorul și ceramica tradițională. Noua tendință urma să surclaseze narativismul și fabula impusă artei anilor ’50 ai secolului al XX-lea și să revalorifice calitățile artistice ale operei. Mijloacele plastice ale artei populare cu care operau artiștii în anii ’60 ai secolului trecut, pe de o parte, punctau tradiționalismul și apartenența etnică, iar pe de altă parte, marcau trezirea sensibilității artiștilor față de valorile artei moderne cu valențe postimpresioniste. Această schimbare a fost alimentată și de expoziția operelor artiștilor români T. Pallady, L. Grigorescu, A. Ciucurencu ș.a., desfășurată în 1957 la Chișinău[8].

Noile tendințe explorate în picturile lui M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, I. Vieru și E. Bontea s-au oglindit pe parcursul anilor ’60 ai secolului al XX-lea și în grafica de șevalet. Relevante în acest sens sunt linogravurile semnate de G. Guzun, V. Lavrionov, V. Cojocaru, I. Vieru, E. Romanescu, A. David, S. Tuhari, E. Usov și D. Savastin. Motivele populare își fac apariția și în gravurile lui V. Coval, însă artistul continuă să abordeze spațiul plastic prin prisma clarobscurului. Pe când limbajul stilizat și aplatizat la care recurge sporadic I. Tăbârță continuă să fie dominat de narațiunea detaliată. Unele aspecte stilistice se regăsesc și în gravurile lui E. Merega, dar în cazul său stilizarea figurilor și contrastul specific își trag obârșia din influența xilogravurii „Mir iskusstva”.

Noua tendinţă decorativă a fost urmată de un număr restrâns de artişti. O fermă rezistenţă acestei maniere continuă să opună predilecţia spre realism, bazată pe redarea fidelă a naturii şi desenul riguros, caracteristică lucrărilor grafice semnate de L. Grigoraşenco, V. Ivanov, P. Ţurcan şi L. Sobolevschi.

O maniera individuală de creaţie este proprie graficianului Gh. Vrabie, care apelând la grafism liniar accentuat determinat de schematism şi spiritul analitic, realizează un şir de acvaforte şi desene remarcabile. O viziune conceptuală inedită defineşte şi creaţia graficianului Z. Polingher, care exersează în tehnica monotipului şi acuarelei.

Pe parcursul primelor decenii postbelice în cadrul tehnicilor stampei se atestă interesul pentru culoare. Astfel, în premieră apar linogravurile color semnate de P. Piscariov, L. Sobolevschi, G. Zîkov, E. Merega, I. Bogdesco, V. Coval, A. David, S. Tuhari, F. Hămuraru şi V. Cojocaru, iar în anii ’70 artiştilor li se alătură L. Beleaev, E. Childescu şi A. Colâbneac. O fortificare considerabilă în anii ’60–’70 se constată şi în tehnica acuarelei şi pastelului. Acuarelelor semnate de L. Grigoraşenco, V. Ivanov, I. Necitailo, I. Teluşco, E. Usov, Z. Polingher şi L. Beleaev li se adaugă cele realizate de A. Zevin, V. Coreachin, E. Childescu şi B. Poleacov.

Pe plan tematic, în anii ’60 ai secolului trecut se observă o tangenţă a motivelor abordate în pictură şi grafica de şevalet. Pentru ambele domenii sunt reprezentative temele muncii agricole, familiei, odihnei şi tradiţiilor populare. Spiritul naţional profund rustic amplificat de tradiţionalismul provincial, a favorizat omniprezenţa motivelor plaiului natal, satului moldovenesc, oamenilor şi obiceiurilor locului. Fiind mult mai receptivi la unduirile spaţiului folclorico-liric, mulţi artişti tind să evite subiectele recomandate de politicile partidului. Totuşi, treptat peisajele industriale cuceresc spaţiul expoziţional. Prin urmare, genurile dominante în continuare rămân portretul şi peisajul, care sunt urmate de compoziţiile tematice şi naturile statice. Abordarea acestor subiecte în pictura, sculptura şi grafica naţională poartă un caracter profund liric. Excepţie din acest şir de idei o fac puţinii reprezentanţi ai „stilului auster”, cel mai prolific fiind R. Ocuşco.

De asemenea, se remarcă o fortificare a compoziţiei tematice în cadrul graficii de şevalet. Foile grafice sunt deseori grupate în serii, acest procedeu devenind tot mai popular. Plasticienii S. Tuhari şi I. Tăbârţă în cadrul seriilor grafice abordează preponderent motivul muncii industriale, seriile semnate de L. Grigoraşenco aduc elogii istoriei sovietelor, iar seriile realizate de A. Hmelniţchi şi B. Şirocorad reprezintă caiete de călătorie. În grafica de şevalet, ca şi în pictură, încep să apară tot mai des tripticuri, cele mai reprezentative din anii ’60 fiind semnate de I. Vieru şi E. Childescu. Foile grafice grupate în serii devin caracteristice nu doar pentru compoziţiile tematice, dar şi pentru genul peisajului şi portretului. Sunt tipice atât seriile peisagiste semnate de L. Beleaev, V. Ivanov şi V. Lavrionov, cât şi seriile portretiste realizate de S. Tuhari, I. Tăbârţă, V. Coval, ş.a.

În cadrul graficii de şevalet a anilor ’60 tehnicile stampei sunt prezentate de peisaje în acvaforte şi acvatintă (V. Ivanov, G. Zîkov, B. Nesvedov, P. Ţurcan, L. Sobolevschi), peisaje în linogravură (V. Lavrionov, V. Moţcaniuc, E. Romanescu), peisaje în linogravură color (E. Merega, I. Bogdesco, G. Zîkov, S. Tuhari), peisaje şi scene de gen în xilogravură semnate de L. Beleaev. Scena de gen, tot mai mult practicată în cadrul graficii de şevalet, este prezentată de linogravura semnată de V. Coval, V. Lavrionov, E. Childescu, I. Tăbârţă, Gh. Guzun, I. Averbuh, I. Vieru, V. Cojocaru, de linogravura color semnată de S. Tuhari, I. Bogdesco, A. David, G. Zîkov, de acvafortele lui Gh. Vrabie. Comparativ cu deceniile precedente, în cadrul graficii de şevalet din anii ’60 genul portretului capătă o importanţă mai evidentă. Acesta este prezent în linogravura lui L. Beleaev, E. Merega, I. Bogdesco, în linogravură color a lui S. Tuhari, în acvafortele lui Al. Hmelniţchi şi E. Usov. Natura statică are o prezenţă modestă, fiind relevantă de linogravurile realizate de V. Coreachin şi V. Moţcaniuc. Genul istoric este prezent constant în creaţia lui L. Grigoraşenco. Nudul în tehnicile stampei lipseşte cu desăvârşire.

Pentru tehnicile aferente ale gravurii din această perioadă sunt relevante portretele în acuarelă semnate de L. Grigoraşenco, V. Moţcaniuc, E. Usov, A. Colâbneac, B. Poleacov, Gh. Vrabie, A. Zevin; portretele în pastel ale lui L. Grigoraşenco şi R. Ocuşco; cele în creion, cariocă, cerneală, cărbune create de I. Bogdesco, L. Beleaev, E. Childescu, A. Colâbneac, A. David, V. Coval, F. Hămuraru şi A. Zevin. Poziţii forte deţin şi peisajele în acuarelă (V. Lavrionov, S. Picunov, B. Poleacov, E. Childescu, Z. Polingher), peisajele în pastel şi cariocă (I. Vieru), peisajele în litografie color (V. Coval) şi cele în monotip (E. Romanescu, Z. Polingher), peisajele în creion, tuş, cariocă, cre-

ion color (V. Ivanov, I. Bogdesco, Z. Polingher, I. Vieru, L. Grigorașenco, V. Moțcaniuc, V. Coval, A. Zevin, E. Childescu, E. Merega, E. Romanescu, M. Petric). Operele ce abordează scenele de gen sunt mult mai puține, de exemplu, litografiile lui I. Necitailo și I. Tăbârță. Natura statică este caracteristică pentru creația lui L. Grigorașenco și A. Zevin, dar și pentru creația plasticienilor care s-au consacrat naturii statice: I. Țâpin, A. Novicov, V. Zazerskaia, O. Orlova, V. Tiseev ș.a. Nudului în cadrul tehnicilor aferente a gravurii îi revine o poziție exclusiv didactică, fiind relevante desenele realizate de Gh. Vrabie, I. Tăbârță, Gh. Munteanu ș.a.

Revigorarea situației în domeniul graficii este relevată de expozițiile specializate, care se desfășurau sistematic începând cu mijlocul anilor ’60, oferind o panoramă a evoluției stampei, desenului și acuarelei. Acest moment este important, deoarece până în 1966 lucrările grafice dețineau o poziție modestă, fiind prezentate în cadrul expozițiilor tematice, comemorative, jubiliare, care reuneau toate domeniile artelor plastice[9]. Expozițiile specializate de stampă, grafică de șevalet, desen și acuarelă se vor desfășura atât la nivel republican, cât și la cel unional.

Sfârșitul anilor ’60 a fost marcat de un eveniment notoriu pentru școala națională de arte plastice, și anume fondarea, în 1969, a Școlii Republicane de Arte Plastice „I. Repin”, care din anul 1989 va purta numele lui Igor Vieru. Această instituție a ameliorat considerabil climatul artistic, oferindu-i un grad mai înalt de competitivitate, efectele căruia vor fi resimțite în anii ’80, odată cu debutul primilor absolvenți talentați ai școlii: S. Zamșa, Iu. Platon, V. Cebotari, O. Cojocari, Al. Ostapenco, Gh. Tăciuc, S. Fusu, V. Fisticanu, Șt. Beiu, E. Barbas ș.a.

Totuși, în raport cu alte centre culturale ale perioadei, arta plastică națională din anii ’60–’70 progresează lent fără a se ralia la schimbări radicale specifice Moscovei și țărilor baltice. Plasticienii rămân fideli tendințelor și valorilor artistice impuse în deceniul precedent. Graficienii D. Savastin, V. Cojocaru, G. Guzun continuă să valorifice mijloacele plastice oferite de arta naivă, populară și decorativă, pe când alți plasticieni mai novatori ca M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu, I. Vieru, I. Bogdesco, Gh. Vrabie, P. Mudrac, S. Solonari, Z. Polingher, A. Colâbneac, E. Childescu, D. Savastin, V. Kuzmenko ș.a. lansează noi subiecte îmbogățind mijloacele plastice.

Creația tinerilor artiști care au debutat în anii ’70 a diversificat considerabil direcțiile artei neoficiale în cadrul artelor plastice. Noua pleiadă de artiști este marcată de personalitățile novatoare și prolifice ale pictorilor D. Peicev, S. Galben, Gh. Șoitu, I. Serbinov, M. Statnâi, V. Nașcu, M. Țăruș, V. Cobzac, Ș. Florescu, V. Bahcevan, M. Cheptenaru, T. Bătrânu, M. Brunea, N. Ghibalenco, V. Malearenco, A. Ostapenco, I. Cojocaru, A. Orlov, M. Tihonciuc, V. Tetco ș.a. Bazându-se pe diverse platforme estetice, această generație de artiști rămâne, într-o anumită măsură, integră ca spirit creativ, grație ambianței culturale în cadrul căreia s-au format ca artiști. O parte din acești plasticieni, prin creația rodnică desfășurată pe parcursul anilor ’90, a influențat creșterea spirituală și dezvoltarea artistică a unei noi generații de plasticieni de la hotarul secolelor XX–XXI[10].

Pentru domeniul graficii al anilor ’70 este marcant debutul graficianului I. Sfeclă, absolvent al Academiei Naționale de Arte Plastice din Riga (1966–1973), care posedă tehnicile gravurii în acvaforte, acvaforte și rezervaj, dar și tehnica acuarelei. Creația plasticianului I. Sfeclă pendulează „în permanență, la limitele artei tradiționale și a non-figurativului. Practică, în creație, portretul și peisajul, compoziția și natura statică, realizând lucrări, care se contopesc la granițele unei viziuni profesionale și ale unei mentalități a artei naive, ce definesc în întregime opera sa”[11].

Concomitent, își începe activitatea artistică pictorul și graficianul A. Grigorașenco, absolvent al Școlii de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău. Opera acestuia este inerent legată de creația tatălui său, L. Grigorașenco. Această influență, matrice genetică, figurând în tablourile sale, marchează maniera stilistică, unicitatea platformei estetice și integritatea spiritului creativ al familiei Grigorașenco. Tânărul Grigorașenco realizează compoziții tematice, peisaje, naturi statice, portrete și nuduri în ulei, pastel și desen, reflectate printr-o tratare realistă, ce obțin cu timpul o valență romantică.

La fel de semnificative sunt și debuturile graficienilor V. Kuzmenko și N. Coreachin. Un spectru variat al tehnicilor grafice abordează V. Kuzmenko, realizând serii în litografie, acvaforte, acvaforte color și acuarelă. N. Coreachin se remarcă prin seriile în acvaforte și acvatintă, dar și prin lucrările realizate în tehnica acuarelei. În acest deceniu în domeniul graficii de șevalet se afirmă graficianul A. Antoseac, acuarelistul P. Gromov, desenatoarea M. Gamburd, graficia-

nul A. Sidalcovschi, care excelează în tehnica pastelului, realizând peisaje marcate de efervescenţa luminii de factură impresionistă. Căutările unor artişti precum S. Gamurari şi N. Şibaev se răsfrâng asupra diverselor domenii, cuprinzând atât pictura, cât şi grafica, iar plasticianul I. Cavarnalî debutează cu placarda, pentru a se lansa ulterior în domeniul graficii de şevalet, iar mai apoi şi în cel al picturii. La finele deceniului cu seriile în acvaforte şi foile grafice în litografie debutează plasticiana E. Caftan-Zavtur.

Cu toate că numărul artiştilor implicaţi în domeniul graficii a crescut semnificativ, grafica de şevalet din RSSM continuă să cedeze poziţiile dominante graficii de carte. Acest fenomen rezidă în grija şi atenţia sporită acordată ilustrării cărţilor specifică republicilor din spaţiul sovietic[12]. Suportul activ al graficii de carte a provocat un dezechilibru între cele două domenii majore ale graficii. Astfel, grafica de şevalet în deceniile postbelice evoluează mult mai lent, rămânând considerabil în urma graficii de carte, care este un domeniu mult mai activ şi atractiv. Fiind mai promovată, grafica de carte cunoaşte transformări radicale, însumând realizările plasticienilor I. Vieru, Gh. Vrabie, I. Cârmu, A. Colâbneac, F. Hămuraru, E. Childescu, L. Sainciuc, V. Malearenco, A. Grabco, L. Domnin, S. Solonari, A. Hmelnițchi, M. Brunea ş.a.

Totuşi, domeniul graficii de şevalet cunoaşte o evoluţie constantă. În anii ’70–’80 se întrunesc circumstanţe favorabile dezvoltării tehnicilor aferente ale gravurii. În acest sens se remarcă prima expoziţie de desen din 1975[13], care elucidează universalitatea limbajului grafic al desenului, dar şi prima expoziţie de acuarelă desfăşurată în anul 1982[14]. Printre expozanţi se remarcă atât graficienii I. Bogdesco, V. Ivanov, Gh. Vrabie, E. Merega, L. Beleaev, V. Coval, E. Childescu, P. Ţurcan, F. Hămuraru, A. Colâbneac, Z. Polingher, I. Tăbârţă ş.a., cât şi pictorii I. Jumatii, M. Petric, E. Bontea, V. Bahcevan, A. Zevin, I. Vieru, A. David, E. Romanescu, G. Sainciuc ş.a.

La fel de concludentă este şi prima expoziţie republicană de acuarelă din anul 1982. Expoziţia a fost marcată prin noi debuturi în acuarelă. Reputaţilor acuarelişti V. Moţcaniuc, S. Picunov, V. Coreachin, N. Coreachin, I. Necitailo, Iu. Telușco, B. Poleacov, A. Colâbnec li se alătură pictorii tineri, deja citaţi, preocupaţi, în mare parte, de peisajele în tehnica acuarelei: V. Bahcevan, T. Bătrânu, V. Kuzmenko, V. Palamarciuc, V. Didic şi N. Şibaev.

Din aceeaşi perioadă fac parte şi acuarelele semnate de V. Ivanov, care relevă farmecul peisajelor din Crimeea. Pentru lucrările graficii de şevalet realizate în tehnica acuarelei sunt reprezentative peisajele arhitecturale ale lui B. Poleacov, P. Gromov şi V. Ivanov, dar şi peisajele rurale şi riverane care abundă în creaţia lui I. Necitailo, A. Zevin, V. Coreachin, P. Gromov, E. Childescu ş.a. Un loc distinct, dar mult mai modest, îl ocupă în cadrul acestei tehnici portretul reprezentat în creaţia lui B. Poleacov, V. Moţcaniuc, A. Colâbneac şi Ada Zevin. Genul naturii statice în acuarelă este abordat de A. Zevin, I. Necitailo, V. Lavrionov, V. Kuzmenko, O. Ivanova ş.a. Compoziţiile pe tematică istorică în tehnica acuarelei rămân în continuare în atenţia lui L. Grigoraşenco.

În grafica de şevalet din anii ’70 se remarcă un şir de lucrări realizate într-o gamă variată de tehnici aferente gravurii precum guaşa, pastel, acril, realizate pe suport de hârtie. Sunt marcante portretele şi naturile statice în pastel semnate de V. Rusu-Ciobanu, peisajele şi portretele lui I. Vieru, A. Grigoraşenco, peisajele lui E. Childescu, V. Cojocaru şi E. Romanescu, compoziţiile avangardiste ale M. Cheptănaru-Serbinov.

Spre deosebire de tehnicile aferente gravurii, tehnicile stampei în grafica de şevalet din anii ’70 nu au cunoscut schimbări spectaculoase şi nici modificări tematice evidente. Continuă să domine scena de gen cu tematică rurală şi industrială, căreia i se adaugă subiecte sportive. Împreună cu portretele fruntaşilor muncii, peisajele rurale şi industriale formează o concurenţă acerbă scenelor de gen şi puţinelor compoziţii istorice. Ca şi genul animalier, natura statică şi nudul practic lipsesc în cadrul stampei anilor ’70. Continuând tradiţia perioadei precedente, foile grafice sunt deseori grupate în serii narative şi tematice. Cele mai spectaculoase serii grafice au fost realizate de Gh. Vrabie, V. Coreachin, N. Coreachin, F. Hămuraru ş.a. Pentru această etapă sunt reprezentative scenele de gen în acvaforte (I. Vatamaniţă, Gh. Vrabie, V. Ivanov, V. Cojocaru, V. Coreachin, N. Coreachin, S. Solonari, F. Hămuraru, A. Colâbneac), scenele de gen în linogravură (V. Coval, E. Childescu, G. Guzun, E. Merega, I. Tăbârţă, V. Cojocaru, P. Mudruc, L. Beleaev) şi cele în linogravură color (G. Zîkov, L. Beleaev, V. Cojocaru, V. Coval), în litografie realizate de D. Savastin şi în xilogravură – de L. Beleaev. De asemenea, remarcăm peisajul în linogravură (E. Merega, F. Hămuraru şi V. Coval), cel în linogravură color (E. Childescu, V. Coval),

în acvaforte (Gh. Vrabie, P. Ţurcan, A. Colâbneac, E. Childescu) şi în litografie (F. Hămuraru). Portretul în linogravură este specific pentru I. Bogdesco, A. Colâbneac, D. Savastin, E Childescu, V. Coval, I. Tăbârţă, iar în linogravură color – pentru V. Coval, Al. Colâbneac, V. Cojocaru. Portretul în acvaforte este specific pentru I. Vatamaniţă, P. Ţurcan, în litografie – pentru V. Cojocaru, A. Colâbneac, completat de compoziţiile istorice în linogravură de E. Childescu, V. Coreachin, acvaforte de Gh. Vrabie şi *pointe seche* de L. Grigoraşenco.

În anii ’80 apar subiecte noi marcate de o nouă viziune plastică cu orientări spre transcendenţă. Politicile lansate de Gorbaciov ameliorează considerabil climatul artistic unional şi republican[15]. Lucrările obţin o puternică notă lirico-simbolică. Către sfârşitul deceniului nouă tematica se liberalizează substanţial. Artiştii se debarasează definitiv de viziunea optimistă asupra existenţei specifice ideologiei sovietice şi încep să imprime percepţia individuală asupra lumii. Această tendinţă începe să se manifeste treptat în toate domeniile artelor plastice. Schimbările benefice de ordin politic şi ideologic sunt urmate de un şir de evenimente locale – are loc fortificarea şi diversificarea învăţământului artistic naţional superior prin fondarea a două instituţii de profil: Academia de Muzică Teatru şi Arte Plastice (1984) şi Facultatea de Arte Plastice şi Design în cadrul Universităţii Pedagogice de Stat „Ion Creangă”.

Rolul dominant în cadrul graficii de şevalet revine compoziţiei tematice, peisajului şi portretului. Natura statică rămâne cu precădere în problematica acuareliştilor, iar nudului i se rezervă doar funcţia instructivă. Ca şi în deceniile precedente, majoritatea foilor grafice sunt grupate în cicluri. Mai numeroase sunt seriile ce abordează compoziţiile tematice, fiind urmate de peisaje şi portret. Cele mai reprezentative sunt seriile grafice semnate de V. Kuzmenko, I. Liberman, Natalia Coreachin, A. Colâbneac, N. Danilenco, E. Zavtur, I. Tăbârţă, B. Poleacov, V. Filatov, S. Sulin şi P. Gromov.

Evoluţia graficii de şevalet pe parcursul celor patru decenii sovietice a cunoscut un şir de valenţe comune cu pictura de şevalet. Ambele domenii au fost marcate de politicile ideologice distincte ce au provocat racordarea stilistică şi tematică. Transformările de ordin stilistic au penetrat cu mai multă vehemenţă pictura şi grafica angajată, de regulă, compoziţiile tematice. De mai mult individualism au dat dovadă lucrările ce abordează asemenea genuri minore ca peisajul şi portretul. Desenul de şevalet, în special, desenul pictural, a fost cel mai nereceptiv la transformările stilistice impuse de ideologia sovietică a anilor ’40–’50. Domeniul picturii şi graficii a fost marcat în anii ’60–’70 de aşa-numitul „stil decorativ”, iar ulterior în anii ’80 s-au accentuat tendinţele spre transcendenţă şi o viziune lirico-simbolică. În decursul acestei perioade arta plastică naţională a evoluat calitativ, domeniul graficii fiind suplinit de graficieni de o înaltă performanţă artistică. Este remarcabil faptul că la începutul etapei unii pictori profesau activ domeniul graficii, iar către finele acesteia şi ulterior procesul se inversează. Printre elementele comune se remarcă şi prezenţa constantă a tripticurilor în pictură şi grafica de şevalet. Însă seriile şi ciclurile specifice foilor grafice nu au un echivalent pe potrivă în pictura de şevalet. Prin urmare, conchidem că colaborarea intensă între domeniile artelor plastice naţionale pe parcursul perioadei studiate a îmbogăţit considerabil aspectul stilistic şi tematic al operelor, oferind artei naţionale un caracter unitar şi inedit.

Referinţe bibliografice

[1] Stavilă T. *Arta plastică modernă din Basarabia*. Chişinău: Ştiinţa, 2000. 159 p.

[2] Роднин К. *Изобразительное искусство Молдавской ССР.* Москва: 1971.

[3] Toma L. Pictura din RSSM în situaţia de criză (prima jumătate a anilor ’50). În: Arta, Chişinău, 1997, p. 148-153.

[4] *Русская ветвь изобразительного древа Молдовы = Creanga rusă a arborelui creativităţii din Moldova*. Каталог-справочник. Творческие биографии художников, принимавших участие в выставках Товарищества „М-Арт”. Санкт-Петербург, 2013.

[5] Ciobanu C. *Valentina Rusu-Ciobanu*. Chişinău: ARC, 2004, p. 24.

[6] Ibidem, p. 25.

[7] Воробьева Н. *Советская графика в собрании Художественного салона по экспорту Художественного фонда СССР*: Каталог произведений. Москва: Советский художник, 1981, с. 12.

[8] Toma L. Viaţa artistică şi pictura din RSSM (anii 1955–1963). În: Arta, Chişinău, 1998, p. 38-41.

[9] Роднин К. *Первая республиканская выставка Эстампа*: Каталог. Кишинэу: Молдреклама, 1966. 14 с., ил.:

[10] Spînu C., Stavilă T. *Artă contemporană din Moldova*. Moscova: Galart, 2013. 207 p.

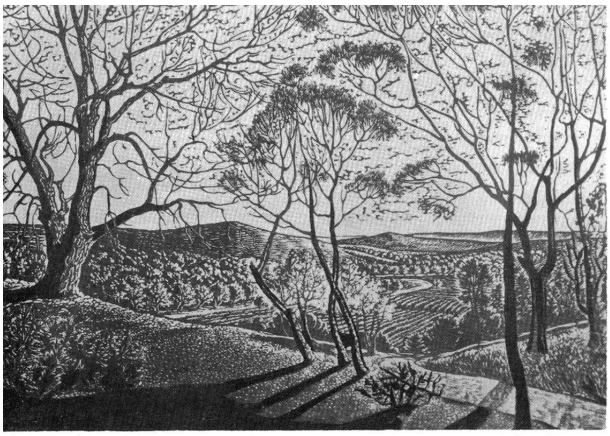
[11] http://www.arta.md/cv/sfecla-ion.pdf (vizitat 01.09.2014)

[12] Воробьева Н. *Советская графика в собрании Художественного салона,* с. 5.

[13] Сыдник Л. *Первая республиканская выставка рисунка*. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1975.

[14] Лосев А., Трубко И. *Первая республиканская выставка акварели*. Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1982.

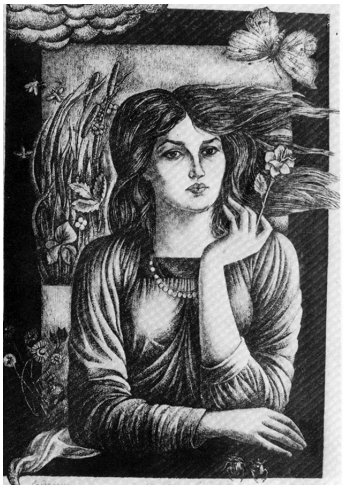
[15] Toma L. Particularităţile vieţii artistice din RSS Moldovenească în cea de-a doua jumătate a anilor ’80. În: ARTA, Chişinău: Business-Elita, 2008, p. 137-148.



V. Ivanov, „Toamna”,
linogravură, 1964



Gh. Vrabie, „Macarale”,
seria „Constructorii”, acvaforte, 1975



D. Savastin,
„Tânăra din Gabrovo”,
litografie, 1978



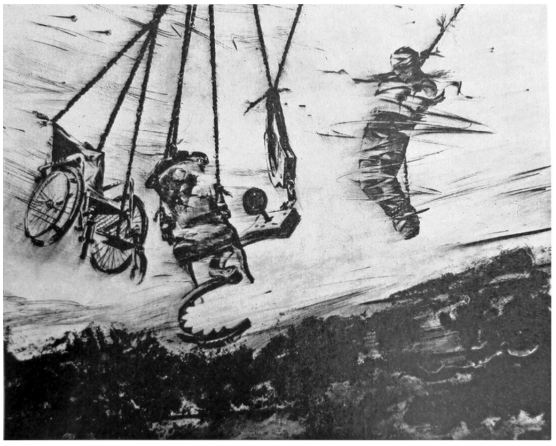
N. Șibaeva,
„Natură statică cu bijuterii”,
acuarelă, 1977



Z. Polingher,
„Ce bine e în răcoarea tomnatică...”, tuș, 1980



V. Kuzmenko, „Primăvara”,
seria „Anotimpuri”,
acvaforte color, 1984



I. Liberman, „Carusel”,
seria „Progres”,
ac sec, *mezzotint*, 1985

Ana MARIAN

Compoziţii tematice sculpturale din colecţia Muzeului Naţional de Artă al Moldovei (anii 1990–2000)

Rezumat
Compoziţii tematice sculpturale din colecţia Muzeului Naţional de Artă al Moldovei (anii 1990–2000)

Colecţia Pinacotecii de Artă din Chişinău, înfiinţată în anul 1939 şi pierdută parţial în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, a stat la baza colecţiei Muzeului Naţional de Artă al Moldovei (MNAM). Fondurile muzeului au fost completate succesiv de lucrările a trei generaţii de sculptori moldoveni. Tinerii artişti din anii '90, generaţia a treia de sculptori profesionişti, au activat în timpuri grele din punct de vedere economic, care a fost şi perioada deschiderilor spre Occident, soldate cu o mai mare libertate atât în alegerea subiectelor, cât şi în maniera artistică.

Compoziţiile tematice sculpturale create în anii 1990–2000, aflate actualmente în colecţia MNAM, reflectă plenar procedeele artistice specifice sculpturii în general în această etapă istorică. Ele conţin o mare diversitate de abordări: portrete-compoziţii, compoziţii-meditaţii, compoziţii filozofice, compoziţii-mistere, compoziţii-reactualizări, compoziţii-dedicaţii, compoziţii-nuduri, retro-compoziţii, compoziţii-metafore, compoziţii-suvenir, compoziţii-simbol, compoziţii umoristice, compoziţii-basm ş.a.

Creaţiile sculptorilor T. Cataraga, I. Canaşin, D. Verdianu, V. Vârtosu, I. Bolocan, M. Damian, I. Zderciuc, G. Sultan, V. Parasca, I. Guţu, I. Grecu, S. Ganenco, I. Chitman, G. Dubrovin, M. Puşcaş, V. Şevcenco, S. Pasecinaia, I. Platon, G. Postovanu, V. Bolboceanu, realizate în anii 1990–2000 în domeniul compoziţiei tematice sculpturale, au fost selectate pentru a fi achiziţionate de MNAM. Lucrările extind semnificativ limitele percepţiei compoziţiei tematice, oferind noi soluţii pentru maniera artistică, iar mesajul adus este original şi irepetabil.

Cuvinte-cheie: compoziţie, compoziţie tematică, portret, nud, sculptură, sculptură *ronde-bosse*, relief, subiect, mesaj, manieră artistică, procedeu artistic, valoare estetică.

Summary
Sculptural thematic compositions from the collection of the National Museum of Art of Moldova (1990–2000)

The Pinakotheka of Kishinev Art was created in 1939 and lost partially for The Second World War became the basis for a collection of the National Museum of Moldavian Art. Museum funds were completed sequentially by a work of third generations of some sculptors of Moldova. The youth of 90-s, the third generation of professional specialists worked for the hard period of time from an economic viewpoint. But it was the communion with Western Art which led to greater freedom in the choice of some plots and artistic manner.

Sculptural thematic compositions created from 1990 to 2000 from a collection of the National Museum of Moldavian Art fully reflect artistic methods that in general are corresponded to the sculpture of this historical period. They contain various approaches for the compositions as some portraits, reflections, dedications, metaphors, actualizations, memories, symbols, tales; philosophical, humorous, mystical and naked figure compositions.

The works of such sculptors as T. Cataragha, Yu. Kanashin, D. Verdianu, V. Virtosu, I. Bolocan, M. Damian, I. Zderchuk, G. Sultan, V. Parasca, I. Gutsu, I. Grecu, S. Ganenco, I. Kitman, G. Dubrovin, M. Pushcash, V. Shevchenco, S. Pasechnoy, Yu. Platon, G. Postovanu, V. Bolbochanu were created from 1990 to 2000 in a genre of sculptural thematic compositions and selected for the collection of National Museum of Moldavian Art. These works significantly extended some boundaries of perception of thematic composition offering new decisions for the chosen plots that in artistic manner and its content are presented by original and unique method.

Key words: composition, thematic composition, portrait, naked figure, round sculpture, relief, plot, content, artistic manner, plastic technique, aesthetic value.

Резюме

Скульптурные тематические композиции из коллекции Национального Музея Искусства Молдовы (1990–2000 гг.)

Художественная Пинакотека Кишинева, созданная в 1939 г. и частично утраченная в годы Второй мировой войны, стала основой для коллекции Национального Художественного Музея Молдовы. Музейные фонды были последовательно укомплектованы произведениями трех поколений молдавских скульпторов. Молодые скульпторы 90-х гг. – третье поколение профессиональных специалистов работали в тяжелый с экономической точки зрения период. Но это было также время приобщения к западному искусству, что привело к большей свободе в выборе сюжетов и в художественной манере.

Скульптурные тематические композиции, созданные в 1990–2000 гг., ныне в коллекции Национального Художественного Музея Молдовы, отражают артистические приемы, которые, в целом, характерны для скульптуры данного исторического периода. Они содержат разносторонние подходы к композиции: портреты, размышления, посвящения, метафоры, актуализации, воспоминания, символы, сказки, философские, юмористические, мистические и композиции с обнаженной натурой и т.д.

Произведения скульпторов Т. Катараги, Ю. Канашина, Д. Вердиану, В. Выртосу, И. Болокана, М. Дамиана, И. Здерчука, Г. Султана, В. Параски, И. Гуцу, И. Греку, С. Ганенко, И. Китмана, Г. Дубровиной, М. Пушкаша, В. Шевченко, С. Пасечной, Ю. Платона, Г. Постовану, В. Болбочану, созданные в 1990–2000 годах в жанре скульптурных тематических композиций, были отобраны для коллекции Национального Художественного Музея Молдовы. Эти работы значительно расширяют границы восприятия тематической композиции, предлагая новые решения в художественной манере, а их содержание подается оригинально и неповторимо.

Ключевые слова: композиция, тематическая композиция, портрет, обнаженная натура, круглая скульптура, рельеф, сюжет, содержание, артистическая манера, пластические приемы, эстетическая ценность.

Compoziţiile tematice sculpturale, achiziţionate în anii 1990–2000 pentru colecţia Muzeului Naţional de Artă al Moldovei, reprezintă valorile artistice şi umane ale celei de a treia generaţii de sculptori profesionişti din Republica Moldova. Colecţia Pinacotecii de Artă, înfiinţată în 1939, care ulterior a stat la baza colecţiei muzeale, a supravieţuit parţial distrugerilor celui de-al Doilea Război Mondial. Au dispărut fără urmă opere de o certă valoare artistică, datate cu perioada interbelică. Colecţia de sculpturi de postament a MNAM iniţial a moştenit operele celebrului sculptor Alexandru Plămădeală, donate în 1945 de soţia maestrului, Olga.

Sculptorii care au creat în anii 1940–1960 şi care au beneficiat, în majoritatea lor, de studii în ţările Europei şi în Rusia – Lazăr Dubinovschi, Claudia Cobizev, Leonid Fitov, Iosif Cheptănaru – au contribuit la conturarea primei etape de dezvoltare a sculpturii în anii postbelici. Aceşti plasticieni au constituit prima generaţie de sculptori din RSSM.

Cea de-a doua generaţie de sculptori şi-a creat lucrările în anii ’60 ai secolului trecut: Alexandra Picunov-Târţău, Naum Epelbaum, Brunhilda Epelbaum-Marcenko, Galina Dubrovin, Iurie Canaşin, Iosif Chitman, Iuri Horovski ş.a.

Tinerii artişti din anii ’90, generaţia a treia, au completat fondurile MNAM cu lucrări de o deosebită valoare artistică, care reflectă epoca şi preo-cupările lor artistice[1]. Achiziţionate în anii ’90, de altfel din punct de vedere economic foarte complicaţi, când valorile autentice erau marginalizate de o mulţime de reprezentări *kitsch*, lucrările sunt o mărturie a visurilor îndrăzneţe şi a spulberării acestora, a aspiraţiilor şi decepţiilor unei generaţii de artişti deosebit de talentaţi.

Majoritatea achiziţiilor ţin de genul sculpturii de postament, care s-a manifestat plenar de la începutul secolului al XX-lea. Nefiind un rezultat al evoluţiei firești a sculpturii autohtone, acest gen a fost implementat din exterior în perioada interbelică, în mare parte datorită eforturilor lui Alexandru Plămădeală, care a promovat sculptura în cadrul Şcolii de Arte Frumoase din Chişinău. Odată cu apariţia sculpturii de postament, dar şi a altor genuri ale artei plastice clasice, se implementează şi compoziţiile tematice. Cultura şi măiestria, procedeele compoziţionale clasice, inclusiv cele utilizate pe larg la începutul secolului al XX-lea de Rodin, Bourdelle, au stat la baza formării şi a deprinderilor artiştilor din Moldova. Generaţia sculptorilor care au activat în perioada postbelică a folosit procedeele împrumutate de la artiştii deveniţi clasici, fapt care corespundea doctrinei autorităţilor ce tolerau aceste preluări, cu condiţia că ele vor fi adaptate la exigenţele artei oficiale. În

anii 1960–1990, generaţia succesoare a amplificat şi a extins posibilităţile de accepţie a compoziţiei tematice sculpturale, urmându-şi studiile în Rusia, Ţările Baltice, Ucraina şi RSSM. Această generaţie, deşi a fost lipsită de contactul direct cu creaţiile sculptorilor de după „cortina de fier", a ştiut să continue linia evoluţiei sculpturii universale, depărtându-se de rigorile impuse, prin procedee compoziţionale eliberate de dogme, care au determinat înclinarea spre decorativism. Deschiderea spre Occident în anii '90 a impulsionat procesul artistic autohton, compoziţiile tematice sculpturale fiind tratate cu toată libertatea atât în alegerea subiectelor, cât şi în maniera artistică.

În anii '90 se bucură de popularitate portretele-compoziţii, în care chipurile personalităţilor marcante ale culturii naţionale sunt redate conform fanteziei autorului. Diferite ca stilistică, portretele-compoziţii conţin detalii de portret, coafură, vestimentaţie, fiind recognoscibile mai mult după siluetă şi gest. Printre primele compoziţii tematice de acest fel menţionăm lucrarea „Ce te legeni, codrule?..." (1988, lemn) de Iurie Canaşin[2]. Versul eminescian este în unison cu zbuciumul naturii, starea sufletească a personajului fiind redată prin acest paralelism. Imaginea este simbolică şi metaforică, sub aspectul abordării, şi romantică, sub aspectul manierei de cioplire în lemn, care sunt, de fapt, caracteristicile creaţiei lui Iu. Canaşin în acea perioadă.

O altă compoziţie tematică este „Vasile Alecsandri" (1991, bronz, marmură) de Tudor Cataraga. Stilizarea uşoară şi maniera expresionistă de modelare în bronz scot în prim-plan silueta, evidenţiind prin atitudine, dar fără detalii de portret, efigia poetului. Stilul de modelare a compoziţiei-portret este specific creaţiei lui T. Cataraga, care a optat pentru modelarea compoziţiilor tematice în bronz.

În acelaşi context se înscrie şi compoziţia-portret „Ion Creangă" (1992, bronz), realizată de sculptorul Dumitru Verdianu[3]. Forma este generalizată la maximum, amintind statuile antice sumeriene. Personajul este surprins în timpul rugăciunii, ridicând ochii încrezători şi sinceri spre ceruri. Detaliile reduse ale compoziţiei scot în evidenţă caracterul portretizatului, redat sintetizat. Din categoria compoziţiilor-portrete face parte şi lucrarea „Ştefan cel Mare" (2002, bronz), realizată de Gheorghe Postovanu. Demnitatea şi forţa lăuntrică a domnului Moldovei sunt sugerate de detaliile fizionomice, care fac portretul uşor de identificat.

Colecţia muzeului conţine şi o compoziţie-portret în teracotă. Sculptorul T. Cataraga a realizat lucrarea „Ion Dumeniuc" (1993) în calitate de sculptură funerară pentru mormântul renumitului lingvist de la Cimitirul Central Ortodox din Chişinău. Imaginea unui înger îndurerat, transpus din piatră în teracotă, şi-a găsit ulterior locul binemeritat în colecţia muzeului.

Refugiul în sfera valorilor spirituale supreme, cunoaşterea posibilităţilor ascunse ale propriului „eu", aflarea căii spre divinitate – toate par să fie cuprinse în lucrarea „Refugiu" (1992, bronz) de Valentin Vârtosu. Lucrarea înfăţişează un călugăr, cufundat în lumea sa, detaşat de deşertăciunile vieţii cotidiene. Forţa sa lăuntrică, care ţine piept ispitelor şi lipsurilor, este redată reuşit de autor.

Sfera valorică opusă este adusă spectatorului în două lucrări cu acelaşi titlu, „Idol" (1991 şi 1992, bronz) ale lui T. Cataraga. În compoziţiile-simboluri sculptorul iniţiază un dialog, abordând problemele spiritualităţii, ale credinţei şi libertăţii în alegere. Idolul, simbolul păgânismului, este redat conform programelor estetice ancestrale. Simetria şi o uşoară asimetrie înviorează imaginea eminamente statică şi echilibrată. Însemnele păgânismului se fac remarcate în tratarea chipului: aripi, patru ochi, iar perforaţia pe chipul celui de-al doilea idol reflectă „vechimea" imaginii. Studiile făcute de T. Cataraga în domeniul esteticii străvechilor culturi, care au existat cândva în spaţiul pruto-nistrean, au condus spre cristalizarea propriului stil şi spre apariţia unor lucrări surprinzătoare, imprevizibile, cum sunt şi aceste compoziţii-simboluri[4].

Urmând tradiţiile seculare ale meşterilor populari de cioplire în lemn, T. Cataraga a folosit în creaţia sa procedee pe care ulterior le-a aplicat şi în lucrul cu un astfel de material fragil, dar nobil, cum este teracota. Lucrarea „Recviem" (1991, teracotă) conţine elemente arhitectonice şi sculpturale, amintind de modelele autohtone de sculptură în lemn. Recviemul este tema la care sculptorul revine în repetate rânduri, având întotdeauna inspiraţia de a crea imagini sugestive, simbolice.

Rugăciunea purificatoare şi plină de smerenie, indispensabilă credinţei, este reprodusă fidel, dar nu în forme figurative, ci abstracte, în compoziţia „Rugăciune" (1991, bronz, marmură) a lui Ion Bolocan. Apelând la modalităţile de reprezentare ale artei minimaliste şi ale celei conceptuale, încadrată generalizat în postmodernism, autorul realizează o imagine laconică şi emoţionantă.

Credinţa în valorile înalte, mai mult chiar, „aşteptarea" unor astfel de împliniri, se află în centrul conceptual al compoziţiei „Aşteptându-l pe Godot ..." (1997, bronz, piatră), creată de sculptorul Mihai Damian. Renumita piesă a lui Samuel Beckett, montată în anii '90 la Teatrul „Eugen Ionesco" din Chişinău, a inspirat sculptorul în crearea compoziţiei. Personajul ilustrat, fără specificări de vârstă, epocă, ocupaţie, „îl aşteaptă" pe Godot, care nu este altcineva decât divinitatea supremă. Personajul „în aşteptare" este cufundat în propriile gânduri, reflectând asupra problemelor cotidiene. Filozofic şi afectiv, protagonistul păstrează şi un spaţiu „liber" alături de el, parcă invitându-l pe cel aşteptat să ocupe acest loc. Este evident paralelismul şi metafora ascunsă perfect de sculptor. La fel de misterioasă este şi compoziţia aceluiaşi autor „Enigma" (1996, bronz, piatră). Indescifrabilă, nesupusă vreunei logici, compoziţia îşi justifică denumirea, lăsând deschise mai multe semne de întrebare.

Printre puţinele reliefuri achiziţionate de muzeu se află şi compoziţia „Motiv egiptean" (1997, bronz, lemn) de T. Cataraga. Intercalarea formelor, amintind un colaj, tehnica mixtă, producând spărturi în fundalul mat al lucrării – toate aceste soluţii permit reinterpretarea vechilor motive egiptene într-o cheie plastică modernă.

Torturile şi suferinţele medievale îşi găsesc ecou în compoziţia „Muribundul" (1995, bronz, piatră) de Ion Zderciuc. În compoziţia-închinare sunt oglindite chinurile groaznice ale victimelor, schingiuirea corpurilor, durerea fizică produsă de tortură, dar şi „înălţarea" prin suferinţă. O altă compoziţie-dedicaţie a lui I.Zderciuc este „Pigmalion" (1990, bronz). Relieful prezintă un semitondou dublu, în una din părţi fiind redat sculptorul Pigmalion, iar în cealaltă – muza şi opera lui, Galateea. Autorul lucrează relieful puţin bombat şi în contrarelief, obţinând efecte ale volumului. Aici calităţile reliefului grecesc clasic se îmbină armonios cu realizările secolului al XX-lea (stilizarea, deformarea, generalizarea). Subiectul preluat din mitologia greacă apare contemporan şi actual: relaţia intrinsecă existentă între creator şi opera sa; arta este veşnică, iar viaţa este scurtă (*Ars longa, vita brevis*). Zămislirea chinuitoare a operei de artă, personalitatea creatorului – toate rămân, de regulă, în afara cadrului, dar nu şi în cazul lui Pigmalion, devenit celebru prin dăruirea, abnegaţia şi potenţialul său creator fantastic.

Propagată foarte mult în perioada sovietică, tema maternităţii îşi găseşte reflectare şi în creaţia lui I. Zderciuc. Madonele sale, atât de diferite ca concepţie artistică, ca manieră de sculptare, cuceresc spectatorul prin atitudinea calmă şi plină de smerenie[5]. Această atitudine se remarcă în lucrarea „Maternitate" (1988, şamotă). O altă piesă cu titlu asemănător (1992, teracotă), reprezintă chipul generalizat al mamei, adorându-şi şi legănându-şi copilul. Autorul concepe formele sculpturale astfel, încât corpul mamei se contopeşte într-un somn liniştit cu cel al copilului.

Istoria artelor din Republica Moldova cunoaşte diverse abordări ale subiectului maternităţii. În perioada sovietică „madonele" evoluează de la chipuri de femei din popor până la cele care exprimau oroarea în faţa războiului şi pledau împotriva înarmărilor. În anii '90 tema maternităţii se eliberează de clişee şi exprimă, în particular, candoarea, tandreţea mamei pentru copilul ei, în general, continuitatea vieţii umane pe pământ.

Formele delicate ale compoziţiei lui Grigore Sultan „Pastorală" (1996, marmură, lemn) cuceresc spectatorul prin sugerarea stării lăuntrice a personajului, transmisă prin maniera de modelare – lină, calmă, blândă. Anume prin modelare formele capătă viaţă şi expresivitate. Nuanţarea uşoară spre roz întregeşte imaginea, oferindu-i un plus de fragilitate. Culoarea pastelată a materialului în care este realizată lucrarea aduce şi o stare de vis şi relaxare.

Chiar şi un nud poate avea calităţile unei compoziţii. Starea interioară a portretizatului, care domină compoziţia, o face să vibreze la nivel psihologic. Aşa este lucrarea „Nud" (1992, teracotă) a lui I. Zderciuc, în care starea fizică şi cea psihologică se află în unison. Ambele stări domină compoziţia, echilibrând-o artistic.

Şi V. Parasca în compoziţia „Singurătate" (1990, bronz) redă laconic, dar amplu, starea psihologică a omului solitar. Formele sculpturale, uşor senzuale şi cochete, nu pretind să reflecte aprofundat această stare, efectele lor fiind exclusiv de suprafaţă. Se cere remarcată şi forma care este simplificată la maximum şi care exprimă o stare de linişte şi impasibilitate. Insensibilitatea personajului îl separă pe el însuşi de lumea exterioară, care devine pentru el monocoloră.

O stare psihologică complexă este sugerată în lucrarea „Aşteptare" (1997, bronz) de Ion Guţu. Compoziţia prezintă de fapt un nud, dar care punctează cu discreţie starea afectivă a personajului. Formele corpului feminin sunt redate

de autor cu gingăşie şi emană bucurie. Aşteptarea este pentru personaj un interval de timp preţios şi adânc personal. În compoziţia „Portret" (1993, bronz) Ion Bolocan reprezintă un simplu nud, fără nuanţări de natură emoţională, ci doar cu modelarea morfologică a corpului celui portretizat[6]. Abordarea complexă a nudului în interpretarea lui Ion Bolocan este legată de echilibrul între statică şi dinamică. În lucrările sale forma devine preponderent statică şi uşor dinamică, iar compoziţiile – concise şi expresive.

Motivul gingăşiei, duioşiei, frumuseţii femeii determină accentele clare în compoziţia lui Ioan Grecu „De ce nu?" (1996, bronz, marmură)[7]. Modelată în spiritul creaţiilor sculpturii contemporane, imaginea este plasată în mod evident în aria afectivă. Chipul nu comportă trăsături de portret şi haina lui este abia schiţată. Datorită acestei modalităţi de reprezentare, atenţia spectatorului se concentrează asupra emoţiei personajului. Cochetă, graţioasă şi agreabilă, protagonista cucereşte prin gest şi atitudine. Arhitectonica şi proporţionarea chipului sunt concepute de autor astfel, încât proporţiile se reduc ascendent pe verticală. Această compoziţie, în care personajul „seduce" şi ademeneşte spectatorul, constituie o abordare originală şi inedită pentru sculptura anilor '90 ai secolului trecut.

O reprezentare răscolitoare, amintind întrucâtva de lucrările din perioada sovietică, dar abordată la un nivel net superior, este compoziţia „Fete şi păsări" (1990, bronz) de Serghei Ganenco. Pasiunea şi bucuria personajelor îl impresionează pe privitor. Deşi redate nud şi modelate în detaliu, chipurile nu sunt concepute asemeni celor trei graţii. Spiritul compoziţiei este cel al anilor 1970–1990, când aproape toată societatea din URSS părea să aibă convingerea că spaţiul sovietic este „cel mai perfect pentru o viaţă fericită". Compoziţia este o replică tardivă a subiectului păcii, intens vehiculată în perioada sovietică, dar care obţine în această lucrare o altă viaţă, evidenţiind rolul primordial al păcii pentru viaţa pe Pământ.

Motivul chipurilor feminine este continuat într-o manieră neaşteptată în lucrarea lui Valentin Vârtosu „Femeia-cactus" (1991, bronz, lemn). Trăirile personale ale personajului sunt aduse în faţa spectatorului prin analogia cu proprietăţile unui cactus. Acest element simbolic va peregrina în lucrările sculptorului dintr-o compoziţie în alta, aducând, de fiecare dată, noi sensuri semantice şi constructive. La început cactusul este modelat în bronz precum în compoziţia menţionată. Apoi este alăturat altor lucrări în calitate de plantă, cu o durată lungă de supravieţuire, nepretenţioasă, dar care aduce înviorare şi farmec. În cazul compoziţiei sus-amintite „Femeia-cactus", reuşita este asigurată prin forma abstractizată, care aminteşte, deşi detaşat, o siluetă feminină destul de ciudată.

În interpretarea lui V. Vârtosu „Micuţa regină" (1993, bronz, pietre, sticlă colorată) este o continuare a unei compoziţii-portret a autorului – „Filonov". Inspirate de pictura lui Pavel Filonov, formele micuţei regine, alcătuite din plăci minuscule, asemeni unui mozaic, compun şi întregesc vizual chipul. Inocenţa copilăriei, cu visele atât de reale, trăite cu adevărat la această vârstă, constituie subiectul care asigură succesul lucrării. Sculptorul apare în ipostaza de experimentator al formelor, dar şi de un bun cunoscător al psihologiei vârstelor. Compoziţia este reuşită şi din punct de vedere estetic, pretându-se la o contemplare îndelungată şi la reflecţii agreabile.

O altă compoziţie-portret originală este „Portretul lui Anatol Vidraşcu" (1994, bronz, lemn) de acelaşi V. Vârtosu. Redat într-o cheie caricaturistică, prin desfigurarea formelor şi extinderea lor pe verticală, chipul este colorat în albastru şi acoperit cu litere, închegate în cuvinte – o aluzie la faptul că protagonistul este cunoscut prin activitatea lui de editor de cărţi (fiind director al editurii „Litera").

În creaţia sa V. Vârtosu apelează la cele mai îndrăzneţe soluţii, favorizate de experiment, caracteristic postmodernismului. Deja în lucrarea lui timpurie „Amintiri despre armată" (1988, bronz) anunţă concepţiile sale moderne asupra artelor. El s-a arătat tentat de abordarea formei abstracte, care urma să reflecte tangenţial, indirect, fabula reprezentării. În compoziţia-suvenir sculptorul „restaurează" crâmpeiele unor amintiri pierdute în timp, deformate de acţiunea distructivă a acestuia, dar prezente, sumar şi selectiv, în memoria lui de fost recrut.

Dar până la abordările postmoderniste, compoziţia sculpturală din anii 1990–2000 parcurge o cale lungă, pornind de la compoziţiile realiste. Obţinută prin aglomerarea şi asamblarea plăcilor-piese din lemn, asemeni pietrelor din grădinile nipone, compoziţia lui Iosif Chitman „Peştele albastru" (1994, lemn colorat) redă farmecul lumii subacvatice, în care peştele albastru aduce vivacitate şi mister.

Trecând printr-o fază retrorealistă, lucrarea lui Dumitru Verdianu „Ritm" (1991, bronz) amin-

teşte de operele sculpturii româneşti de până la 1940. Prezenţa pitorescului naţional, lucrarea reprezentând un dans moldovenesc, îi conferă un aspect mai mult arhaic. Veselia impetuoasă a personajelor este transmisă spectatorului fără rezerve. Cu toate că personajele sunt modelate neclar, ele capătă expresivitate prin gesticulaţie.

Adoptarea formelor stilizate într-un mod aparte precum în lucrările lui Serghei Ganenco „Oaspetele" (1993, bronz) şi „Arcaşul" (1996, bronz, lemn) denotă faptul că în anii 1990–2000 sculptura trece printr-o fază de sincronizări cu realizările occidentale, care însă nu presupun preluarea, copierea fidelă a manierelor de modelare şi a concepţiilor artistice.

Recurgerea la stilizare maximă, la reducerea formei la un simbol sau semn, cum ar fi, de exemplu, în lucrarea lui D. Verdianu „Cuplu" (2002, bronz, granit), conduce spre o nouă accepţie a sensurilor şi a valorilor compoziţiei tematice la general, or, mesajul unei opere de artă modernă mai întotdeauna este indisolubil legat de titlul acesteia. Aşa se întâmplă şi în cazul compoziţiei lui T. Cataraga „Personaj I (Ecvestru)" (1996, bronz). Momentul umoristic, creat de personajul căzut de pe cal, a fost surprins de autor, asemeni unui fotograf iscusit, în acea fracţiune de secundă în care personajul apare amuzant şi neîndemânatic.

O compoziţie-dedicaţie momentului sublim al creaţiei este cea a Galinei Dubrovin cu denumirea „Blues" (1993, bronz, lemn). Produs al artei africane şi americane, *blues*-ul este interpretat cu pasiune de un personaj cu trăsături portretistice afroamericane. Materialul de modelare, bronzul, este prelucrat de autoare astfel încât parcă ar reproduce parţial nuanţele de culoare. Complicată pentru a fi ilustrată într-o lucrare de sculptură, tema unei opere muzicale este adusă de G. Dubrovin la desăvârşire.

Acelaşi subiect este abordat şi de Mircea Puşcaş în lucrarea „Chanson" (1997, bronz, marmură). Subiectul lucrării constituie armonia afecţiunii unui cuplu, sugerată de notele unei piese muzicale. Astfel, imaginea tainică şi discretă, redusă la emblemă, cucereşte spectatorul printr-o sonoritate abia intuită.

Lucrarea „Bal" (1991, bronz, marmură), creată de sculptorul Vladislav Şevcenco poate fi considerată o compoziţie-basm. Personajele sunt reprezentate într-un salon, fapt sugerat prin ancadramentul unei ferestre şi prin coloanele aeriene. Modelate cu lux de amănunt, personajele creează atmosfera unui bal feeric. Vârsta sculptorului Vladislav Şevcenco, decedat foarte tânăr în urma unei boli incurabile, şi-a lăsat amprenta în stilul şi maniera celor 15 lucrări, achiziţionate în 1993 de MNAM[8].

În anii 1990–2000, formele sculpturale abstracte dictează aplicarea unei tehnici mixte, uneori destul de surprinzătoare. Acest lucru poate fi observat, de exemplu, în compoziţia lui V. Vârtosu „Teatru" (1997, bronz, lemn, mătase). Formele abstractizate sunt secundate de cele realiste, formele mari – de detalii minuscule, iar colorarea parţială îi imprimă vioiciune şi farmec.

La fel ca în anii '70, în sculptura din perioada discutată se stabileşte o legătură strânsă cu ceramica. Se manifestă însă nu compoziţia decorativă, dar cea abstractă. Astfel, încă în anul 1989, MNAM devine posesorul unei compoziţii, care semnalează afirmarea compoziţiei abstracte în sculptura din Republica Moldova. Este vorba despre „Schiţă pentru compoziţia The Way" (1989, ceramică, email) a Svetlanei Pasecinaia. Ea este compusă din două piese, deosebit de complicate ca structură. Folosirea emailurilor colorate conferă compoziţiei vivacitate, iar formele intercalate artistic produc impresia unui mecanism cu destinaţie necunoscută. Caracteristici similare pot fi observate şi în lucrarea „Compoziţie abstractă" (1993, ceramică, angobe, email, aur). Deşi este structurată conform altor principii, autoarea foloseşte şi aici culoarea, dar şi inserarea unor forme enigmatice. Anume aceste investigaţii în ceramică au impulsionat apariţia compoziţiei abstracte în sculptura contemporană din Republica Moldova.

Eclectismul caracteristic sculpturii de la sfârşitul secolului trecut, va conduce spre cristalizarea unor forme sculpturale ceramice, cum ar fi compoziţia „Neolitic" (1992, şamotă) a lui Iurie Platon. Este constituită din două piese care amintesc de stilul obiectelor specifice culturii Cucuteni-Tripolie, dar excesiv de hiperbolizate. Textura pieselor şi colorarea lor cu efect de vechime generează ideea privind existenţa unui produs universal, creat printr-o simbioză firească a neoliticului şi contemporaneităţii. Aceleaşi caracteristici sunt atestate şi în compoziţia-portret „Cucuteneancă" (1992, şamotă), realizată de sculptor. Îndepărtat de tradiţiile ancestrale, portretul nefiind propriu culturii Cucuteni-Tripolie, chipul modelat are un nimb cu perforaţii circulare (probabil reprezentând coafura), element care se atestă uneori la capetele amorfe ale figurinelor cucuteniene. Ceva mai mult scul-

ptorul deviază de la estetica figurinelor de Cucuteni în lucrarea „Păsări" (1990, şamotă). Compusă din trei piese, compoziţia reflectă stihia aerului şi actul zborului, subiecte intens vehiculate în sculptura de la finele secolului al XX-lea de plasticienii Tudor Cataraga, Ioan Grecu şi alţii.

La tratarea acestei teme recurge şi Gh. Postovanu în compoziţia „Ritualul zborului" (1990, şamotă). Compoziţia din trei piese cu corpuri masive şi aripi nedezvoltate, vine să reflecte tentaţia omului de a zbura. Zborul, din păcate, rămâne doar un vis neîmplinit, doar un ritual simbolic, o expresie a aspiraţiei omului de a se ridica deasupra pământului pentru a-i vedea frumuseţile şi a simţi libertatea unei păsări în înaltul cerului.

Compoziţia abstractă, situată la interferenţa genurilor sculpturii şi ceramicii, o găsim în creaţia lui Vlad Bolboceanu[9]. În lucrările sale sculptorul abordează tema ecologiei mediului ambiant şi a spiritului. Spre exemplu, compoziţia „Fabule" (1992, ceramică, oxizi de metale, glazură, tehnică mixtă). Unite compoziţional, cele cinci piese, prin repetarea formei ovale a bazei şi prin colorarea fină, nuanţată, specifică şi unică pentru toate piesele, delectează ochiul şi incită imaginaţia privitorului.

Problema deşeurilor unei civilizaţii postindustriale se conturează clar în compoziţia lui Vlad Bolboceanu „După reflux – III" (1992, ceramică, oxizi de metale, glazură, tehnică mixtă). Având aspectul de epavă a unui submarin, pe care apele oceanului au aruncat-o dezgolită pe ţărm pentru privirea spectatorului, această compoziţie simbolizează strigătul mut al naturii sub povara dezastrului ecologic produs de om.

Compoziţiile tematice create în anii 1990–2000 din colecţia MNAM reflectă plenar procedeele artistice specifice sculpturii în general din această perioadă. Ele conţin o mare diversitate de abordări, care pot fi încadrate într-o tipologie de subiecte: portrete-compoziţii, compoziţii-meditaţii, compoziţii filozofice, compoziţii-mistere, compoziţii-reactualizări, compoziţii-basm, compoziţii-dedicaţii, compoziţii-nuduri, retro-compoziţii, compoziţii-metafore, compoziţii-suvenir, compoziţii-simbol, compoziţii umoristice şi această listă ar putea fi continuată.

Portretele-compoziţii create în perioada vizată se situează la hotarul dintre figurativ şi nonfigurativ, detaliile de portret deseori estompate, personajul fiind recognoscibil după siluetă şi gest. În aceste abordări se resimte adesea şi atitudinea sculptorului faţă de cel portretizat, deseori ignorându-se totalmente opinia care s-a creat în societate despre protagonist. Reprezentările portretistice realiste cedează locul unor realizări actuale, în spiritul timpului. La hotarul dintre secole portretul obţine o viaţă nouă.

Compoziţiile-meditaţii propun o temă pentru reflecţii de durată, imaginea servind ca imbold pentru a medita asupra unor probleme preponderent spirituale şi existenţiale. Imaginile adoptate de sculptori în aceste reprezentări sunt o instigare pentru a provoca interesul şi de a crea spaţii vaste pentru meditaţii. Uneori tema reflecţiilor nu este anunţată în titlu, ci este sugerată de autor şi intuită de spectator în formele sculpturale ale lucrării.

Probleme mai profunde vizează compoziţiile filozofice, necesitând un bagaj considerabil de cunoştinţe pentru a pătrunde esenţa pe care o propune imaginea. Domeniul filozofiei solicită o cultură înaltă a gândirii, spre care tind toţi artiştii plastici, dar care reuşeşte foarte rar să fie reflectat la un nivel pertinent. Adesea acest tip de compoziţii este abordat prin intermediul unor subiecte literare, fabula cărora ne apropie de definitivarea unei idei filozofice.

Mai rar se întâlnesc compoziţiile-mistere, deoarece ele sunt mai dificil de decriptat şi care îşi aşteaptă spectatorul versat. Genul de compoziţii este mai întâi de toate o realizare a autorului, care „ascunde" desăvârşit dezlegarea fabulei, astfel încât lanţul de idei care duce spre descoperirea subiectului lucrării să fie mult timp o taină.

Prezintă interes şi compoziţiile-reactualizări, pornite de la subiectele cunoscute deja din istoria artelor plastice, subordonate unei logici artistice, care se deosebeşte de cea a perioadelor istorice ce au servit ca sursă de inspiraţie. Această variantă de abordări ale compoziţiei este apropiată de eclectism şi reprezintă o zonă a unor studii complicate şi a unor rezolvări neordinare.

Deosebit de emoţionante sunt compoziţiile-dedicaţie, ce vizează subiecte arhicunoscute, dar impulsionează şi domină imaginaţia artistului, provocându-l la redescoperirea acestor subiecte. Printre temele-dedicaţii este şi tema maternităţii, ea fiind cea care înalţă spectatorul prin însuşi actul dedicaţiei materne. Compoziţiile-dedicaţii sunt completate şi de cele cu motivul frumuseţii feminine.

Originale prin maniera de modelare, compoziţiile-nuduri tind să depăşească reprezentarea exclusiv formală a volumelor corporale, redând

şi stările psihologice ale personajului reprezentat. Nudul în arta contemporană constituie un domeniu vast, cu mari posibilităţi în tratarea formelor şi căutarea perfecţiunii formelor. În compoziţii se pune accent pe aspectul estetic.

Figurile de stil literare şi cele aparţinând limbajului artei plastice se reunesc în compoziţii-le-metafore, ce conţin o comparaţie ascunsă, o metaforă reprezentată în forme sculpturale. Figurile de stil literare – metafora, simbolul ş.a. – sunt apropiate limbajului artelor plastice, domeniile având un început comun, pierdut în istoria milenară a gândirii umane. Începutul comun permite de a găsi, în domenii îndepărtate unul de altul, similitudini în tratarea subiectelor. Metafora literară capătă în sculptură forme tridimensionale.

Lumea tainică şi intimă a amintirilor este ilustrată prin compoziţiile-suvenir, realizate în imagini reconstituite de autor din memorie. Apropierea de stările psihologice face acest gen de compoziţii palpitant şi instigator pentru declanşarea imaginaţiei. Interpretarea personală a amintirilor este încă o latură care atrage atenţia plasticienilor.

Compoziţiile-simbol reduc imaginea, prin stilizare, la semn, la trăsăturile ei esenţiale. Apropiată de compoziţia-simbol este arta conceptuală, ambele încercând să găsească o „haină" laconică a formelor şi ideilor. De altfel, simbolul este printre primele realizări ale artei străvechi, pe parcursul istoriei umane evoluând şi obţinând diverse forme.

Un tip aparte prezintă compoziţia umoristică, având totodată şi valoare artistică. Cu toată „uşurinţa" aparentă a genului, acest tip de compoziţie solicită o măiestrie deosebită în mânuirea materialelor şi harul de a provoca zâmbetul la spectator.

Fiind pe înţelesul copiilor, dar şi al maturilor, compoziţiile-basm ilustrează scene din poveşti. Abordările sculpturale ale subiectelor poveştilor sunt asemănătoare cu reprezentările din genul graficii, conţinând un stil aparte, cu rădăcini în universul misterios al desenelor copiilor. Valoarea compoziţiei-basm rezidă în capacitatea ei de a reîntoarce spectatorul în lumea fascinantă a copilăriei.

Cât priveşte curentele, stilurile, fazele prin care trece compoziţia tematică sculpturală în perioada la care ne referim, remarcăm faptul că ele evoluează de la compoziţii figurative, trecând şi printr-o fază retrorealistă, adoptând ulterior forme stilizate. Acestea au condus spre reducerea formei la simbol sau însemn. Temele la care recurg sculptorii sunt diverse, subiectele lirice fiind prezente în permanenţă. Tehnica de realizare tinde să cucerească spaţiul, oferind uneori soluţii surprinzătoare. Toate însă conduc spre realizarea compoziţiilor cu forme abstracte. Interferenţele cu ceramica apar în sculptură în a doua etapă (prima fiind în anii 1970–1990), manifestându-se eclectismul imaginilor sculptural-ceramice. Astfel, abstracţia concură cu alte forme ale compoziţiei tematice, acest pluralism devenind categoric.

Compoziţiile tematice sculpturale, selectate pentru a fi achiziţionate de MNAM din seria de lucrări create în anii 1990–2000, extind limitele accepţiei compoziţiei tematice atât prin subiectele abordate, cât şi prin maniera artistică, prin mesajul adus original şi irepetabil.

Referinţe bibliografice

[1] *Galeria de sculptură contemporană din colecţia Muzeului Naţional de Artă al Moldovei*. Autor şi alcătuitor Suruceanu Valeria. Chişinău: Editura Cartea Moldovei, 2008, p. 7.

[2] Şatohina E. *Iurie Canaşin. Sculptură. Grafică. Medalii*. Chişinău: Editura Litera, 1994, p. 21.

[3] *Dumitru Verdianu*. Chişinău: ARC, 2004, p. 5.

[4]. *Tudor Cataraga. Sculptură*. Chişinău: ARC, 2003, p. 5-7.

[5] Barbas E. *Ion Zderciuc. Sculptură* (pliant). Chişinău, 1996, p. 2.

[6] *Ion Bolocan. Sculptură*. Chişinău: Universul, 2011, p. 3.

[7] *Ioan Grecu. Sculptură*. Chişinău: Elan Poligraf, 2006, p. 3.

[8] Marian A. *Sculptura din Republica Moldova. Secolul XX. Studiu de sinteză*. Chişinău: Universul, 2007, p. 88.

[9] *Vlad Bolboceanu. Ceramică*. Chişinău: ARC, 2005, p. 5-6.



Iurie Canaşin, „Ce te legeni, codrule?...”, 1988, lemn



Valentin Vârtosu, „Refugiu”, 1992, bronz



Tudor Cataraga, „Idol”, 1991, bronz



Ion Bolocan, „Rugăciune”, 1991, bronz, marmură



Ioan Grecu, „De ce nu?”, 1996, bronz, marmură



Ion Zderciuc, „Muribundul”, 1995, bronz, piatră

Imaginile sunt preluate din „Galeria de sculptură contemporană din colecţia Muzeului Naţional de Artă al Moldovei”. Autor şi alcăt.: Valeria Suruceanu. Chişinău: Cartea Moldovei, 2008, 182 p.



Tudor Cataraga, „Personaj I (Ecvestru)”, 1996, bronz



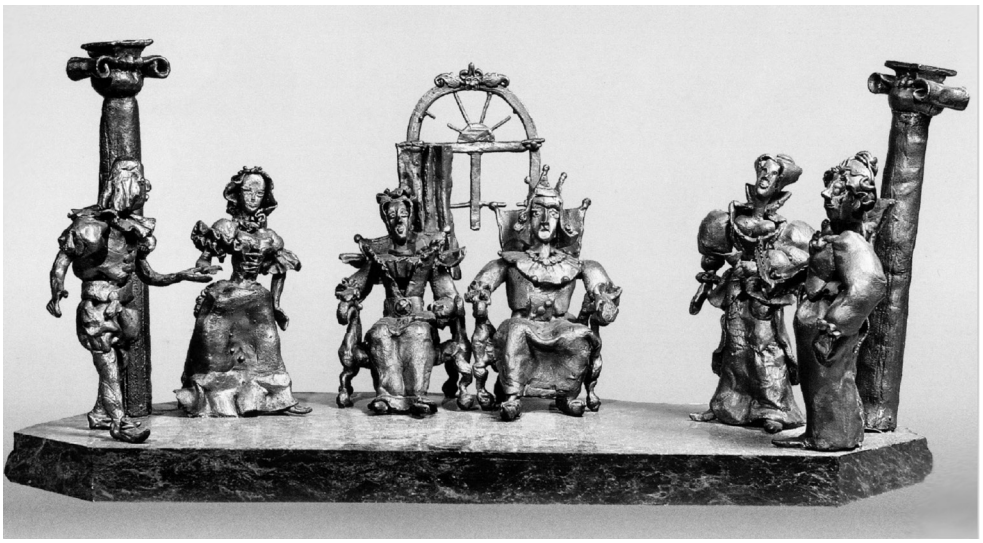
Ion Zderciuc, „ Pigmalion”, 1990, bronz



Mihai Damian, „Aşteptându-l pe Godot...”, 1997, bronz, piatră



Valentin Vârtosu, „Micuţa regină”, 1993, bronz



V. Șevcenco, „Bal”, 1991, bronz, marmură

Maia MOREL

Quand les statues descendent de leur socle (la rue Sherbrooke à Montréal)

Résumé

Quand les statues descendent de leur socle (la rue Sherbrooke à Montréal)

L'art multiplie aujourd'hui les intrusions dans l'espace public, se manifestant sous des formes de plus en plus inattendues (et inimaginables dans une conception traditionnelle de la création artistique). Un regard d'ensemble sur les sculptures présentes dans l'une des principales rues de Montréal (Canada) – la rue Sherbrooke – nous permet de mettre en évidence une typologie de l'œuvre artistique à l'heure de la démocratisation de l'art, avec ses personnages familiers, délibérément hyperréalistes, et au sens propre descendus de leur piédestal pour se mettre au niveau du passant. Se mêlant à l'univers quotidien, ces créations urbaines soulignent l'intention explicite de l'artiste de désacraliser l'art et d'offrir au public une véritable sensation de convivialité avec l'œuvre.

Mots clés: art urbain, sculpture, Montréal.

Summary

When the statues come down from their pedestal (Sherbrooke Street in Montreal)

Urban Art is every day intruding a little bit more into public space, manifesting itself in the most unexpected situations (generally unimaginable in traditional artistic formula). An overview of the sculptures on one of the most popular streets of Montreal (Sherbrooke Street) allows us to develop a typology of urban artwork in a context of democratization of the arts: familiar scenes intentionally hyper realistic, literally in level with passing-by people, mingling with day-to-day life, emphasize the explicit intention of the artist of deconsecrating art, and offering the public a true feeling of conviviality with art works.

Key words: Urban Art, sculpture, Montreal.

Rezumat

Când sculpturile coboară de pe socluri (strada Sherbrooke din Montréal)

Arta urbană face astăzi intruziune în spaţiul public, manifestându-se în ipostaze dintre cele mai neaşteptate (şi în acelaşi timp inimaginabile în formula artistică tradiţională). O privire generală asupra sculpturilor de pe o stradă din Montréal (str. Sherbrooke), ne permite să punctăm o tipologie a operei de artă urbană la ora democratizării artelor: scene familiare, intenţionat hiperrealiste, coborâte literalmente la nivelul trecătorului; confundându-se cu cotidianul, acestea subliniază intenţia explicită a artistului de a desacraliza arta şi de a oferi publicului un veritabil sentiment de convivialitate vis-à-vis de opera creată.

Cuvinte-cheie: artă urbană, sculptură, Montréal.

L'art urbain, comme tout art destiné au grand public, reflète depuis toujours l'esprit dominant dans la société, les valeurs de celle-ci, ainsi que les attributs du pouvoir qui assure sa promotion (et son financement). Souvent, comme le souligne D. Poulot, les œuvres d'art témoignent, après des périodes de gloire, de nostalgies ou d'espoirs qui se trouvent immortalisés dans les monuments historiques: „La seconde moitié du XVIII[e] siècle rêve de villes à l'antique, où les rues et les places sont autant de messages à l'intention du citoyen et dont l'organisation générale explique son bonheur"[1]. Cette représentation du passé comme patrimoine „est d'abord au service d'un culte laïc des personnages historiques, et particulièrement des grands hommes, auquel sacrifient toutes les élites éclairées"[2].

Mais à l'époque contemporaine, qu'en est-il des statues urbaines, créées par des artistes d'aujourd'hui, et quelle relation bâtissent-elles avec le

citoyen ? Un bref regard sur la rue Sherbrooke de Montréal – une des rues les plus fréquentées et les plus prestigieuses de la métropole – se révèle très instructive à cet égard.

La sculpture s'appelle „La Leçon" (ill. I). Elle représente un jeune homme, très probablement un étudiant, assis sur le dossier d'un banc, un ordinateur portable sur les genoux. Les cheveux en bataille, il semble complètement absorbé par son travail. Profitant de son inattention, un écureuil lui dérobe la moitié du MacDonald qu'il a déposé sur le banc, à ses pieds. Au dos de l'écran de l'ordinateur, la fameuse pomme de la marque *Apple* est remplacée par une poire similairement croquée, et l'écran porte, à côté d'une représentation stylisée du profil de Steve Jobs, les mots: *STEVE JOBS EST MORT 1955–2011*.

Signée Cédric Loth, la sculpture fait partie de la collection du groupe Viavar et elle est placée au 888 de la rue Sherbrooke O. à Montréal, en face des locaux de cette société (situés dans la Maison Molson, rachetée en 2006). De l'autre côté de la rue se trouve l'Université McGill, dont le jeune homme porte le T-shirt.

L'ensemble est d'emblée sympathique et il est très représentatif d'un type de production, montrant des personnages dans des situations familières, qui se fait de plus en plus présent dans les rues de nos villes. Ces créations se sont multipliées dans les dernières années et, dans un contexte où l'art ambitionne de plus en plus de faire partie du quotidien des citoyens, il n'est pas inintéressant de s'interroger sur leur nature et leur rôle.

Sur la même rue Sherbrooke – la plus riche en sculptures de la ville de Montréal, même sans tenir compte de celles qui relèvent du Musée des beaux-arts – on trouve un peu plus à l'ouest, face au n° 1434, la statue d'une jeune femme assise sur un banc portant diverses citations, signée Lea Vivot, et qui serre tendrement dans ses bras un jeune enfant (ill. II).

Un peu plus loin, nous rencontrons deux personnages en résine polyester blanche, „Marie et Jean" (ill. III), qui appartiennent à la galerie Nuedge. Plus loin encore vers l'ouest, à l'entrée d'un immeuble accueillant des services juridiques et médicaux, un homme debout lit son journal, une valise posée près de lui (ill. IV). Baptisée „Catching up," la statue est signée J. Seward Johnson Jr.

On notera avant tout que les œuvres que nous avons mentionnées relèvent de l'initiative privée. Elles s'inscrivent dans une démarche de séduction visant d'abord à susciter la bienveillance du public en lui proposant une vi(ll)e plus agréable. Cette démarche s'appuie sur l'instauration d'une certaine convivialité par:

- Le recours à la représentation de scènes familières et au réalisme, qui va volontiers jusqu'au trompe-l'œil.

- L'absence des procédés traditionnels de mise en valeur de la statuaire publique: pas de socle, pas d'emplacement privilégié, pas d'espace périphérique permettant la contemplation.

La présence fréquente d'un banc est également une manifestation explicite de cette invitation au vivre ensemble.

Rien d'étonnant donc à ce que de telles sculptures se retrouvent fréquemment là où l'on souhaite que le passant s'attarde, et particulièrement dans des lieux touristiques, surtout s'ils ont à offrir la compagnie de personnalités historiques ou légendaires. Patrick Pecatte recense ainsi pour son article „Assis parmi vous", un mème de la sculpture urbaine[3] publié en mai 2010, un corpus de 223 statues représentant des personnages assis ayant réellement existé ou imaginaires. Cette liste est inévitablement datée et incomplète: on assiste à une véritable banalisation du phénomène et le nombre total de statues relevant de la représentation „familière" est certainement bien supérieur.

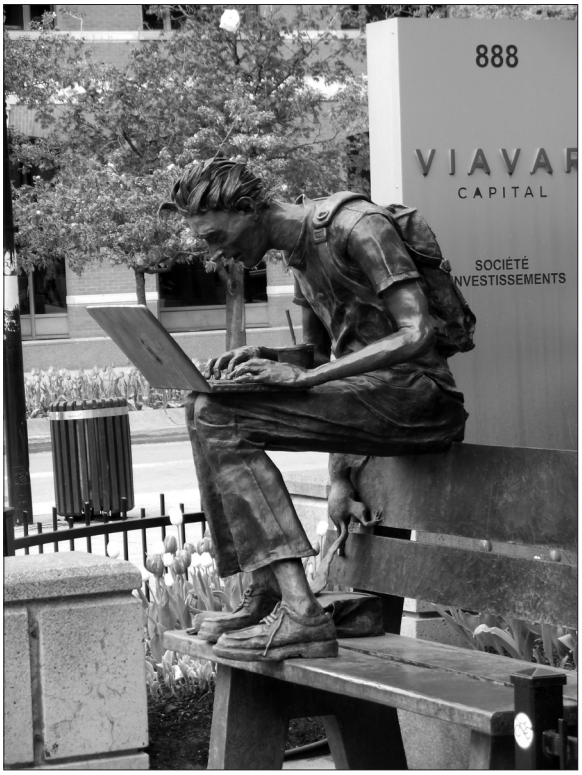
Peut-on parler d'une nouvelle forme de sculpture urbaine? Sans doute le propos doit-il être nuancé. Il est vrai qu'on peut voir là le signe (un signe) d'une évolution du paysage urbain mais, de fait, nous avons plutôt affaire à une production de niche qu'à une activité artistique ouverte. D'ailleurs les artistes qui s'y consacrent s'en sont souvent fait une spécialité. Lea Vivot[4] prétend s'être fait connaître dans le monde entier par ce type d'œuvres, et revendique la présence d'un banc comme sa marque de fabrique. Deux autres sculptures d'elle existent à Montréal („Le banc des amoureux" au Jardin botanique et „Le banc du secret" au 2000 avenue McGill College), et „La maternité" de la rue Sherbrooke peut également être vue en République tchèque et en Floride. De même, les „hommes de la rue" sont-ils une des constantes du travail de John Seward Johnson Jr.[5]. Cédric Loth enfin[6], l'auteur de „La Leçon", vient du monde de la publicité et, même s'il se réclame de Rodin (ainsi que de l'école florentine, Hemingway, Conrad et Melville), son inspiration évoque bien plutôt un Guillermo Forchino, proche de la bande dessinée.

Au final, nous nous trouvons devant un phénomène plus social qu'esthétique, où se rencontrent le ludique, l'urbanistique, le promotionnel, la célébration de la photo souvenir, et un art, que l'on qualifiera au choix d'opportuniste ou d'actuel, se cantonnant à une thématique de la complicité ou du clin d'œil, dont l'objectif principal est de plaire.

Faut-il pour autant négliger ces œuvres? Assurément non. Par leur capacité à éveiller la curiosité elles représentent pour un public jeune ou peu sensibilisé un excellent point de départ et de comparaison pour une réflexion générale sur la sculpture urbaine: figuratif/non figuratif, commande publique ou privée, mesure ou démesure, réalisme/caricature/stylisation, personnages anonymes ou sculptures hommagiales, matériau, mise en scène, c'est par l'examen de ces différents paramètres que le public pourra mieux comprendre le type d'intervention sociale que permet la sculpture et ce que peuvent apporter à la ville des œuvres comme „Le malheureux magnifique" (ill. V), au 385 rue Sherbrooke E., ou, à quelques pas de „La Leçon", „La foule illuminée" (ill. VI), au 1981 avenue McGill College.

Notes

[1] Poulot Dominique. *Musée Nation Patrimoine 1785–1815*. Paris: Gallimard, 1997, p. 57.
[2] Ibidem, p. 375.
[3] http://culturevisuelle.org/dejavu/201 (23.05.2014)
[4] http://www.leavivot.com (30.04.2014)
[5] http://www.sewardjohnson.com (14.10.2013)
[6] http://www.lothart.com (07.02.2014)



ill. I. Cédric Loth, „La Leçon", 2012, 888, rue Sherbrooke O



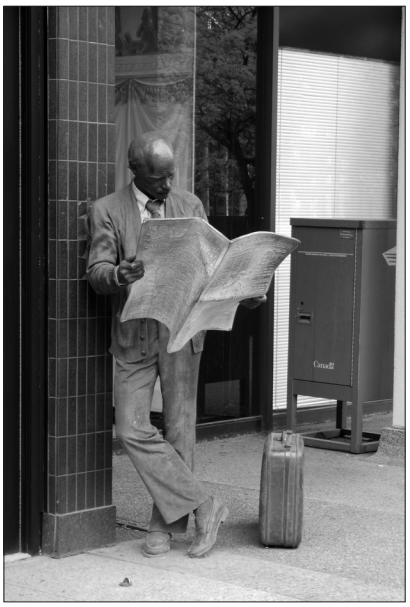
ill. II. Lea Vivot. „La mère et l'enfant", 1983/88, 1434, rue Sherbrooke O



ill. III. Amel Chamandy, „Marie et Jean", 2010. 1480, rue Sherbrooke O



ill. V. Pierre Yves Angers, „Le malheureux magnifique", 1972, 385, rue Sherbrooke E



ill. IV. J. Seward Johnson Jr. „Catching up 4141", rue Sherbrooke O



ill. VI. Raymond Mason, „La foule illuminée", 1985 1981, avenue McGill College

Toutes les photos sont de l'auteure

ALLA UVAROVA (1969–2012, CHIŞINĂU)

Plecarea Allei Uvarova în lumea celor drepți a fost o lovitură grea atât pentru mediul artistic din țară, cât și pentru studenții și masteranzii Facultății de Arte Plastice și Design de la Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă" din Chișinău. În floarea vârstei și a creativității, artistul plastic și pedagogul Alla Uvarova a lăsat să vorbească în locul ei lucrările sale incomparabile, de o profundă semnificație și mesaj codificat. Astăzi creatoarea Alla Uvarova poate fi considerată una dintre cele mai distinse artiste din Republica Moldova din domeniul batik-ului, genul de artă în care a excelat și care a consacrat-o.

Alla Uvarova face parte din generația artiștilor plastici formați în cadrul facultăților de profil din Republica Moldova. Nu este descendenta unei familii de artiști plastici, dragostea pentru frumos fiindu-i cultivată și în permanență susținută de bunica sa[1].



Alla Uvarova,
30 ianuarie 1969 – 31 mai 2012

Este originară din Chișinău, s-a născut la 30 ianuarie 1969. A făcut studiile la Școala de Arte „A. Șciusev" din Chișinău (1980–1984), abilitățile artistice marcându-i destinul. Ulterior și-a continuat studiile la UPS „I. Creangă", specialitatea „Arta Plastică, Desen liniar și Prelucrarea Artistică a Materialelor" (1988–1994). Anii de studenție au format-o ca specialist și ca om de creație, iar călăuză în drumul anevoios al creației i-a fost pedagogul și artistul plastic Vasile Grama (absolvent al Institutului de Textile din Moscova). Anume de la acest plastician și profesor de performanță Alla Uvarova a preluat tehnica batik-ului și a tapiseriei.

Practicând batik-ul, Alla Uvarova nu s-a oprit niciodată doar la nivelul creativ, fiind în permanentă căutare și dorință de a cunoaște. Anume din aceste considerente, între anii 1996 și 2000, face studiile la doctorat la specialitatea „Pedagogia instruirii", concentrându-și cercetările asupra temei „Metodologia aplicării bazelor compoziției decorative în procesul pregătirii profesionale a studenților de la facultățile de arte plastice (în baza materialului cursului Tapiseria artistică)". După absolvirea studiilor la doctorat A. Uvarova a avut posibilitate să acorde mai mult timp creației. Numeroasele sale batik-uri și tapiserii reflectă măiestria și performanța, pentru care artista a pledat de-a lungul anilor. Lucrările sale se caracterizează prin multitudinea de forme fine și nuanțări.

O altă trăsătură distinctă specifică mai multor lucrări sunt trecerile fine, prezente în „Aripa timpului", „Răsfrângeri", „Vise argintii", „Metamorfoze de iarnă". O atenție specială merită și contrastul cromatic, regăsit în asemenea lucrări ca „Corabia visurilor", „Jazz de coral", „Aripile universului", „Orașul zburător", „Aisberg floral", „Amintiri", „Hotarul luminii", „Sclipiri de iarnă", „Valurile timpului" ș.a.

Inspirate din natură, compozițiile sale sunt stilizate virtuos cu conotații abstracte („Jazz de coral") sau figurative, precum lucrarea „Amintiri". În creația artistei găsim lucrări preponderent abstracte: „Hotarul luminii", „Aripile universului", „Aripa timpului", „Vise argintii", „Plase aeriene", „Oraș în zbor", „Spații muzicale", „Display", „Florile mării", „Corabia visurilor", „Enigma universului", „Aisberg floral", „Blues" sau inspirate din „Pomul vieții" al covorului tradițional „Amintiri". Batik-ul „Amintiri" realizat în tehnica rece prezintă o compoziție, având ca sursă de inspirație motivul „pomul vieții" din tradiționalele covoare moldovenești.

Lucrarea Allei Uvarova „Hotarul luminii" (1998) este realizată într-o gamă rece de culori.

Monotonia în compoziție se exclude prin dominarea liniilor calde, în asociere cu cele reci. Principiul dinamicii este accentuat grație liniilor oblice, pe baza cărora și este orchestrată plasa compozițională. Alla Uvarova realizează lucrările pe straturi, folosind rezerve colorate, obținând astfel nuanțări cromatice. În aceeași ordine de idei se înscrie și compoziția „Aisberg floral" (2005)[2], realizată în tehnica rece pe mătase. Redând toată finețea acestui gen de artă decorativă, compoziția se desfășoară pe diagonală, imprimând dinamică lucrării care, totodată, este perfect echilibrată. Autoarea plasează accentul pe activizările grafice ce subliniază desfășurarea compoziției pe diagonală. Realizată predominant în gamă caldă, lucrarea transmite un sentiment de frumusețe și însuflețire, iar petele nuanțate fin oferă expresivitate.

Creația Allei Uvarova este înalt apreciată. Pentru lucrarea „Corabia visurilor" i-a fost conferit titlul de Laureat al Premiului pentru Tineret în Domeniul Literaturii și Artelor pentru anul 2001[3]. „Corabia visurilor" este o compoziție alegorică, profund melancolică, sugerată de liniile calde, susținute și prin gama cromatică rece, cu nuanțe de un albastru calm. Compoziția perfect echilibrată este realizată după principiul dinamicii liniilor continue. Prezența elementelor grafice-decorative activizează centrul de interes, care este accentuat și prin contrastul cromatic (albastru-oranj). Obținerea tridimensionalului în compozițiile plane este o trăsătură care o deosebește pe A. Uvarova de alți artiști plastici.

Realizate pe straturi suprapuse prin nuanțări, lucrările sale se deosebesc grație tehnologiei realizării, Alla Uvarova rămânând printre cei mai importanți artiști plastici autohtoni ai ultimului deceniu din domeniul batik-ului și al tapiseriei.

Totdeauna a știut să combine impecabil măiestria artistică cu cea pedagogică. În calitate de pedagog în cadrul Facultății de Artă Decorativă la UPS „I. Creangă" (din anul 1994) a crescut și a instruit mai multe generații de studenți. Activitatea pedagogică nu s-a oprit aici. În 2008 Alla Uvarova a realizat și un *master class* pentru tinerii din Republica Moldova și România în cadrul Taberei de Creație ArtTEXTIL. Printre invitați au fost pictori profesioniști din Israel, Italia, Republica Moldova, Polonia, România, SUA, Ucraina și Ungaria. De asemenea, printre participanții prezenți la manifestare pot fi menționați și maeștrii autohtoni ai artei batik-ului: Alexandr Drobaha, Veaceslav Damir, Vasile Grama, Vasile Ivanciuc, Ludmila Șevcenco, și, desigur, Alla Uvarova.

În cadrul evenimentului participanții au rea-lizat lucrări în diverse tehnici (batik, tapiserie, colaj, *pachwork* etc.), de o maximă originalitate și expresivitate artistică. Tematica propusă a avut drept scop stabilirea izvoarelor populare prin prisma viziunii fiecărui artist plastic în parte. În cadrul manifestării Alla Uvarova a instruit tinerii participanți în tehnica batik-ului rece, urmând aspirația sa de a iniția tinerii creatori în tehnica picturii pe mătase. Impresionați de noul gen abordat, tinerii au realizat compoziții figurative fitomorfe și abstracte.

Batik-urile și tapiseria Allei Uvarova sunt marcate printr-un simț al sintezei decorativismului pictural. Lucrările sale au subliniat întreg spectrul tendințelor din domeniul artei batik-ului din Republica Moldova. Prin străduințele profesorilor Facultății de Arte Plastice și Design al UPS „I. Creangă", recent a fost adus un omagiu celei care a marcat arta batik-ului din Republica Moldova și a format mai mulți plasticieni în tainele meseriei. La 30 mai 2014, în Sala de Artă a Bibliotecii Naționale din Chișinău, a fost vernisată o expoziție a lucrărilor Allei Uvarova și un album de o calitate grafică excelentă (responsabilă de ediție dr. Ana Simac)[4], în paginile căruia colegii de facultate și de creație au menționat contribuția operei și activității sale didactice.

Cât de mult ne lipsește astăzi artistul plastic, pedagogul și omul cu suflet mare Alla Uvarova, care va rămâne vie atât în memoria celor care au activat împreună, cât și celor care o cunosc doar pe baza creației sale prodigioase.

Natalia PROCOP

Referințe bibliografice

[1] Papușina Natalia. Viața prin prisma creației. În: *Alla Uvarova* (tapiserie, batik). Catalog. Chișinău: Facultatea Artă Plastică și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă", 2014, p. 8-9.

[2] *Bienala Internațională de Artă Decorativă*. Catalog. Cuvânt introductiv Ana Simac, Tudor Braga. Chișinău: Iunie Prim, 2010, p. 85.

[3] Arhiva UAP. Dosarul Uvarova Alla.

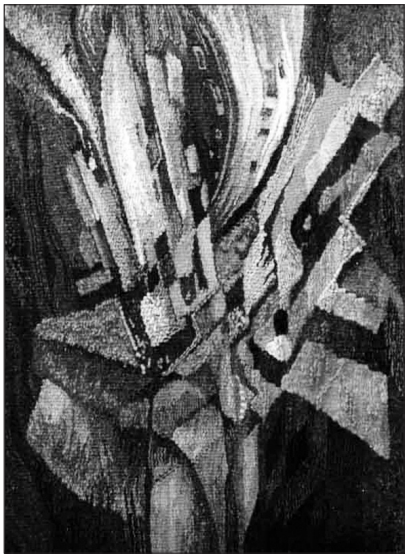
[4] *Alla Uvarova* (tapiserie, batik). Catalog. Chișinău: Facultatea Artă Plastică și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă", 2014.



„Hotarul luminii”,
1988, 41 x 62 cm



„Aripa timpului”,
1999, batik, 50 x 40 cm



„Orașul zburător”,
2005, tapiserie, 93 x 62 cm



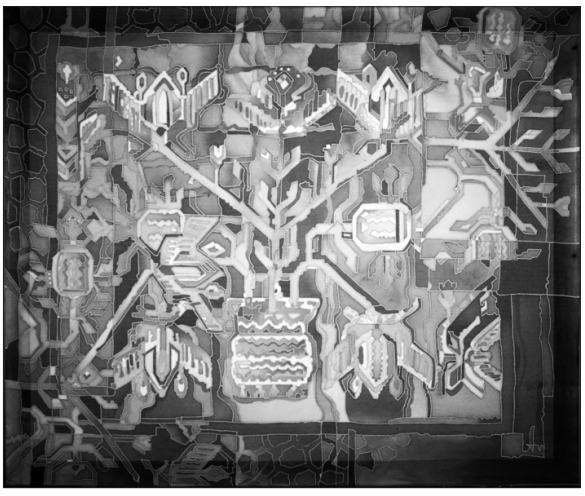
„Corabia visurilor”, 2001, 80 x 80 cm



„Jazz de coral”, 2004, 80 x 80 cm



„Aripile universului”, 2000, batik, 50 x 50 cm



„Amintiri”, 2005, batik, 90 x 110 cm
Arhiva ARTELIT

Înţelegem arta de azi?
[*„ABeCedar. Cum să înţelegem arta de azi*"
(Éditions Peisaj, Côte Saint-Luc, Québec, Canada, 2013, 101 p.]

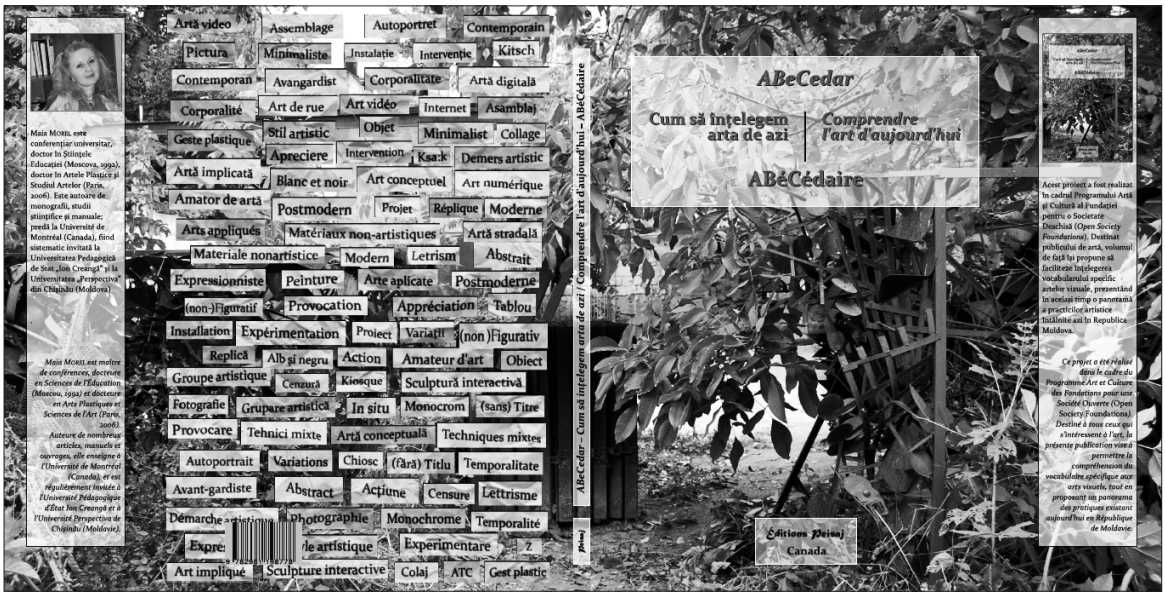
Dacă publicul amator de artă a rămas dintotdeauna cu un pas (doi?) în urma creatorilor de artă, de o vreme se întâmplă tot mai des ca şi specialiştii domeniului, inclusiv artiştii înşişi, să ia atitudini contradictorii faţă de noile propuneri ale galeriilor de artă şi chiar ale muzeelor de artă contemporană. Începând din 1992, publicaţii prestigioase precum revista „Esprit", „Art Press" şi „Le Monde" publică reacţii împotriva „aberaţiilor postmoderniste", semnate de teoreticieni cu prestanţă şi autoritate în comentariul de artă francez, unii din ei fiind cunoscuţi ca susţinători ai artei avangardiste, cum este cazul lui Jean Clair, director al Muzeului Picasso din Paris. După 1996, aceste reacţii iau amploare, fiind tot mai frecvente dezbaterile găzduite de diverse reviste, instituţii de artă şi chiar canale de televiziune. Departe de a fi tranşată, disputa este focalizată pe dificultatea de a disocia arta autentică de impostură şi snobism, în condiţiile în care s-a generalizat credinţa că *orice poate fi operă de artă* (Duchamp) şi că *oricine poate fi artist* (Beuys).

Pornind de la această stare de confuzie şi tensiune, Maia Morel, profesoară la Université de Montréal, a conceput un ghid de orientare util cu precădere amatorului de artă contemporană. Intitulat „ABeCedar. Cum să înţelegem arta de azi" (Éditions Peisaj, Côte Saint-Luc, Québec, Canada, 2013, 101 p.), acest dicţionar selectiv include două categorii de termeni implicaţi în artele vizuale ale timpului nostru:

- termeni apăruţi de puţină vreme, cu referire la experimentele specifice postmodernităţii, precum *provocare*, *in situ* sau *letrism*;

- termeni mai vechi, dar care şi-au îmbogăţit sau chiar schimbat înţelesul în vremea din urmă, cum este cazul cu însăşi *experimentarea*, care cândva definea operaţiuni pregătitoare creaţiei, dar care de o vreme cristalizează creaţii artistice definite, sau noţiunea de *kitsch*, care iniţial definea pseudocreaţii şi care treptat a ajuns să fie recondiţionată de către neo – conceptualişti.

Beneficiind de colaborarea avizată a unor specialişti din domeniu (basarabeni, cei mai mulţi), dicţionarul excelează prin concizie şi consistenţă, însuşiri diametral opuse şi rar întâlnite în asemenea instrumente de lucru. Cum precizează



coordonatorul său Maia Morel într-un dens „Cuvânt-înainte", termenii selectați au ca prim rost acela de a informa cât mai exact publicul de artă asupra înțelesului pe care acești termeni îl au în sens strict, dar și în accepțiuni legate de diversele contexte în care apar. Totodată, menționează Maia Morel, autorii celor mai mulți dintre termenii ineditului dicționar mizează și pe incitarea specialiștilor la dezbateri fructuoase, dat fiind faptul că permanenta stare de inovare, tipică artelor vizuale de astăzi, exclude din principiu definiții și sinteze care să aspire la rigoare științifică.

Receptiv la această provocare, aș semnala că unele din cele 52 de articole par gândite special pentru porniri critice. Astfel, *amatorul de artă* este definit ca „spectator, un contemplator de artă, un receptor de artă, un consumator de artă", și nu „ca artist". Or, știm bine că una din trăsăturile specifice artei contemporane este implicarea spectatorului în procesul creației însăși, investirea sa ca „cocreator".

Legat de acest aspect, dar cu referire expresă la teza de bază a dicționarului, ne putem întreba în ce măsură arta contemporană se oferă înțelegerii noastre, în condițiile în care, uneori în mod explicit, artiștii cer spectatorilor să *trăiască* misterul creației, refuzând în chip deliberat serviciile rațiunii, ale logicii clasice.

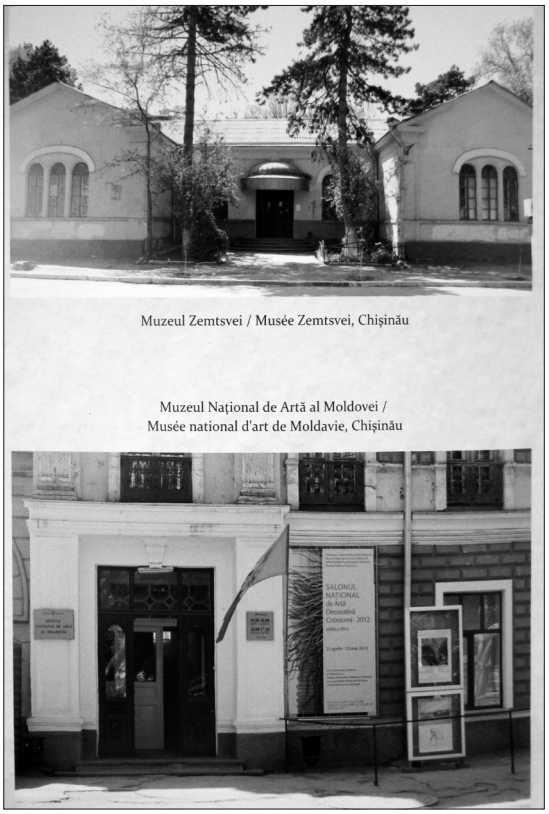
Tot legat de prima observație, ca și de a doua, ar fi de luat aminte că publicul interesat astăzi de artă cunoaște cel puțin două partide în relații conflictuale: cel cu opțiuni tradiționale, care ține cu tot dinadinsul să înțeleagă opera de artă care i se propune, și cel care nu-și mai pune de mult această problemă.

Și încă ceva: *a înțelege arta* înseamnă oare a detecta mesajul pe care și l-a propus autorul să-l transmită receptorului?

Precum se vede, dicționarul coordonat de Maia Morel este nu doar util și binevenit, dar și o provocare la reflecție pe marginea derutantului dar și fascinantului fenomen artistic de azi.

Dumitru N. ZAHARIA

File din „ABeCedar. Cum să înțelegem arta de azi". A se vedea: http://peisaj.ca/Accueil.php



Muzeul Zemtsvei / Musée Zemtsvei, Chișinău

Muzeul Național de Artă al Moldovei /
Musée national d'art de Moldavie, Chișinău



Veaceslav Druță
Zboruri / Vols, 2007
Acțiune filmată / Action filmée, video / vidéo, 2 min



Natalia Ciornaia
Noi, teatrul și biocenoza /
Nous, le théâtre et la biocénose
2012
Prezentare teatralizată, *body art*,
expoziție de artă textilă /
Présentation théâtralisée, art
corporel, exposition d'art textile

40

Către autori:

Revista ***ARTA. Seria Arte Vizuale. Arte Plastice. Arhitectură*** (Categoria B) este o publicație științifică anuală a Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei. În revistă se publică rezultatele cercetărilor științifice în domeniul artelor plastice, artelor decorative, aplicate și arhitecturii, ocrotirii patrimoniului artistic, cercetărilor interdisciplinare care reflectă studiul artelor din țară și din regiunile limitrofe. Abordarea subiectelor este din perioada antică, medievală, modernă și contemporană. În revistă se publică articole, studii, note, materiale jubiliare, recenzii și prezentări de carte.

Termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în revista Institutului Patrimoniului Cultural este 1 iunie.

Materialele vor fi expediate pe adresa isaasm@asm.md și la adresa: Chișinău, bd. Ștefan cel Mare, 1, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bir. 525.

Colegiul de redacție are dreptul de a respinge materialele care nu corespund profilului revistei, lipsite de valoare științifică, materialele și articolele care au mai fost publicate în alte reviste sau cărți.

Manuscrisele sunt acceptate spre publicare în limbile română, engleză, franceză și rusă. Volumul articolului nu va depăși 1,0 c.a. (40 000 semne), inclusiv bibliografia, rezumatele și ilustrațiile. Textele vor fi prezentate în varianta electronică și imprimate pe hârtie, redactate în programul Word / Microsoft Office, fontul Times New Roman, mărimea 14 pt (excepție caracterele speciale – chirilice, grecești, slave etc.), space 1,5 lines, stânga – 3,0 cm, dreapta – 1,5 cm, sus-jos – 2,5 cm, cu paragrafele de 1 cm. Notele vor fi dispuse la subsolul paginii (*footnote*), mărimea fontului fiind de 10 pt.

Imaginile, tabelele, graficele se prezintă separat, în format JPG, TIFF, la o rezoluție minimă de 360 dpi, însoțite de legendele corespunzătoare și cu indicarea sursei provenienței ilustrațiilor.

Manuscrisele vor fi însoțite de rezumate (150–300 de cuvinte) în limbile română, engleză/franceză, rusă, inclusiv cu traducerea titlului lucrării, 5-10 cuvinte-cheie referitoare la subiectul lucrării. Articolul va fi însoțit de câteva referințe despre autor: gradul științific, funcția, instituția unde activează, adresa acesteia, adresă e-mail.

La prezentarea materialului fiecare autor va semna o declarație de răspundere privind materialul propus spre publicare.

Sistemul critic utilizat este cel occidental, recomandat de Manualul de stiluri Chicago: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html.

Exemple de referințe la:

- **cărți:** Palii A. *Cultura comunicării*. Chișinău: Epigraf, 1999. 176 p.

- **autoreferate, teze:** Mardare I. Concepția cognitiv-structurală de creare a sistemelor intelectuale pentru restabilirea imaginilor. Teza dr. hab. în tehnică. Chișinău, 2008. 370 p.

- **contribuții din reviste și din lucrări științifice:** Rurac M. Influența lucrării de bază a solului asupra unor însușiri fizice. In: Lucrări științifice. Univ. Agrară de Stat din Moldova. 2001, vol. 9, p. 95-99.

- **materialele simpozioanelor:** Babuc V. și alții. Cercetări și realizări în horticultură. In: Realizări, programe, perspective: Tezele conf. jubiliare int. Chișinău, 1995, p. 152-157.

- **referințe la documente electronice:** Harnău S., Ohrimenko S. Tehnologiile informaționale și problemele globale ale dezvoltării societății [online]. Chișinău, 2002. http://www.ase.md./Inside/PersonalPagesRomCom.phtml (vizitat 10.02.2002).

MODEL DE PERFECTARE A TEXTULUI:

Numele autorului

Titlul

Rezumate

Cuvinte-cheie

Textul articolului

Bibliografie

Imagini, tabele, grafice

Politica editorială în privința eticii publicațiilor științifice în Revista „Arta", seria „Arte vizuale" și „Arte Audio-vizuale".

Revista „Arta", unica revistă științifică în domeniul artelor din Republica Moldova, urmează politica eticii științifice a publicațiilor și lupta cu falsul în știință, care sunt prevăzute în Codul Eticii Redacționale COPE (Committee on Publication Ethics), care obligă la necesitatea menținerii calității științifice superioare a publicațiilor prezentate spre analiză colegiului de redacție și responsabilitatea față de cititori. În atenția cititorilor, autorilor și a recenzenților noi punem la dispoziție textul Codului Eticii Redacționale și în limbile rusă și engleză. Colegiul redacțional al revistei „Arta" atrage atenția asupra interzicerii plagiatului, falsului, repetării sau „surplusului" (transmiterea spre publicare a materialelor deja editate), nerespectarea dreptului de autor sau alte forme ale lipsei de onestitate, care afectează credibilitatea științifică a materialelor publicate. ***Lucrările care nu corespund normelor eticii științifice nu vor fi acceptate***.

Этические принципы научных публикаций в журнале „Arta", серия «Визуальные искусства» и «Аудио-визуальные искусства».

Журнал „Arta", единственный научный журнал в Республике Молдова, посвященный проблемам искусства, придерживается политики этики научных публикаций и борьбы с научной недобросовестностью, изложенной в Кодексе редакционной этики COPE (Committee on Publication Ethics), к чему обязывают необходимость поддержания высокого научного качества предложенных на рассмотрение редакционной коллегии журнала рукописей и ответственность перед нашей читательской аудиторией. Вниманию наших читателей, авторов и рецензентов предлагается текст Кодекса редакционной этики COPE так же и на русском и английском языке. Редакционная коллегия журнала „Arta", обращает внимание на недопустимость в предлагаемых для печати рукописях различных форм плагиата, подлога, фальсификаций или повторных публикаций (то есть подача в журнал материалов, ранее уже опубликованных), несоблюдение авторского права, и иные формы научной недобросовестности, которые наносят урон научной подлинности публикуемого материала. ***Рукописи, несоответствующие нормам этики научной публикации, будут отклоняться***.

The editorial politic of scientific publication's ethic of the Scientific Magazine „Arta", compartments „Visual Arts" and „Visual Arts".

The Scientific Magazine „Arta", the unique publication in the Republic of Moldova dedicated to the various aspects of the arts studies, follows the policy of the ethic in scientific publications according to the Code of Editorial Ethic proposed by the Committee on Publication Ethics (COPE), in order to prevent scientific misconduct, to maintain the scientific quality of the manuscripts submitted to the editorial board assuming its responsibility to readers, and to meet the needs of readers and authors. Our readers, authors and reviewers can find here the text of the Code of Editorial Ethic of COPE also in Russian end English. The editorial board of the journal „Arta", regards as unacceptable the various forms of plagiarism, forgery, fraud, repeated or „surplus" publishing (i.e. submission of previously published material to the journal), the violation of the principles of authorship, and other forms of scientific misconduct that do not correspond to the policy of ethics in scientific publications and damage the scientific credibility of the material in submitted manuscripts. ***Manuscripts that do not meet the principles of editorial politics of the scientific ethic will be rejected***.