

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR



ARTA

SERIA ARTE VIZUALE

ARTE PLASTICE

ARHITECTURĂ

Serie nouă.
Vol. XXIV, nr. 1

CHIȘINĂU ♦ 2015

COLEGIUL DE REDACȚIE:

Mariana ȘLAPAC, membru corespondent al AȘM, dr. hab., conferențiar cercetător – *redactor-șef*
Constantin SPÎNU, dr., conferențiar universitar – *secretar responsabil*
Constantin Ion CIOBANU, dr. hab. Institutul de Istoria și Teoria Artei (București, România)
Miroslav Piotr KRUK, dr. hab., profesor universitar (Cracovia, Polonia)
Constantin PRUT, dr., profesor universitar (București, România)
Tudor STAVILĂ, dr. hab., profesor cercetător
Gheorghe BOBÂNĂ, dr. hab., profesor universitar
Tamara NESTEROV, dr., conferențiar cercetător
Ioan OPRIS, dr., profesor (București, România)
Liliana CONDRATICOVA, dr., conferențiar cercetător
Irina ARSKAIA, dr., cercetător științific principal, Muzeul Rus, Sankt Petersburg, Federația Rusă
Maia MOREL, dr., conferențiar, Institutul din Montreal, Canada
Emmanuel MOUTAFOV, dr., conferențiar, Director al Institutului Studiul Artelor al Academiei Bulgare, Sofia

RECENZENȚI:

Svetlana ILVIȚKAIA, dr. hab., profesor universitar (Moscova, Rusia)
Ion CHIRTOAGĂ, dr. hab., conferențiar cercetător

Lector: Vitalie ȚURCANU

Procesare computerizată, prelucrare imagini și tehnoredactare: Liliana CONDRATICOVA, dr.
Traducerea și redactarea rezumatelor în limba engleză: Ana GOREA, dr.

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, proces-verbal nr. 07 din 20 octombrie 2015

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: 2015. – ISSN 2345 – 1181: Arte Vizuale. Serie nouă. Vol. XXIV, nr. 1, 2015. 180 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului.
Tiraj 200 ex.

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2015

SUMAR

♦ ARTA MEDIEVALĂ

Constantin I. CIOBANU (București). <i>Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă: o abordare structural-semiotică</i>	5
Ioana-Iulia OLARU (Iași). <i>Creativitate în preistorie: ceramica de tip Cucuteni C pe teritoriul României</i>	18
Miruna HAȘEGAN (Iași). <i>Țesături artistice în spațiul românesc în secolele XV–XVIII</i>	23
Ольга ПЛАМЕНИЦКАЯ (Kiev). <i>Крепость Каменеу in statu nascendi</i>	26
Mariana ȘLAPAC . <i>François Paul Sainte de Wollant, constructor de fortificații</i>	36
Liliana CONDRATICOVA . <i>Evoluția breslelor, atelierelor și a statutului bijutierilor (secolul al XVII-lea – începutul secolului al XIX-lea)</i>	46

♦ ARTA MODERNĂ

Alla CEASTINA . <i>Some legal aspects in the architecture of Bessarabia (2nd half of 19-th – early 20th centuries)</i>	55
Manole BRIHUNEȚ . <i>Biserica cu hramul Tuturor Sfinților din satul Buciumeni: aspecte istorice, arhitecturale și artistice</i>	60
Юрий ПИСЬМАК (Odesa). <i>Английские влияния в творчестве архитектора Георгия Торичелли</i>	68
Aurelia TRIFAN . <i>Arhitectura cramelor din secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea păstrate pe teritoriul actual al Republicii Moldova</i>	74
Tudor STAVILĂ . <i>Boris Anisfeld – pictorul basarabean din Chicago</i>	80
Ольга УЛЕМНОВА (Kazan). <i>Художественные связи Бессарабии и Казани</i>	89
Teodor HAȘEGAN (Iași). <i>Ipostaze ale portretisticii în „era volumului esențial”</i>	97

♦ ARTA CONTEMPORANĂ

Ludmila TOMA . <i>Acuarela în arta plastică moldovenească (anii 1940 – începutul anilor 2000)</i>	102
Constantin SPÎNU . <i>Arta decorativă din RSS Moldovenească. Anii 1945–1950</i>	108
Natalia PROCOP . <i>Apariția artei vestimentare în Moldova</i>	117
Alexandra OSOBA . <i>Particularități estetice, tehnologice și constructive ale primelor cărți pentru copii îngrijite de Editura de Stat a Moldovei</i>	121
Viorica CAZAC . <i>Elemente caligrafice în creația lui Ilia Bogdesco</i>	130
Lucia ADASCALIȚA . <i>Tema „Vecinii” în grafica satirică a plasticianului Alexei Grabco</i>	134
Victoria ROCACIUC . <i>Câteva considerații preliminare (cu caracter bibliografic) referitoare la abordarea noțiunii de „simbol” în teoria artei moderne și contemporane: cazul graficii de carte</i>	138
Iraida CIOBANU . <i>Natura statică cu pești – o amprentă a timpurilor</i>	146
Ana MARIAN . <i>Particularitățile portretului în creația Clăudiei Cobizev</i>	150
Vitalie MALCOCI . <i>Structura scenografică – concept semantico-artistic al spectacolului</i>	157
Serghei SEVERIN . <i>Implantul de factură rurală din RSSM și reconfigurarea spațiului construit</i>	161

♦ PREZENTĂRI DE CARTE

Sidonia TEODORESCU (București). <i>Mari arhitecți bucureșteni: Ion D. Berindei</i> . București: Editura Vremea, 2014, 271 p. (<i>Sidonia Teodorescu</i>)	166
--	-----

♦ CRONICA VIEȚII ARTISTICE

Ștefan POPA . <i>Primele manifestări ale designului interior în Moldova</i>	168
Ana SIMAC . <i>Arta textilă într-un dialog între generații: de la tradiție la modernitate</i>	170
Eleonora BRIGALDA . <i>Expoziția „Salonul Profesorilor de Arte Vizuale”, 2015</i>	173
Constantin SPÎNU . <i>Contexte cromatice, decorative și asociative în creația plasticianului Anatol Danilișin</i>	174

♦ OMAGIERI

<i>Mariana Șlapac, membru corespondent al AȘM, doctor habilitat – la vârsta împlinirii</i> (Constantin SPÎNU)	176
---	-----

Constantin Ion CIOBANU

Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă: o abordare structural-semiotică

Rezumat

Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă: o abordare structural-semiotică

Mulțimea de *coduri* întâlnită de noi în viața de zi de zi pare aproape infinită: codul alfabetic, codul Louis Braille (alfabetul pentru orbi), codul Morse, codul semnelor de circulație rutieră, codul zodiacal, codul calendaristic, diverse alte coduri cu caracter cronologic (cele 7 vârste ale omului, secolele-metale – de aur, de argint, de bronz, de fier ș. a.), codul planetar, codul genetic, codul mineralogic, codul vegetal, codul zoomorf ș. a. Programele iconografice ale bisericilor sunt și ele coduri. Aici diferite părți concrete ale suprafețelor interioare sau exterioare ale edificiului de cult (bolțile, turlele, pandantivii, calotele cupolelor, concele absidelor, arcurile de triumf, stâlpii și coloanele, ambrazurile ușilor, glafurile ferestrelor etc.) se codifică în teme și subiecte iconografice (cu alte cuvinte – în tipuri iconografice). Astfel calota cupolei centrale este asociată imaginii *Pantocratorului*, tamburul cupolei – *ierarhiilor cerești* sau *profeților veterotestamentari*, pandantivele – *evangheliștilor*, conca absidei altarului – *Maicii Domnului cu pruncul Iisus flancată de Arhangheli*, registrul mediu al absidei altarului – *Euharistiei*, registrul inferior al aceleiași abside – *Amnosului și ierarhilor*, proscomidia – *viziunii sfântului Petru al Alexandriei*, diaconicul – *întâmpinării Domnului*, arcul triumfal – *medalioanelor*, registrele medii ale pereților naosului – *ciclului cristologic*, registrul inferior al pereților naosului – *sfinților militari*, jumătatea sudică a peretelui de vest al naosului – *tabloului votiv*, ambrazura ușii dintre naos și pronaos – *sfinților Zosima și Maria Egipteanca*, bolta ambrazurii – *mâinii lui Dumnezeu*, gropnița – *Menologului*, bolta pronaosului – *Maicii Domnului de tip Blacherniotissa*, pandantivele bolții pronaosului – *melozilor*, peretele de est al exonartexului – *Judecății de apoi* ș.a.m.d. Partea a doua a articolului este consacrată particularităților iconografice ale ilustrării *Acatistului Maicii Domnului* în picturile murale din Moldova secolului al XVI-lea, iar partea a treia – problematicii limbii slavone bisericești în calitate de *cod cultural* al Răsăritului ortodox medieval.

Cuvinte cheie: Imnul Acatist, artă ortodoxă, arta medievala românească, cod, frescă, iconografie, imagine, scriere, pictură medievală, semantică, semiotică, semn, text.

Summary

Text and image issues in medieval Orthodox painting: a structural-semiotic approach

The multitude of *codes* encountered by us in everyday life seem almost infinite: the alphabetic code, Louis Braille code (alphabet for the blind), the Morse code, the code of road signs, the zodiac code, the calendar code, various other chronological codes (the seven ages of man, the metal centuries (gold, silver, bronze, iron and other), the planetary code, the genetic code, the mineralogical code, the vegetable code, the zoomorphic code, etc. The iconographic programmes decorating the churches are also codes. Here, various parts of the interior or exterior surfaces of the worship building (walls, domes, pendants, drums of the domes, apses, semi-domes or conchs, triumphal arches, pillars and columns, embrasures of doors, window splays, etc.) are coded in iconographic themes and subjects (in other words – in *iconographic types*). Thus, the image in the central dome is reserved for *Pantocrator*, the drum of the dome – for the *heavenly hierarchies* and *Old Testament prophets*, the pendants – for *evangelists*, the conch of sanctuary apse – for *Virgin Mary with baby Jesus, flanked by Archangels*, the middle register of sanctuary apse – for the *Eucharist*, the lower register of the same apse – for the *holy hierarchs* and the *Holy Lamb on the paten*, the proskomidi – for the *Vision of St. Peter of Alexandria*, the apodosis – for the *Presentation of the Lord*, the triumphal arch – for the *medallions with Saints*, the average registers of the nave walls – for the *Christological cycle*, the lower register of the nave walls – for *military Saints*, the southern half of the west wall of the nave – for the *votive painting* etc. The second part of the article is dedicated to the iconographic particularities of the *Akathist Hymn* in Moldovan mural paintings of the sixteenth century. The third part is devoted to the problems of Slavonic church language as a *cultural code* of medieval Orthodox East.

Key words: Akathist Hymn, Orthodox art, Romanian medieval art, code, fresco, iconography, image, writing, medieval painting, semantics, semiotics, sign, text.

Problema codurilor¹

În semiotică, un *cod* este un *set de convenții* utilizate pentru a comunica sensul mesajului². Cu alte cuvinte, *codul* poate fi definit ca: a) *un mod de structurare sau un set de reguli de combinare, de îmbinare sau de ordonare a semnelor (simbolurilor)*; b) *o ocazională concordanță (corespondere) univocă a fiecărui semn (simbol) unui singur semnificat*. Codul reprezintă un sistem de semnificare specific unui grup social sau unei culturi și presupune, în egală măsură, un sistem de norme în baza căruia respectivele semne se combină. El se deosebește de *mesaj* după cum, în termeni saussurieni, *limba* se deosebește de *vorbire*. Noțiunea de *cod* este apropiată de noțiunea de *limbă*, privită ca o modalitate de organizare a *exprimării* – verbale sau scrise – după anumite reguli. Ferdinand de Saussure chiar accentua identitatea acestor două noțiuni. Cercetătorii moderni preferă, totuși, să nu identifice noțiunea de *cod* cu noțiunea de *limbă*. Ei motivează acest lucru prin faptul că *codul* este mai funcțional și se poate referi și la sistemele de comunicare nonverbale (de la *notația muzicală* la diversele sisteme de *semne iconice* etc.).

Mulțimea de coduri întâlnită de noi în viața de zi de zi pare aproape infinită: codul alfabetic, codul Louis Braille (alfabetul pentru orbi), codul Morse, codul semnelor de circulație rutieră, codul zodiacal, codul calendaristic, diverse alte coduri cu caracter cronologic (cele șapte vârste ale omului, secolele-metale – de aur, de argint, de bronz de fier ș.a.), codul planetar, codul genetic, codul mineralogic, codul vegetal, codul zoomorf ș.a.

Unul din cele mai cunoscute coduri de identificare a profeților veterotestamentari îl prezintă atributele lor simbolico-vizionare din iconografia marială: *scara* pentru Iacob, *rugul* pentru Moise, *toiagul* pentru Aaron, *lâna* pentru Ghedeon, *chivotul* pentru David, *patul* pentru Solomon, *cleștele* pentru Isaia, *ușa* pentru Iezechiel, *muntele* pentru Daniel, *sfeșnicul* pentru Zaharia ș.a. În absența inscripțiilor, profeții menționați pot fi identificați cu precizie după aceste atribute, lucru care s-a și produs în cadrul cercetării picturilor murale din absida altarului bisericii *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* din satul Arbore. Evangheliștii pot fi identificați conform codurilor formate de asocierea cu simbolurile lor (îngerul – Matei, leul – Marc, taurul – Luca, vulturul – Ioan) sau cu citatele care „deschid” fiecare din cele patru evanghelii. Menologurile pictate sunt coduri calendaristice.

Ele realizează o raportare a imaginilor sfinților și sărbătorilor bisericești cu zilele anului.

Toate codurile examinate de noi până acum erau coduri bipolare. De o parte aveam mulțimea A de semnificanți (imagini, simboluri ș. a.), iar de cealaltă parte mulțimea B de semnificați. Între aceste două mulțimi se stabilea o corespondență univocă a elementelor lor constitutive. Există însă cazuri de coduri tripolare și chiar multipolare. În cazul acestor coduri, semnificatul unui nivel al decodării poate juca rolul de semnificant pentru un al nivel. Un exemplu de acest fel ni-l oferă numele celor 12 seminții (= fii) ale lui Israel, *aranjate după rânduiala în care s-au născut* eponimii lor. Astfel, în decorul hoșenului aceste nume sunt asociate celor 12 pietre prețioase descrise în *Ieșirea* (28, 17-20), în textele iudaice din *Midraș Raba* ele sunt asociate celor 12 culori ale pietrelor amintite, în unele mozaicuri din Orientul Apropiat ele sunt simbolizate de cele 12 semne ale zodiacului, care, la rândul lor, sunt firesc legate de cele 12 luni ale anului astronomic.

Programele iconografice ale bisericilor sunt și ele coduri. Aici diferite părți concrete ale suprafețelor interioare sau exterioare ale edificiului de cult (pereții, bolțile, turlele, pandantivii, calotele cupolelor, concele absidelor, arcurile de triumf, stâlpii și coloanele, ambrazurile ușilor, glafurile ferestrelor etc.) se codifică în teme și subiecte iconografice (cu alte cuvinte – în tipuri iconografice). Astfel, calota cupolei centrale este asociată imaginii Pantocratorului, tamburul cupolei – ierarhiilor cerești sau profeților veterotestamentari, pandantivele – evangheliștilor, conca absidei altarului – Maicii Domnului cu pruncul Iisus flancată de Arhangheli, registrul mediu al absidei altarului – Euharistiei, registrul inferior al aceleiași abside – Amnosului și ierarhilor, proscomidia – viziunii sfântului Petru al Alexandriei, diaconicul – întâmpinării Domnului, arcul triumfal – medalioanelor, registrele medii ale pereților naosului – ciclului cristologic, registrul inferior al pereților naosului – sfinților militari, jumătatea sudică a peretelui de vest al naosului – tabloului votiv, ambrazura ușii dintre naos și pronaos – sfinților Zosima și Maria Egipteanca, bolta ambrazurii – mâinii lui Dumnezeu, gropnița – Menologului, bolta pronaosului – Maicii Domnului de tip Blacherniotissa, pandantivele bolții pronaosului – melozilor, peretele de est al exonartexului – Judecării de apoi ș.a.m.d. În acest context, *ermiunile* de tip postbizantin (de tipul *Cărții de pictură* a lui Dionisie din Furna) sau *podlinnikurile* explicative

rusești pot fi privite ca adevărate *cărți de coduri*. Un exemplu ironic și umoristic de codificare iconografică a diferitor tipuri de suporturi ale imaginii (conjugate cu diferite perioade calendaristice: zile ale săptămânii, luni și anotimpuri) ne oferă Milorad Pavić în *Dicționarul khazar*:

„ (...) Picta hrănind și îngrijind totul în jurul său cu culori, de la pervaze și oglinzi, până la stupi și dovleci, de la ducați de aur până la mânze. Pe copitele calului său îi picta pe cei patru evangheliști, Matei, Marcu, Luca și Ioan, pe unghii își picta cele zece porunci, pe cofa fântânii o va pune pe Maria Egipteanca, pe cele două obloane din fe-reastră câte o Evă, pe prima Evă (Lilit) și pe a doua (a lui Adam). Picta și pe ciolane, pe dinții săi ori ai altora, pe buzunarele întoarse pe dos, pe căciuli și tavane. Pe douăsprezece țestoase vii îi pictă pe cei doisprezece apostoli, după care le dădu drumul în pădure, ca să se împrăștie care încotro. Noapțile erau blânde precum odăile, alegea una care îi plăcea, intra, așeza lampa în spatele panoului și picta o icoană în diptic. O icoană cu arhangheli Gavril și Mihail înmânându-și unul altuia, în noapte, dintr-o zi în alta, sufletul unei păcătoase, Mihail aflat într-o marți iar Gavril într-o miercuri. Pășeau pe numele acestor zile și din picioare le țâșnea sângele de la ascuțișul literelor. Picturile lui Nikon Sevast erau divne iarna, poate de la străvezimea zăpezii, în nici un caz vara, în plin soare. Atunci aflai în ele o amărăciune, ca fiind pictate în beznă, iar surâsul chipurilor se stingea lent, începând din aprilie, ca să reinvie cu prima zăpadă (...)”³.

Fiind un cod, programul iconografic **necesită timp** pentru a fi decodat. Decodarea se face prin „lectura” programului. Datorită introducerii coordonatei temporale, ansamblul de picturi murale a lăcașului capătă o dimensiune diacronică. Este depășită sincronia specifică – în general – artelor plastice și – în particular – tipului iconografic. Evident că „lectura” programelor iconografice nu este tot atât de strictă pe cât lectura unui text dintr-o carte. Nu suntem constrânși să ne mișcăm doar de la stânga la dreapta și de sus în jos. Privirea noastră poate luneca în diferite direcții, poate examina detaliile, se poate opri sau mișca în cerc etc. Cu toate acestea, dinamica „lecturii” imaginilor de sus în jos – adică de la Pantocratorul din cupolă și până la sfinții și ctitorii din registrul inferior al naosului – completată de „lectura” registrelor de la stânga spre dreapta – începând cu peretele sudic, urmându-i cel vestic și terminând cu cel nordic – constituie mișcarea corectă, așteptată de programatori și consfințită de tradiție.

În criptografie *codurile* se deosebesc de *cifruri* prin faptul că pun mai mult accent pe *sens*, decât pe *caractere*, și, de aceea, tind să înlocuiască cuvinte sau fraze întregi prin câteva litere, cifre sau alte simboluri conform unor liste de semnificații incluse într-o *carte de coduri*. De exemplu, un cod poate specifica faptul că grupul de cifre „5487” înlocuiește cuvântul „atac”⁴. Cifrurile prezintă un caz particular de coduri în care se lucrează doar la nivelul literelor, iar mascarea sensului se face prin înlocuirea, conform unui algoritm precis, a fiecăreia din literele textului mesajului cu alte litere, cifre sau simboluri. Algoritmii pot include și anularea unor litere. Unul din cifrurile cunoscute încă din Antichitate îl prezintă așa-numita *permutare a lui Caesar*. După cum scria Suetoniu, oricine voia să descifreze misivele lui Caesar și să le înțeleagă semnificația, trebuia să substituie a patra literă a alfabetului, adică D cu A, și apoi la fel cu celelalte. Pentru literele de la capătul alfabetului, dacă permutarea le ducea dincolo de Z, alfabetul o lua de la capăt.

Faimosul cod al acrostihului folosit pentru a-l numi pe Iisus Hristos⁵ în cântul al VIII-lea al *Oracolelor Sibyline* sau pentru a descoperi *ordinea alfabetică* a literelor în strofele *Imnului Acatist* este, de fapt, tot un cifru. Aici, spre deosebire de cifrul lui Caesar, nu se fac *permutări* ale literelor, ci se recurge la *anulări*. Pentru a citi acrostihul se face abstracție de (cu alte cuvinte se anulează) toate literele versului – cum este în cazul *Oracolelor* – sau ale strofei – cum este în cazul *Acatistului* – cu excepția primei. Mascarea mesajului se datorează în acest caz redundanței explicite și semnificației „de suprafață” a textului versificat (din care pentru lectura acrostihului au importanță doar inițialele versului sau ale strofei). Lectura de la stânga la dreapta a textului se transformă, de fapt, într-o lectură *pe verticală* a caracterelor inițiale. Prezența *coeziunii* și *coerenței* sunt factori decisivi în stabilirea caracterului de *text* al succesiunii de litere ce formează acrostihul. Or, **coeziunea** semnelor (caracterelor textului!) este asigurată – în cazul nostru – de această lectură ordonată *pe verticală*, iar **coerența** mesajului rezultă din inteligibilitatea lui. Lectura pe verticală este cea mai frecventă metodă de lectură a acrostihurilor. Dar există și alte modalități de compunere și de decriptare a acestor texte (metoda citirii pe verticală doar a inițialelor versurilor pare sau impare, metoda salturilor ordonate ș. a.). În ceea ce privește conținutul mesajelor acrostihurilor ele, evident, nu se reduc doar

la înșirarea *alfabetului* sau la indicarea unor nume. Astfel, bizantinii reușeau să compună versuri în acrostih, folosind, de exemplu, metoda „punerii în rând în metru iambic” ș.a.

Semnificația și metodele de alcătuire a acrostihurilor erau foarte bine cunoscute nu numai în cultura antică sau timpurie bizantină, ci și în cea slavonă din prima jumătate a secolului al XVI-lea. Astfel, cărturarul Maxim Grecul – în *Scrisoarea către un prieten, conținând lămuririle a trei greșeli întâlnite în cărți de către cititorii lor râvnitori*⁶ – explică adresatului său rus metoda de compunere a acrostihurilor alfabetice și iambice, folosită de greci în *canoane*; tot el dezvăluie și obiceiul melozilor bizantini de a-și semna operele printr-un acrostih format de versurile ultimelor strofe ale cântărilor compuse de ei:

Vrei să înveți ce importanță au literele scrise înaintea unor *canoane*. Să știi, așadar, că unii autori ai canoanelor, ferindu-se de aceia care, datorită patimii slavei deșarte, își însușesc lucrările altora și se laudă cu ele, ca și cum ar fi ale lor și, dorind să-i izbăvească de o asemenea lăudăroșenie și slavă deșartă, iar pentru ei să-și păstreze binecuvântarea și fericirea celor care măresc lucrările lor duhovnicești, au alcătuit așa numitul în grecește „acrostih” dublu, ceea ce în rusește înseamnă: краестроичие sau краеграние. Și unul este alcătuit de ei după alfabet, iar celălalt este pus în rând în metru iambic, care fie arată sensul întregului canon, fie conține lauda către sfântul preamărit. Acrostihuri se numesc literele de la începutul fiecărui vers în toate cântările canonului. Astfel, primul vers al canonului Buneivestiri, începe cu litera A: „Αδεται σοι Δεσποινα” 1) în rusește: „Да поеть Ти, Владычице” („Să-ți cânte, Stăpână”); al doilea vers începe cu litera B: „Βωώ σοι γηθομενος” 2) în rusește: „Вопию Ти, радуясь” („Ție Îți cânt, bucură-Te”); al treilea vers începe cu litera G: „Γνωσθίτω μοι” 3) în rusește: „Да будетъ ми разумно” („Să-mi fie cunoscut”); al patrulea vers începe cu litera D: „Δολίως με” 4) în rusește: „Лестію меня” („Mă fericesc”); celelalte versuri încep, de asemenea, cu celelalte litere ale alfabetului inclusiv până la cântarea a 7-a. Cântarea a opta conține în cinci versuri tot alfabetul și fiecare vers are la începutul fiecărui cuvânt al său literele alfabetului la rând, până la ultima literă (Ω - Omega), iar cântarea a noua conține sub altă formă tot alfabetul în șase versuri și alfabetul începe cu ultima literă Ω și se termină cu litera A, care este începutul întregului alfabet. Această ordine a literelor de început se numește la noi acrostih, iar la voi se numește краестроичие, началограние sau краеграние. O altă formă a

acrostihului, alcătuit din rânduri scrise în metru iambic, constă în următorul lucru: mai întâi *autorul canonului alcătuiește armonios acrostihul în metru iambic*, iar apoi începe să compună versurile canonului, fiecare vers începând cu acea literă care urmează la rând în acrostih. Astfel, acrostihul *canonului acatistului* în grecește este următorul: „Χαρας δοχειον, σοι πρεπει χαρειν μονη” 5) iar în rusește aceasta înseamnă: „Радости приятелище Тебе подобает радоватися единой” („Ceea ce bucurie ai primit, căci numai Ție Ți se cuvine să Te bucuri”). (...) Astfel, literele de la începutul versurilor întregului canon, fiind adunate între ele, alcătuiesc versul iambic al acrostihului. Acest acrostih, Fericitul Iosif (Melodul) îl așează pretutindeni în ultima cântare a canoanelor sale, arătându-ne cu ajutorul lui cinstitul său nume: primul vers al cântării a 9-a a canonului acatistului la noi, la greci, începe cu litera I, care în grecește se numește „iot”; al doilea vers, începe cu litera Ω, „omega”; al treilea vers începe cu litera Σ „sigma”; al patrulea cu litera Η, care la noi se numește „ita”; al cincilea cu litera Φ „fi”. Aceste cinci litere, adunate între ele, alcătuiesc numele autorului canonului: „Iosif”.

Stabilirea, folosirea și descifrarea codurilor trebuie să urmeze principiului ierarhic și principiului eficienței economice. Roman Iakobson a introdus chiar noțiunea de *sub-cod* pentru a descrie sistemele cu mai multe coduri, dintre care unul domină iar altele se află în raporturi de strictă ierarhie. Uneori identificarea *sub-codului* de lecturare corectă a imaginii în cadrul unui cod de lectură mai vast este o condiție absolut indispensabilă pentru înțelegerea mesajului programului iconografic. Un exemplu instructiv în acest sens ni-l oferă istoria cercetării picturilor de la biserica *Tuturor Sfinților* din Părhăuți. Imaginile din registrul superior al peretelui absidei altarului acestei biserici joacă un rol important în economia programului iconografic, dar, fiind înnegrite de fum, se citesc cu dificultate. I. D. Ștefănescu nu a identificat a treia scenă din cadrul registrului și a confundat imaginea *Vindecării celui cu mâna uscată* cu imaginea *Învierii lui Lazăr*⁷. N. Grigoraș⁸ a repetat cele scrise de I. D. Ștefănescu, iar Bogdana Irimia⁹ a văzut în acest registru scenele *Vindecarea păcătoasei(?)*, *Învierea fiului văduvei (?)*, *Învierea lui Lazăr*, *Iisus și samariteanca*, *Vindecarea invalidului și Vindecarea orbului*. Toți acești cercetători s-au mărginit, de fapt, să cerceteze scenele pictate doar în cadrul codului *ciclului cristologic*. Conform acestui cod, noi avem reprezentate la Părhăuți următoarele tipuri iconografice: *Necredința lui Toma*, *Hristos în fața miro-*

nositorilor, *Vindecarea paralticului, Hristos și Samariteanca, Vindecarea orbului și Vindecarea celui cu mâna uscată*. Această identificare este corectă, dar ea nu ia în considerare faptul că noi avem aici o serie de imagini legate între ele cu mult mai strâns decât o permite asocierea în cadrul destul de variatului *ciclu cristologic*. După cum demonstrează inscripțiile din scenele similare amplasate în absida altarului de la mănăstirea Probota (unde figurează inscripțiile slavone ce încep cu cuvântul *Nedelea* = rom. *Duminica*) și după cum ne sugerează icoana de hram a bisericii de la Părhăuți – icoană ce cuprinde scena *Duminica Tuturor Sfinților* – aici este vorba de cinci imagini din ciclul *Penticostarului*¹⁰ (*Duminica Tomii, Duminica Mironositorilor, Duminica slăbănogului, Duminica Samaritencei și Duminica Orbului*). Acest *ciclu al Penticostarului* este, de fapt, un fragment, un *sub-ciclu* al *ciclului cristologic*, dar el conține și o semnificație *calendario-eortologică* proprie, care-l individualizează. Numai *Vindecarea celui cu mâna uscată* – a cărei prezență se datorează aici tot influenței exercitate de programul iconografic de la Probota – decade din acest ciclu. Prin urmare imaginile amintite de la Părhăuți trebuie identificate aplicând *sub-codul* concret al *Duminicilor Penticostarului* și nu codul – luat în totalitatea sa – al *ciclului cristologic*. Dacă I. D. Ștefănescu sau Bogdana Irimia ar fi procedat în acest fel, ei ar fi evitat erorile de atribuire a unor subiecte (de tipul *Învierea fiului văduvei?*) care, deși țin de *ciclul cristologic*, nu fac parte din ciclul *Duminicilor Penticostarului*.

Un alt exemplu de dilemă în alegerea codurilor de citire a imaginilor ni-l oferă tipurile iconografice *Bunavestire, Călătoria Magilor, Nașterea Domnului, Închinarea Magilor, Fuga în Egipt și Întâmpinarea Domnului*. Ele pot face parte atât din *ciclul cristologic*, cât și din *ciclul Imnului Acatist*. Pentru raportarea corectă a acestor tipuri iconografice la unul din ciclurile menționate trebuie identificat codul lor de „lectură”. De obicei, această identificare decurge din amplasamentul scenelor în cadrul programului iconografic al lăcașului de cult. Există însă situații când trebuie să apelăm și la citirea inscripțiilor ce însoțesc imaginile. În cazul *ciclului Acatistului* de la Arbore, inscripțiile sunt scurte comentarii referitoare la imaginile pictate și nu citate din textul imnului. Mai mult decât atât, chiar și ordinea amplasării scenelor la Arbore diferă de ordinea obișnuită a strofelor imnului (această ordine în originalul grec al imnului urma codul alfabetic și forma un acrostih: fiecare din cele 24

de strofe începea cu următoarea literă a alfabetului grec). Din aceste motive, identificarea imaginilor *ciclului* de la Arbore se face nu printr-o simplă citire a inscripțiilor, ci printr-o analiză iconografică comparativă cu alte cicluri similare ale *Acatistului* (biserica din Părhăuți, mănăstirea Therapont ș. a.). În cazul *Acatistului* de la Humor o parte din ilustrațiile imnului înregistrează un decalaj de 2 strofe între imaginea reprezentată și textul însoțitor. Acest fenomen se datorează *alterării concordanței* – din diverse motive (erorile zugravilor, repictările etc.) – între codurile vizual și cel textual al aceluiași *ciclu al Imnului Acatist*.

Enigmele ilustrării *Acatistului* din pictura Moldovei medievale

De cifra alfabetică al *Imnului Acatist* este strâns legat simbolismul lui numerologic. Cele 24 de strofe ale imnului se succed începând fiecare cu următoarea literă a alfabetului grec. Astfel, se face o trecere în revistă a întregului alfabet grec, compus din 24 de litere. La aceasta se adaugă valoarea simbolică pe care o capătă în cadrul *Acatistului* numărul de 24 de caractere. Acest număr 24, cât și multiplii săi, egali cu 144 (=24·6) și cu 288 (=24·12), pot fi descoperiți în numărul de strofe (=24), în numărul de versuri ale fiecărei părți (=144) și în numărul total de versuri ale imnului (=288). Ermanno M. Toniolo a emis chiar o ipoteză conform căreia și numărul total de silabe ale imnului trebuie să fi fost, inițial, egal cu 3456 – un multiplu al lui 24 (=24·12·12 sau 288·12). După părerea acestui cercetător, cele 287 de silabe – cuprinse în originalul grec al fiecărei perechi de strofe (impară și pară!) a imnului – lăsau loc unui *titlu* de 12 silabe – *titlu* –, evident, diferit de cel folosit în ziua de azi. De numărul 24 și de jumătatea lui – egală cu 12 – precum și de pătratul ei – egal cu 144 – sunt legate o serie de similitudini ce înrutesc numerologia *Imnului Acatist* de numerologia simbolică a *Apocalipsei Sfântului Ioan Teologul* (cea de a doua cifră care, asemeni unui fir roșu, străbate întregul text al *Apocalipsei* este cifra *șapte*¹¹). Nu este exclus ca programatorii sau zugravii picturilor murale de la Arbore (posibil, chiar Dragoșin Coman și membrii echipei lui) să fi introdus și ei unele cifruri speciale – destinate doar inițiaților – în amplasarea ilustrațiilor la strofele *Acatistului*.

Astfel, încă la sfârșitul anilor '20 ai secolului, trecut Paul Henry a observat „bulversarea ordinii scenelor”¹² în ilustrarea părții a doua a *ciclului Aca-*

titlului *Bunevestiri*¹³ de pe fațada sudică a bisericii *Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul* (Fig. 1a). Acest fenomen pare pe atunci cu totul unic, datorat unui „capriciu inexplicabil”¹⁴ al autorilor frescelor. În favoarea acestei opinii pledează celelalte *cicluri* ale *Imnului Acatist* din pictura murală românească a secolului al XVI-lea, cicluri în care – cu excepția unor ne semnificative abateri, legate de structura compozițională a decorului fațadelor sau de amplasarea ferestrelor, – ordinea scenelor *Acatistului*, consacrată de alfabetul grec¹⁵, rămânea imuabilă.

Descoperirea faptului că abaterea în ordinea consacrată a ilustrațiilor la *Imnul Acatist* poate fi rezultatul unui algoritm de recombinație (voită!) a imaginilor, ne-a condus la ideea posibilității unei acțiuni deliberate a autorilor sau a programatorilor frescelor în scopul de a cripta ordinea menționată. Care era scopul acestei criptări e greu de zis. Nu este exclus ca aici să fi fost un joc prin care autorii vroiau să demonstreze inițiaților sofisticarea și rafinamentul lor în elaborarea programului iconografic. Exemple de acest fel mai există în istoria artei de sorginte bizantină. De exemplu în celebra icoană a *Laudei Maicii Domnului cu scene din Acatist* de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului Moscovei (Fig. 1b) ordinea ilustrațiilor imnului este bulversată într-un mod similar.

Piatra de temelie a decriptării noastre s-a bazat pe descoperirea posibilităților combinatorii, oferite de repetarea (de două ori!) a ilustrației la strofa a 16-a a *Imnului Acatist*. Această repetare este atestată în mod indubitabil în picturile murale exterioare de la Arbore. Faptul că aici, la marginea de vest a fațadei sudice, a fost de două ori ilustrată aceeași strofă a 16-a a *Acatistului* (este vorba de condacul al 9-lea: „*Toată firea îngerească...*”) este confirmat de cele două redacții iconografice existente ale strofei amintite. Astfel, redacția din registrul al treilea de la Arbore, în care îngerii înconjoară aureola cu imaginea lui Hristos, se întâlnește atât în Balcani (la Markov Manastir), cât și în vechea tradiție rusă de ilustrare a imnului – tradiție exemplificată nu doar de icoana *Lauda Maicii Domnului* din Kremlin (a cărei proveniență este neclară), ci și de frescele de la Mănăstirea Ferapont¹⁶.

Redacția din registrul al 5-lea de la aceeași biserică din Arbore, în care îngerii flanchează Tronul Hetimasiei pe care se află Crucea cu uneltele patimilor, este mai rar întâlnită în calitate de ilustrație la strofa a 16-a. Totuși, anume această redacție este atestată la Părhăuți, lăcaș, în care iconografia *Imnului Acatist* se apropie – pe de o parte – de frescele de la Mănăstirea Ferapont și – pe de altă



Fig. 1a. Arbore. Biserica Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul, 1541.

Numererele din imagine indică ordinea strofelor Imnului Acatist.

Se observă că strofa a 16-a este ilustrată de 2 ori. Sub pisanie, deasupra portalului, se află imaginea Anapesonului, care nu face parte din Imnul Acatist

parte – de cele de la Arbore. Faptul că la Părhăuți *Tronul Hetimasiei flancat de îngeri* ilustrează strofa a 16-a este certificat de amplasarea imaginii în cadrul programului iconografic al bisericii: *Tronul* se află pe peretele vestic al pronaosului, în stânga lui fiind amplasată imaginea *Deisis*, ce ilustrează strofa a 15-a a *Acatistului*, iar în dreapta – imaginea *Maicii Domnului cu Pruncul înconjurată de retori*, ce ilustrează strofa a 17-a. O altă ilustrație la strofa a 16-a – de exemplu, o ilustrație care ni l-ar prezenta pe *Isus înconjurat de îngeri* – la Părhăuți nu există. Or, similitudinile frapante dintre frescele respective de la Arbore și de la Părhăuți nu lasă loc dubiilor referitoare la identitatea de ordin iconografic a celor două reprezentări.

Dublarea ilustrării strofei a 16-a și amplasarea „haotică” a strofelor părții a 2-a („dogmatică”) a *Acatistului* de la Arbore au trezit demult nedumirirea cercetătorilor. S-a presupus chiar necunoașterea de către zugravi a ordinii corecte a condacelor și icoaselor imnului. În realitate, succesiunea imaginilor este extrem de bine gândită. Ea este rezultatul unui algoritm care *cifrează* (transformă) ordinea consacrată (alfabetică) a strofelor părții a doua a imnului în ordinea atestată la Arbore. Acest algoritm prezintă, de fapt, *codul* de amplasare al ilustrațiilor strofelor *Acatistului* pe fațada bisericii. Descrierea acestui algoritm este următoarea: la începutul celor 24 de câmpuri ce conțin ilustrațiile la cele 24 de strofe ale Imnului se adaugă câmpul 0 destinat *Proimii*, iar la mijlocul lor – câmpul fără număr, notat prin simbolul \emptyset și destinat pisaniei bisericii (împreună cu imaginea Anapesonului). Obținem astfel următoarea succesiune (cifrele indică numerele câmpurilor): 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, \emptyset (= câmpul destinat pisaniei și Anapesonului), 13, 14, 15, 16a, 16b, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24. Succesiunea menționată de câmpuri o amplasăm într-o figură dreptunghiulară cu înălțimea de 7 câmpuri, lățimea de 6 câmpuri și cu un câmp central de dimensiunea 4 x 4 câmpuri, situat în partea centrală și de jos a figurii. În primele două registre ale figurii numerația câmpurilor și ordinea lecturii de la stânga la dreapta sunt cele obișnuite: de la 1 la 12, în două rânduri, a câte șase câmpuri. Din registrul al treilea și până la sfârșit numerația câmpurilor se face conform principiului *bustrofedonului* și începe cu câmpul destinat pisaniei (și Anapesonului), după care urmează câmpurile cu numerele de la 13 la 24. Câmpul central este destinat Proimionului (strofa introductivă a Imnului *Acatist*) și capătă numărul 0. Obținem următoarea figură (Fig. 1c):

Să luăm acum în calitate de punct de reper câmpul unghiular galben de jos, din stânga – rezervat strofei a 19-a – și să ne mișcăm cu un pas de

două câmpuri (cu alte cuvinte, numai prin câmpurile galbene!) spre dreapta, în direcția opusă mișcării acelor de ceasornic. Obținem astfel o succesiune de câmpuri galbene cu numerele 19, 21, 23, 17, 14, \emptyset (=Pisania + Anapeson), 16a. Să repetăm acum simetric aceeași procedură, începând cu câmpul unghiular alb de jos, din dreapta, – rezervat strofei a 24-a – și să ne mișcăm spre stânga, conform acelor de ceasornic. Obținem succesiunea de câmpuri albe cu numerele 24, 22, 20, 18, 15, 13, 16b. Să suprapunem acum conform principiului *bustrofedonului* (adică inversat, citită de la dreapta spre stânga) această a doua succesiune de câmpuri numerotate deasupra primei succesiuni. Obținem următorul tablou:

16b, 13, 15, 18, 20, 22, 24
19, 21, 23, 17, 14, \emptyset , 16a

Amplasarea în acest tablou a ilustrațiilor la strofele *Acatistului* ne conduce în mod automat la ordinea strofelor de la Arbore. Primele șase perechi verticale (16b – 19, 13 – 21, 15 – 23, 18 – 17, 20 – 14, 22 – \emptyset) coincid cu perechile verticale din registrele trei și patru de la Arbore, iar perechea de strofe 24 – 16a își găsește corespondența în strofele 24 și 16a situate orizontal în registrul cinci al *Acatistului* de pe fațadă. Singura nonconcordanță, legată de amplasarea la Arbore a ilustrației la strofa a 22-a înainte de ilustrația la strofa a 20-a, se

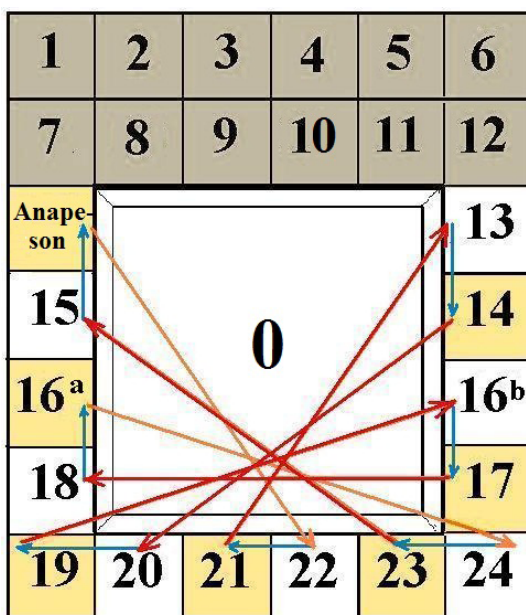


Fig. 1c. Arbore, structura de simetrie a amplasării scenelor din *Acatist*

explică prin situarea portalului bisericii (Pisania de deasupra acestui portal nu oferea spațiu pentru reprezentarea ilustrației-pereche. Din acest motiv – pentru porțiunea respectivă a zidului fațadei – s-a ales ilustrarea *Anapesonului*, care presupunea

o compoziție mai puțin înaltă, dezvoltată mai mult pe orizontală).

Pe parcursul anului 2011, subsemnatul a cercetat toate ciclurile iconografice ale *Imnului Acatist* din pictura murală medievală a Moldovei secolului al XVI-lea și a ajuns la următoarele concluzii:

a) O particularitate a iconografiei *Acatistului* de la Probota (Fig. 2) – care se va repeta la Sf. Gheorghe-Suceava (Fig. 3) și la Humor (Fig. 4) – o constituie includerea în partea dreaptă a ansamblului strofelor pictate a imaginii *De tine se bucură*. Această imagine provine din arta icoanei și nu ilustrează vreo strofă a *Acatistului*.

b) O altă particularitate comună ctitoriilor de la Probota (Fig. 2), Sf. Gheorghe-Suceava (Fig. 3), Humor (Fig. 4) și Lavrov (Ucraina de Vest) o prezintă redacția în formă de *Răstignire a lui Hristos* a ilustrației la strofa a 18-a (*Vrând să mântuiască lumea...*).

c) Specifică celor patru ctitorii este și redactarea ilustrației la strofa a 17-a (*Pre ritorii cei mult vorbitori...*) în forma adorării unei icoane a Maicii Domnului cu pruncul Iisus.

d) Redactarea abreviată a ilustrației la strofa a 20-a (*Împărate sfinte, de Ți-am aduce cântări și psalmi...*) la Probota este condiționată de micșorarea spațiului rezervat acestei ilustrații din motivul includerii pisaniei bisericii în structura decorativă a *Acatistului* zugrăvit.

e) Un detaliu iconografic foarte important îl prezintă la Probota (Fig. 2) reprezentarea ilustrației la strofa a 15-a (*Cu totul a fost între cei de jos...*) în forma de *Sf. Treime neotestamentară*. Vom regăsi aceeași redactare a ilustrației la această strofă în frescele de la Sf. Gheorghe-Suceava (Fig. 3) Humor (Fig. 4), Moldovița (Fig. 5), Sucevița (intradusul arcului triumfal).

f) O trăsătură specifică a *Acatistului* de la Humor (Fig. 4) o prezintă decalajul dintre imaginile ce ilustrează imnul și citatele slavone cu începutul textelor strofelor. Astfel, textele ce însoțesc ilustrațiile 8-13 sunt rămase în urmă *cu două strofe*. Începând cu strofa a 14-a are loc recuperarea decalajului între text și imagine. Dar această recuperare este doar parțială, de o strofă. Abia în imaginile ce ilustrează strofele 17-21 s-a produs corectarea textelor însoțitoare. O examinare atentă a corecțiilor operate inscripțiilor certifică datarea lor târzie (în raport cu perioada de realizare a frescelor de la Humor). De altfel, aceste corecții nu sunt complete. Astfel, ilustrația la strofa a 20-a (*Împărate sfinte, de Ți-am aduce cântări și psalmi...*) este însoțită de

inscripția slavonă „*Blagodati v'shotea...*” („*Vrând sa dea har...*”) care ar fi trebuit să însoțească ilustrația la strofa a 22-a a *Acatistului*. Cât privește ilustrația la amintita strofă 22, ea este însoțită de textul slavon „*V'skresenie Hristovo*” („*Învierea lui Hristos*”) – text ce nu este un citat din *Acatist*, ci doar o consemnare a tipului iconografic folosit la ilustrarea strofei.

g) O altă curiozitate a *Acatistului* de la Humor (Fig. 4) o prezintă dublarea ilustrării *Proimionului*. Prima dată *Proimionul* este ilustrat ca o *Adorare a Maicii Domnului cu pruncul Iisus* (în fresca din dreapta compoziției *De Tine se bucură*), iar a doua oară, în formă de *Asediu al Constantinopolului* (în registrul inferior al fațadei).

h) *Acatistul* pictat la Moldovița (Fig. 5) urmează, în linii generale, tradiția iconografică bizantină de ilustrare a imnului. Cu toate acestea, se observă și unele abateri. Astfel, apariția în ilustrația la strofa a 13-a (*Arătat-a făptură nouă...*) a copacului cu Sfânta Scriptură – spre care arată Hristos apostolilor – este o noutate ce va fi reiterată la Părhăuți, Arbore și Voroneț.

i) O trăsătură specifică a *Acatistului* de la Moldovița (Fig. 5) o prezintă inversarea conținutului ilustrațiilor la ultimele două strofe ale imnului. Astfel, imaginea bisericii din ilustrația la strofa 24 (*O! Maică prea lăudată...*) ar fi trebuit să aparțină ilustrației la strofa 23 (*Cântând nașterea ta, te lăudăm toți, ca pe o Biserică...*) și viceversa.

j) Redactarea iconografică a imnului de la Părhăuți se deosebește radical de redactările rareșiene atestate la Probota, la Sf. Gheorghe-Suceava și la Humor. *Acatistul* de la Părhăuți împreună cu cel de la Arbore aparțin variantei ilustrate a imnului atestate pentru prima dată în icoana bizantină (de sfârșit de secol XIV) *Lauda Maicii Domnului cu scene din Acatist* de la Catedrala *Adormirea Maicii Domnului* a Kremlinului Moscovei. Or, de această variantă a *Acatistului* țin atât celebrele fresce ale lui Dionisi de la Mănăstirea Therapont, cât și marea majoritate a icoanelor rusești de secol XVI–XVII.

k) Partea a 2-a a *Acatistului* de la Voroneț (Fig. 6) urmează pe cele de la Părhăuți și Arbore. Acest lucru devine evident dacă examinăm ilustrațiile la strofele a 13-a, a 17-a, a 18-a și a 22-a. Starea de conservare a ciclului *Acatistului voronețian* – din cauza faptului că era situat pe zidul de nord al lăcașului, supus într-o măsură mai mare intemperiilor – este extrem de precară. Imaginile din registrele inferioare au dispărut completamente. Până în ziua de astăzi nu încetează polemica legată de prezența

sau absența la Voroneț a imaginii *Aseidiul Constantinopolului*. Din totalul de 24 de strofe ale *Acatistului*, la Voroneț au fost prezentate cu siguranță doar 23. Absența ilustrației la o strofă este legată de tăierea în grosimea zidului a ferestrei nordice a lăcașului. Gradul de conservare al picturii nu permite indicarea cu precizie a numărului strofei ilustrației-lipsă. Cu certitudine poate fi stabilit doar faptul că lacuna respectivă se referă fie la strofa a 7-a fie la strofa a 8-a a primei părți a imnului.

l) Cele mai multe surprize ni le oferă *Acatistul* de la Arbore (Fig. 1a). Aici ordinea strofelor părții a doua a imnului este totalmente bulversată. Zuvgraviile de la Arbore (Dragoș Coman sau alți pictori, rămași anonimi) cunoșteau foarte bine ordinea consacrată a strofelor *Acatistului* Bunevestiri, dar, din considerente necunoscute nouă astăzi, au preferat pentru ilustrațiile strofelor părții a doua a imnului un amplasament mai sofisticat. Acest amplasament nu era deloc arbitrar. El era cunoscut atât de către programatorii frescelor, cât și de către alți inițiați. Mai mult decât atât, acest amplasament putea fi dedus matematic din amplasamentul tradițional al strofelor *Imnului Acatist* (vezi: *supra*). Între ordinea strofelor *Acatistului* de la Arbore și ordinea strofelor aceluiași imn din icoana *Lauda Maicii Domnului* de la catedrala *Adormirea Maicii Domnului* a Kremlinului Moscovei există o legătură directă. Cunoașterea ordinii strofelor (la partea a doua a imnului!) din icoana moscovită este o condiție prealabilă fără de care nu poate fi obținută ordinea strofelor *Acatistului* de la Arbore.

m) Probabil că, inițial, pe fațada sudică a bisericii *Înălțarea Domnului* a mănăstirii Sucevița puteau fi văzute toate cele 24 de ilustrații la *Imnului Acatist* (Fig. 7). Acoperișul pridvorului deschis a astupat ilustrația la strofa a 12-a (*Vrând Simeon...*) a imnului. În ceea ce privește *Acatistul* pictat pe intradosul arcului triumfal din interiorul bisericii mari de la Sucevița, aici au fost identificate 17 compoziții ce ilustrează – într-o anumită dezordine – strofele 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 24, 16, 19, 22, 13, 23, 20 ale imnului. Numărul impar de strofe se datorează faptului că imaginea *Sf. Treimi neotestamentare* ce ilustrează strofa a 15-a (*Cu totul a fost între cei de jos...*) – amplasată pe locul cheii de boltă a arcului semicircular – ocupă un spațiu dublu în raport cu spațiul oferit altor ilustrații.

Limba slavonă – cod cultural al Răsăritului ortodox medieval

Unul din cele mai importante *coduri culturale* ale Răsăritului ortodox medieval îl reprezenta limba în care era oficiat serviciul divin, erau scrise și citite cărțile, erau întocmite documentele bisericești și laice, era ținută cancelaria etc. Inițial aceasta a fost greaca veche, transformată pe parcurs în greacă bizantină. Ulterior, acesteia i s-a adăugat slavona, care, în unele țări, a reușit chiar s-o substituie. Aproape pe tot parcursul Evului Mediu țările române au folosit slavona de izvod medio-bulgar în calitate de limbă a bisericii și a cancelariilor domnești. Scrisul în limba română cu caractere chirilice apare abia în secolul al XVI-lea (celebra scrisoare a lui Neacșu¹⁷!), dar este încă extrem de ne semnificativ ca pondere și răspândire. Ce prezenta însă slavona scrisă și, parțial – în mediile cărturărești –, vorbită de către români. În istoriografia noastră, mult timp a dominat punctul de vedere al lui André Mazon, conform căruia muntenii, oltenii și moldovenii, *vorbind o limbă total deosebită de slavonă (...), au fost păstrătorii cei mai fideli ai purității textelor medio-bulgare. În timp ce cărturarii sud-slavi erau înclinați să introducă formele limbii vorbite, alterând limba în care fuseseră scrise, iar cărturarii ruși le transpuneau automat în redacția rusă a slavonei, cărturarii români, pentru care medio-bulgara era un fel de latină medievală, o limbă moartă și străină, învățată din cărți, păzeau cu sfințenie formele inițiale, ba chiar transcriau modelele defectuoase într-o curată și „academică” medio-bulgară*. Posibil că în cazul manuscriselor, această opinie să fie întemeiată. Dar numărul mare de erori și de abateri de la norme, observate în inscripțiile pictate, în mare parte cauzate de o fonetică străină urechii românului, ne face, totuși, să ne îndoim de omniprezența acestui fenomen. Această îndoială sporește exponențial atunci când conștientizăm faptul că în secolele al XV-lea și al XVI-lea cărturarii noștri aveau de a face cu o slavonă medio-bulgară destul de complicată, destul de ermetică și suficient de greu de stăpănit. Era o limbă sofisticată, rezultată în urma *reformei scrierii slave* întreprinse de către patriarhul Eftimie al Târnovei¹⁸ și de către discipolii săi. O particularitate esențială a acestei limbi o constituia imensa distanță ce o separa de idiomurile vernaculare ale slavei vorbite. Conform ideilor reprezentanților Școlii de la Târnovo, limba literară trebuia să fie o **limbă sfântă**, o limbă care să nu poată fi atinsă de

viața profană. Ea trebuia exprimată printr-o ortografie complicată, care să nu fie accesibilă oricui. Doar înțelepții aveau dreptul să o folosească¹⁹. Polemicile legate de existența limbii sfinte, limbii în care I-a vorbit Dumnezeu lui Adam, limbii îngerilor, a forțelor cerești, polemicile legate de legitimarea diferitelor scrieri și alfabetate au fost, de altfel, frecvente pe tot parcursul Evului Mediu. Străvechea dilemă formulată încă de Platon în dialogul *Cratylus* („A ales oare Nomotetul cuvintele care numesc lucrurile potrivit naturii (*physis*) lor sau le-a atribuit printr-o lege sau convenție omenească?”)²⁰ este rezolvată de oamenii medievali în conformitate cu perspectiva valorii absolute, transcendente și providențiale a „cuvintelor”. Pentru medievali limba (cu *cuvintele* ei) nu poate fi doar o convenție încheiată între purtătorii muritori ai cutare sau cutare idiom. Pentru reprezentanții Școlii de la Târnovo *cuvântul* scris și *ființa* pe care acesta „o reprezintă” erau inseparabile²¹. Putem observa aici unele influențe ale *realismului* filosofic medieval în opoziție cu *nominalismul: universalitățile* la care indică *cuvintele* constituie aici „realități” de sine stătătoare, anterioare atât intelectului uman, cât și lucrurilor individuale²².

Discipol al patriarhului Eftimie, cărturarul Konstantin Kostenețki pleca de la ideea că fiecare particularitate a *scrisului*, a *scrierii grafice*, a *exprimării* își are sensul ei²³. A înțelege o noțiune constă în a o exprima bine, iar *cunoașterea* însemna, pentru el, *reprezentarea lumii prin mijlocirea limbii*. Se știe că concepțiile Școlii de la Târnovo au fost profund influențate de gândirea isihastă. Dar isihăștii vedeau în cuvinte *ființa* fenomenelor indicate (de ele). Astfel, în cuvântul „Dumnezeu” ei îl vedeau pe *Însuși Dumnezeu*. De aceea, în lumina concepției isihaste, *cuvântul* care ilustrează un *act sfânt* este tot atât de sfânt ca și acel *act*²⁴. Dar cât de sfinte trebuie să fi fost cuvintele în care Dumnezeu i-a vorbit lui Moise, cât de sfinte trebuie să fi fost cuvintele în care au fost exprimate profețiile vetero-testamentare sau au fost întocmite mărturiile evanghelice referitoare la Hristos? Cărturarii secolului al XIV-lea evident că își dădeau seama de prioritatea limbilor ebraică și greacă în ceea ce privește sfințenia tradiției ortodoxe. Deși în Bizanțul timpuriu au existat unele tentative de a-i atribui lui Adam limba siriacă (aramaică), – fapt atestat de Teodoret, episcopul Cirului, încă în secolul al V-lea²⁵, – totuși, a învins punctul de vedere exprimat în povestirea despre Ever din *Cronica* lui George Hamartolos. Conform acestei povestiri,

după separarea limbilor ca rezultat al pedepsei pentru încercarea de a construi turnul Babel, singurii oameni cărora Dumnezeu le-a îngăduit să păstreze vechea limbă a lui Adam au fost urmașii dreptului Ever, adică evreii²⁶. De aici bizantinii au tras concluzia ca cea mai veche și cea mai sacră limbă a omenirii trebuie să fi fost ebraica. Limba greacă era acceptată ca o limbă mai tânără, dar tot atât de sacră, întrucât în această limbă au fost scrise majoritatea textelor *Noului Testament*. Limba latină avea în arealul bizantin o importanță mai mică, dar și această limbă intra în triada limbilor consacrate. Legitimarea limbii latine era garantată de inscripția de pe crucea lui Hristos, inscripție în care, la ordinul lui Pilat, textul „Acesta este regele Iudeilor” a fost ortografiat în trei limbi (ebraică, greacă și latină). În lumina acestor idei medievale, pentru a legitima existența limbii slavone în calitate de limbă a Bisericii Ortodoxe, Konstantin Kostenețki a încercat să construiască o întregă „teorie” a relațiilor „de rudenie” (evident, de natură sacră și nu genetică) între limbi. Limbii slavone, conform acestei „teorii”, îi revine rolul de „limbă-fică”²⁷. Cuvintele și semnele grafice ebraice sunt „tații”, iar cuvintele și semnele diacritice grecești sunt „mamele” limbii slavone²⁸. De aceea limba slavonă literară (deosebită de slavona vorbită!) trebuie să se subordoneze „părinților” ei. În practica literelor slavone ale acelei perioade, aceste idei ale lui Kostenețki și ale altor reprezentanți ai Școlii de la Târnovo au dus la separarea literaturii bisericești de restul scrierilor literare, la crearea unei limbi aristocratice și a unei literaturi extrem de sofisticate, destinate unui număr restrâns de inițiați în studiul *Cuvântului lui Dumnezeu*²⁹. Doar, după cum se știe, între o *limbă enigmatică*, incomprehensibilă majorității populației, și o *știință secretă*, presupusă a fi extrem de profundă, distanța nu este chiar atât de mare. Opțiunea între *accesibilitatea* acordată profanilor și *profunzimea* secretă acordată doar inițiaților era tranșată de cărturarii Școlii de la Târnovo în favoarea *profunzimii*, oricât de ermetică și inaccesibilă ar fi fost ea. În această ordine de idei, atât *grafemele* incomprehensibile, cât și *pseudoinscripțiile* din imaginile pictate în fresce, miniaturi sau icoane își aveau rostul lor, rost care era departe de a fi doar *decorativ*. Ele toate trimiteau la o „limbă sacră”³⁰, necunoscută profanilor, sau la un „mesaj divin”, a cărui profunzime depășea modestele capacități umane de înțelegere. *Teologia mistică* a lui Dionisie Pseudo-Areopagitul furniza suficiente argumente în favoarea unei ata-

re abordări a mesajului *scris*. Or, scopul suprem al cunoașterii teologice – *Divinitatea (=Dumnezeu)* – nu putea fi atins în obiectivul său final și absolut, întrucât *Dumnezeu*, după Pseudo-Dionisie, „nu

poate fi nici exprimat, nici înțeles”³¹. În acest context, *ilizibilul, tainicul, cripticul* demonstra gradul suprem de religiozitate, iar *criptograma decorativă* devenea simbol al rafinamentului intelectual și al inițierii spirituale.

Referințe bibliografice și note

¹ Vezi prima parte a studiului Problema textului și a imaginii în pictura medievală ortodoxă în revista *Arta*–2014. Seria Arte vizuale. Chișinău: Tipogr.: Garamont, 2014, p. 5-24.

² În teoria informației (Claude Shannon ș.a.), codul este definit ca o totalitate (un repertoriu sau un ansamblu) de semnale de natură arbitrară. În lucrările lui Roman Iakobson și Umberto Eco, codul, structura semiotică și sistemul de semne apar ca noțiuni-sinonime.

³ Pavić Milorad. Dicționarul khazar. București: Nemira, 1998, p. 87.

⁴ Definițiile și exemplele referitoare la cifruri au fost preluate de noi din cartea lui Stephen Pincock și Mark Frary, *Coduri: o istorie a comunicării secrete*. București: Enciclopedia RAO, 2007, p. 13 și p. 17.

⁵ ΙΗΣΟΥΣ ΧΡΕΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ ΣΤΑΥΡΟΣ – rom. Iisus Hristos, Fiul Domnului, Mântuitorul, Crucea.

⁶ Sfântul Maxim Grecul. Tâlcuiri și sfaturi. Galați, 2004, p. 203-205.

⁷ Ștefănescu I. D. L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie. Peintures murales de Valachie et de Moldavie. Paris: ed. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1938, p. 114.

⁸ Grigoraș N. Biserica Părhăuți, ctitoria marelui logofăt Gavriil Trotușan. În: *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, LII, 1976, nr. 5-6, p. 405.

⁹ Irimia B. Semnificația picturilor murale de la Părhăuți. În: *Revista Muzeelor și Monumentelor*, nr. 1. 1976, p. 62-63, textul explicativ la fig. 10 de la p. 62.

¹⁰ Care cuprinde Duminicile Pentecostarului, cu alte cuvinte acele duminici care sunt situate între Învierea Domnului și Rusalii (Pogorârea Sfântului Duh în a 50-a zi).

¹¹ Cele șapte biserici care sunt în Asia (1; 4 și 11), cele șapte sfeșnice de aur (1; 12), cele șapte stele (1; 16), cele șapte făclii de foc (4; 5), cele șapte duhuri ale lui Dumnezeu (4; 5), cele șapte pecetei ale Cărții (5; 1), cele șapte coarne și șapte ochi ai Mielului înjunghiat (5; 6), cele șapte capete și șapte cununi împărătești ale balaurului (12; 3), cele șapte capete ale fiarei (13; 1 și 17; 3), cei șapte îngeri având șapte pedepse (15; 1 și 6), cele șapte cupe de aur ale mâniei lui Dumnezeu (15; 7 și 16; 1).

¹² Henry Paul. Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste dans la peinture murale

extérieure de Bukovine. În: *Bibliothèque de l'Institut Français des Hautes-Études en Roumanie. Melanges*, 1928, p. 44.

¹³ Imnul Acatist, alcătuit din 24 de strofe și o strofă introductivă (așa-numitul Proimion), este divizat în două părți. Prima parte cuprinde strofele 1-12, conținutul cărora este legat de succesiunea istorico-liturgică a scenelor evangheliei copilăriei Domnului, celebrate în ciclul extins al Nașterii. Partea a doua cuprinde strofele 13-24, în care sunt prezentate în formă versificată principalele adevăruri dogmatice mariale mărturisite de Biserica veche. Apud.: Ermanno M. Toniolo. *Acatistul Maicii Domnului explicat. Imnul și structurile lui mistagogice*. Sibiu, 2009, p. 293. În tradiția științifică a cercetării Imnului Acatist, prima lui parte este numită parte istorică, iar partea a doua – parte dogmatică.

¹⁴ Henry Paul. Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akathiste ..., p. 44.

¹⁵ Prezentat în formă de acrostih alfabetic în textul grec bizantin original. Astfel, strofele imnului se succed începând fiecare cu următoarea literă a alfabetului grec, care constă din 24 de semne. Vezi: Ermanno M. Toniolo. *Op. cit.*, p. 293.

¹⁶ La Mănăstirea Therapont, imaginea lui Hristos - Emanuel, înconjurat de îngeri, este înlocuită de imaginea lui Hristos-adult, înconjurat de aceiași îngeri. Acest fapt nu modifică însă identitatea ambelor redacții iconografice ale acestei ilustrații la Imnul Acatist.

¹⁷ Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung (1521) este cel mai vechi document păstrat scris în limba română. Ea a fost descoperită în 1894 de Friedrich Stenner în Arhivele Naționale ale județului Brașov, unde se păstrează și astăzi. Documentul original pe hârtie, cu pecete aplicată pe verso, se referă la mișcările militare ale otomanilor la Dunăre și trecerea lui Mohammed-Beg prin Țara Românească.

¹⁸ Patriarhul Eftimie al Târnovei a dus o corespondență activă, inclusiv cu țările române. S-au păstrat două scrisori de răspuns, adresate de către patriarh Cuviosului Nicodim de la Tismana. În prima, eruditul ierarh răspunde la câteva întrebări dogmatice: despre sfinții îngeri, despre existența răului în lume, despre Sfânta Cruce, despre întrupare și despre suflet; din a doua scrisoare s-a păstrat numai o întrebare și un răspuns cu privire la curăția morală a celor ce vor să se preotească. Această corespondență arată, dincolo de

exaltarea curăției morale a cinului preoțesc, temeinice cunoștințe teologice, mergând până la aprofundarea subtilităților de gândire ale unor scrieri ca, de pildă, Ierarhia cerească a lui Pseudo-Dionisie Areopagitul, fiind primul cititor de la noi, cunoscut până acum, al acestor opere patristice.

¹⁹ Lihaciov Dmitri S. *Prerenășterea rusă: sfârșitul sec. al XIV-lea – începutul sec. al XV-lea; cultura Rusiei în vremea lui Rubliov și a lui Epifanie Preaînțeleptul*. București: Meridiane, 1975, p. 92.

²⁰ Eco Umberto. *În căutarea limbii perfecte*. Iași: Polirom, 2002, p. 16.

²¹ Lihaciov Dmitri S. *Op. cit.*, p. 87.

²² Vezi definiția noțiunii de „Realism medieval” la Lazăr Șăineanu În: *Dicționarul universal al limbii române*. Chișinău: Litera, 1998, p. 753, articolul „Realism”.

²³ Lihaciov Dmitri S. *Op. cit.*, p. 87.

²⁴ *Ibidem*, p. 89.

²⁵ Сказания о начале славянской письменности. Москва: Наука, 1981, nota 4 la capitolul VI de la p. 185. Merită să remarcăm faptul că autorul slav anonim al „Povestirii călugărului Hrabr” (anii '90 ai secolului al IX-lea) a încercat să folosească această afirmație a lui Teodoret al Cirului în argumentarea necesității introducerii scrierii slavone. Astfel, negarea existenței primordiale a celor trei scrieri sacre (ebraica, greaca și latina) prin absența limbilor respective în perioada antediluviană ridică statutul noilor limbi și al noilor scrieri, inclusiv statutul și valoarea limbii slavone în biserică.

²⁶ Cronica lui George Hamartolos, capitolul „Despre Ever”.

²⁷ Lihaciov Dmitri S. *Op. cit.*, p. 88.

²⁸ *Ibidem*. În cazul de față este interesant de remarcat faptul că pentru Konstantin Kostenețki chiar și literele sunt „însuflețite”: consoanele reprezintă bărbați, iar vocalele – femei. Primele domină, celelalte se subordonează. Semnele diacritice reprezintă acoperămintele pentru cap ale femeilor. De aceea nu se cuvine ca bărbații (consoanele) să poarte așa ceva deasupra lor. Femeile (vocalele) își pot descoperi capul doar acasă, în prezența soților. Astfel, există vocale care nu au semne diacritice atunci când se află lângă sau între consoane.

²⁹ Lihaciov Dmitri S. *Op. cit.*, p. 90 și p. 92.

³⁰ Conceptul existenței unei „limbi sacre”, inaccesibile muritorilor (sau accesibile numai celor aleși) este extrem de vechi. În literatura mediteraneeană el a apărut încă cu un mileniu înainte de apariția creștinismului. Astfel, în textele lui Homer descoperim antiteza între limba zeilor și limba oamenilor. De exemplu, cuvântul „sânge” în limba zeilor la Homer este desemnat prin „ιχωρ”, iar în limba oamenilor prin „αιμα”. Vezi: *Μιφύ народов мира. Том I, Москва: Советская энциклопедия, 1980, p. 532.*

³¹ Dionisie Pseudo-Areopagitul. *Despre numele divine. Teologia mistică*. Iași: Institutul european, 1993, p. 154.



Fig. 1b. Icoana Lauda Maicii Domnului cu scene din Acatist, Moscova, Catedrala Adormirea Maicii Domnului

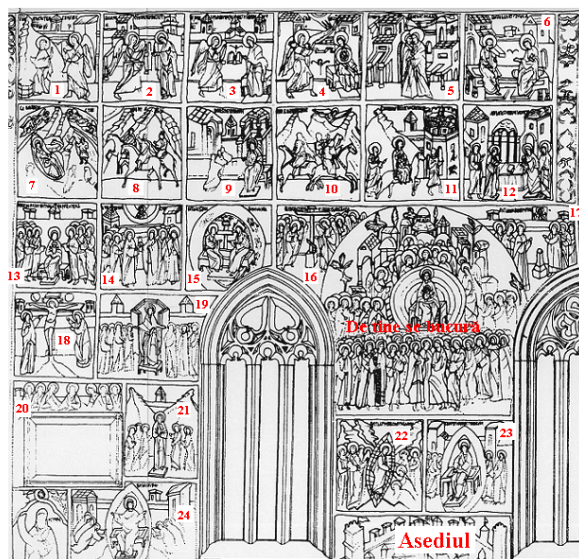


Fig. 2. Probota. Schema repartizării strofelor

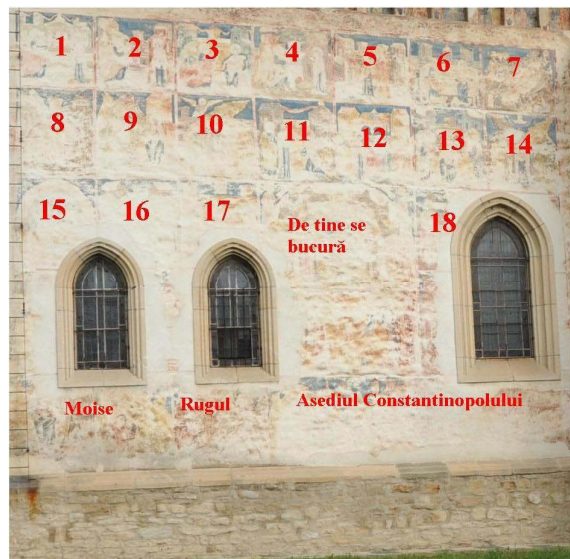


Fig. 3. Suceava, bis. Sf. Gheorghe a mănăstirii Sf. Ioan cel Nou din Suceava



Fig. 4. Mănăstirea Humor, Schema Acatistul



Fig. 5. Moldovița. Schema. Acatistul

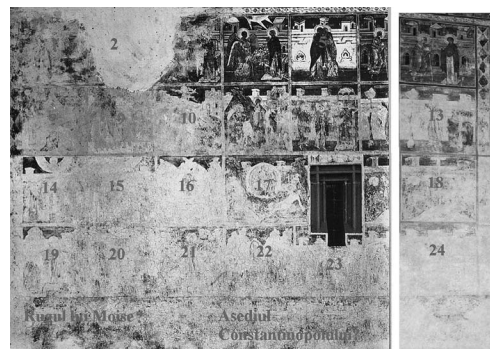


Fig. 6. Mănăstirea Voroneț, Schema

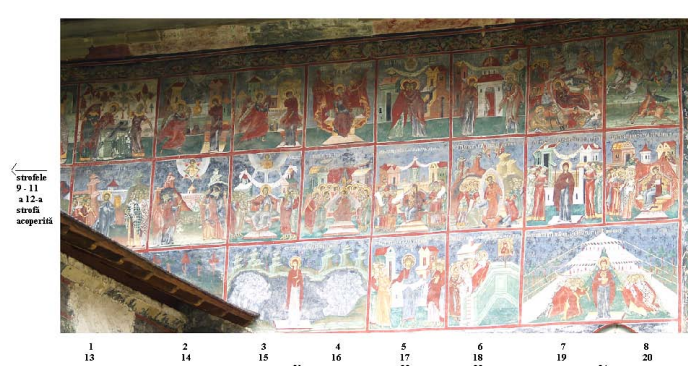


Fig. 7. Mănăstirea Sucevița, Schema. Acatistul

Creativitate în preistorie: ceramica de tip Cucuteni C pe teritoriul României

Rezumat

Creativitate în preistorie: ceramica de tip Cucuteni C pe teritoriul României

Studiul se oprește la un aspect mai puțin reprezentativ al celebrei ceramici cucuteniene, și anume la categoria impropriu denumită ceramica Cucuteni C. Apărute ca un element străin în arealul culturii Cucuteni (de fapt, cultura Ariușd-Cucuteni-Tripolie, numită astfel după localități eponime, din jud. Covasna și din jud. Iași, la care se adaugă și un oraș din Ucraina), aceste vase, foarte puține la număr pe teritoriul României (mai frecvente în aria Tripolie), fac notă discordantă mai ales în ceea ce privește decorul. Simplitatea, însă, caracterizează și tehnica, și formele unui tip special de vase care sunt contemporane de altfel tuturor fazelor cucuteniene (A, AB și B). Anumite diferențe de altfel pot fi constatate și în cadrul diferitor etape ale acestui tip special de olărie, raportat la cele trei faze cucuteniene, ceea ce va face obiectul lucrării de față, demonstrând încă o dată că ingeniozitatea meșterilor anonimi s-a făcut simțită chiar în cazul acesta mai puțin ofertant în privința punerii în valoare a imaginației și creativității omului neolitic.

Cuvinte-cheie: ceramică, Eneolithic, horror vacui, angobă, crater.

Summary

Creativity in Prehistory: Pottery of Cucuteni C type on the Territory of Romania

The present research refers to a less representative aspect of the famous Cucuteni ceramics and namely to the category improperly named Cucuteni C. These vessels appeared as a foreign element within Cucuteni culture (actually Ariușd-Cucuteni-Tripoli culture, named after the eponymous localities from the counties of Covasna and Iași, to which a city from Ukraine is added). These vessels, very few in number on the territory of Romania (they are more frequent in Tripoli), are discordant, especially in terms of decor. Simplicity, in fact, characterizes both the technique and the forms of a special type of vessels, which are contemporary to all Cucuteni phases (A, AB and B). Some differences may otherwise be found in the different stages of this particular type of pottery related to the three phases of Cucuteni art, which is the topic of the present paper. It proves once again that the anonymous craftsmen's resourcefulness was felt even in the less favourable context of enhancing the imagination and creativity of the Neolithic individual.

Key words: Pottery, Neolithic, horror vacui, verniss, crater.

Cultura Cucuteni (de fapt, cultura Ariușd-Cucuteni-Tripolie, numită astfel după localități eponime din jud. Covasna și din jud. Iași, la care se adaugă și un oraș din Ucraina), una dintre cele mai cunoscute culturi neolitice, a ocupat mileniul al IV-lea – mileniul al III-lea î.Hr. Alături de cultura Petrești, ea face parte dintr-unul dintre grupurile ceramice ale Eneoliticului dezvoltat (4600–3700 î.Hr.) (și anume, cel cu ceramică pictată policromat, policromia fiind caracteristica esențială a culturii).

Elementul creativ este cel care a stat la baza evoluției societății omenești de-a lungul timpului.

Iar Eneoliticul dezvoltat este perioada în care activitatea creativă a omului a căpătat proporții impresionante. Dar creativitatea nu se reduce doar la căutarea și găsirea mai multor soluții formale sau decorative. Și în ceea ce privește tehnica, omul își dovedește iscusința în găsirea unor răspunsuri inovative. Ceramica a înregistrat și din punctul de vedere tehnic un salt calitativ acum: oricum în Neolitic a fost introdus cuptorul de ars, dar față de cuptoarele simple – gropi de ardere – din perioada timpurie, în Neoliticul superior se folosesc cupatoare cu placă cu reverberație, cu placă perforată

despărțind camera de ardere de focar¹. Eneoliticul dezvoltat adaugă – în manopera olăritului realizat până atunci prin răsucirea sulurilor de lut – un proces de rotație (disc, turnetă sau roată); totuși, în tot Neoliticul, ceramica va fi lucrată cu mâna, roata orizontală fiind folosită doar mai târziu, în perioada geto-dacilor².

Dar subiectul lucrării de față se oprește mai puțin la aspectul tehnic al acestui domeniu. Desigur că importantă este și grija deosebită a cucutenienilor pentru o tehnică desăvârșită de realizare a vaselor lor. Din punctul de vedere estetic, mai interesantă este inteligența artistică a realizatorului primitiv, care a știut să îmbine utilul cu frumosul, cu atât mai vizibil într-un domeniu preponderent utilitar.

Ceramica cucuteniană, foarte evoluată decorativ și formal, este cea mai interesantă ceramică neolitică din Peninsula Balcanică³, fiind manifestarea cea mai complexă a acestei culturi⁴. Principala sa noutate este răspândirea picturii ca modalitate de ornamentare. Așadar, adevărata revoluție⁵ este în ceea ce privește culoarea. Inovația culturii cucuteniene o constituie policromia. Adăugat celui *horror vacui* formal, caracteristic acestei ceramici, ansamblul cromatic roșu-alb-negru, în diferite combinații de nuanțe, accentuează și mai mult organicitatea unei adevărate explozii vizuale, fără punct de început și fără sfârșit.

Sistemul decorativ cucutenian este destul de coerent și unitar. Totuși, acest sistem decorativ nu poate fi receptat ca un tot organic. Această cultură a venit în contact cu cele din ariile învecinate. O notă aparte în cadrul ceramicii cucuteniene este adusă de categoria ceramicii de tip C, care datează de la începutul celei de-a doua jumătate a mileniului al IV-lea î.Hr. și care a fost practică la început de meșteri străini veniți din nord sau din nord-est, fiind așadar un element intrusiv în cultura Cucuteni⁶. S-a format prin sinteza unor elemente tripolitane cu altele venite de la periferia acestei arii. Deși nu se ridică la nivelul calitativ al celebrei ceramici pictate și nici nu reprezintă o componentă majoră a culturii Cucuteni⁷, aceste vase fragmentare sunt o dovadă importantă a inovațiilor care țin de formă, decor, tehnică, precum și a capacității culturii, așa cum vom vedea, de a îngloba elemente cucuteniene din fazele cu care va fi contemporană și cu a cărei cultură va interacționa, evoluând în cadrul acesteia.

Simplitatea este trăsătura ce caracterizează această categorie, minoră de altfel, pe teritoriul țării noastre. Simplitatea este remarcată, în primul

rând, în ceea ce privește tehnica foarte evident deosebită de cea a celorlalte grupe cucuteniene. Vasele erau preparate dintr-o pastă neomogenă de lut mai puțin purificat decât în ceramica Cucuteni, în care erau înglobate mici pietricele (a căror prezență era obligatorie, având rol de degresant ce împiedică crăparea la uscare), la care se adaugă, ca element deosebit, obiceiul de a folosi minuscule cioburi de scoici sau de melci pisați⁸, dar și elemente vegetale: pleavă, paie⁹. Arderea, făcută în cuptoare neoxidante, la o temperatură ce nu depășea 400-500 de grade¹⁰, a avut ca rezultat o ceramică cenușie sau cenușiu-maronie, cu pereți extrem de friabili (ceea ce a făcut să fie găsite foarte rar vase întregi sau măcar întregibile (precum cele de la Cucuteni-Cetățuie). Dar găsim, mai rar, și vase arse la roșu, conform tehnicii cucuteniene curente, cum este cel găsit la Podei-Târgu Ocna (actualmente la Complexul Muzeal *Iulian Antonescu* Bacău¹¹).

Nici formele acestei categorii aparte nu sunt foarte diversificate, dar chiar și prin aceasta tipul cucutenian C este aparte, fiind reprezentat în mod preponderent de castroane tronconice (tipicele cratere ale fazei cucuteniene AB), cu umăr carenat, corp bombat, gura largă și buza teșită și arcuită, cu o grosime de 1 cm, decorată. Înălțimea vasului este egală sau puțin mai mică decât diametrul. Totuși, elementul creativ nu este absent: întâlnim în această ceramică, de-a lungul celor trei perioade cucuteniene peste care se suprapune, și pahare și căni cu corp globular și gât scurt, castroane cu buza dreaptă și ornamentată, vase cu gât înalt și corp bombat, străchini tronconice cu buza tăiată orizontal. Dimensiunile sunt însă foarte variate, de la vase miniaturale până la cele de 35 cm diametru, acesta, diametrul vaselor, depășind întotdeauna înălțimea.

În ceea ce privește decorarea ceramicii de tip C, aceasta era total diferită de celelalte tipuri cucuteniene, în care pictura era modalitatea de decorare. Distingem o etapă de început, suprapusă peste sfârșitul fazei cucuteniene A¹² – prima fază AB, în care decorația este realizată prin zgârieturi și impresiuni cu un vârf ascuțit (probabil, cu scoica)¹³ și mai rar prin incizii în benzi paralele obținute prin folosirea unui obiect dințat, asemănător unui pieptene. Impresiunile au aspectul unor șiruri de mici triunghiuri, duble sau care dublează benzile de linii. Acestea (liniile) sunt verticale sau orizontale, ori înconjoară gâtul și corpul vasului, ca niște ghirlandele. Ghirlandele alternează cu benzi vălurite sau frânte în zigzag. Decorul buzei este realizat prin impresiuni paralele oblice sau chiar ovale – caz în

care imită decorul cu șnurul¹⁴. Ornamentația realizată cu șnurul va fi însă o caracteristică a fazelor următoare ale ceramicii de tip C, cele contemporane etapelor Cucuteni AB și B. Și numărul vaselor crește acum, dar se îmbogățește și decorul în general: pe lângă pieptene, impresiunile erau realizate și cu șnurul, uneori acesta fiind răsucit în jurul unui bețișor, dar în general șnurul era înfășurat rigid, mai strâns sau mai desfăcut, ori liber. Asemenea decor, cu impresiuni scurte de șnur, împodobește muchia buzei, pe zona verticală imprimându-se cu pieptenele liniute paralele verticale sau vălurite. Creativ, artistul primitiv găsește și un alt tip de decor: cel cu pastile sau butoni – prin împingerea pastei încă moi dinăuntru în afară, imediat sub buză se obțin șiruri de proeminențe. În schimb, decorul umărului vaselor este mai variat, cu diverse impresiuni cu șnurul. Pe restul vasului, ornamentația este mai rar prezentă. Uneori găsim vase în care se combină tehnica tipică acestei categorii, a ceramicii cucuteniene C, cu decorul care preia motive ale ceramicii pictate cucuteniene, de exemplu spirala orizontală în formă de S culcat de pe umărul unui vas de la Drăgușeni.

Dacă ar fi să ne oprim la fiecare fază în parte, vom constata că ceramica C corespunzătoare fazei cucuteniene A (drept exemple sunt fragmentele găsite în cadrul cercetărilor de la Cucuteni și de la Fedeleșeni) are în general culoarea brun-pământie, cu pete cenușii sau cărămizii¹⁵, în așezarea de la Fedeleșeni forma predominantă fiind strachina. Dar s-au găsit în alte așezări forme diferite, de exemplu vase tronconice cu gura largă și umăr înalt, precum și vase-borcan (Drăgușeni). Și tehnica este mai bună la Fedeleșeni (la Drăgușeni, degresantul este reprezentat și de cochilii, dar și de grăunțe de calcar)¹⁶. Decorul specific grupei cucuteniene C din așezările fazei A este reprezentat de benzi liniare incizate, oblice sau în ghirlande, șiruri de triunghiuri, dar și cu alveole și cu pastile plate¹⁷. Un vas cu gură largă din așezarea de la Tg. Berești-Galați are un decor deosebit, realizat printr-un fel de gravare (pe umăr și gât)¹⁸. Fragmente de vase C contemporane fazei cucuteniene A au fost găsite și la Fulgeriș-Dealul Fulgeriș, provenind predominant de la cratere, dar și de la castronașe, ornamentate cu benzi liniare incizate pe gât și pe corp, confecționate din pastă cu scoică pisată sau chiar șamotă fină¹⁹.

Suprapusă peste faza AB este o ceramică C mai numeroasă, cu elemente de sinteză, ca formă predominant acum craterele cu umăr carenat și

străchinile cu buza răsfrântă, iar tehnica suferă și ea transformări: pasta este mai fină (uneori chiar fără scoică pisată), apare procedeul angobei (pentru reducerea porozității), chiar și arderea ajunge acum să fie oxidantă. Influențele dinspre ceramica cucuteniană pictată sunt astfel evidente: atât în privința tehnicii mai bune, cât și în îmbogățirea repertoriului de forme – apar forme de vase miniaturale inexistente anterior în ceramica C –, dar mai ales în privința decorului: zona decorată se restrânge, registrele sunt împărțite metopic, apare decorul plastic²⁰. Se extinde tot mai mult decorul imprimat cu șnurul înfășurat (mai rar cu șnurul răsucit), precum și cu instrumente din scoică sau din os de pasăre. Ornamentația este realizată în striuri dese sau largi, dar și cu proeminențe paralelipipedice sau semilunare, precum și cu impresiuni cu șnurul și cu butoni împinși din interior²¹, grupați sub buză, ori proeminențe conice sau în buton pe umăr²². Fragmente găsite în așezarea de la Ripiceni-Holm (datând din faza ceramicii de tip C contemporană cu etapa cucuteniană AB) sunt decorate cu șnurul în impresiuni oblice de tip *omidă* sau în zigzag²³. La Huși, vasele găsite (fragmentar) au fost mari, cu pereți groși, cu ornamentație sub formă de incizii (oblice pe buză, striuri verticale pe gât și sub forma brăduțului pe umăr), la care se adaugă și împunsături și striuri, dar și câteva fragmente decorate cu șnurul răsucit. Pasta are o calitate mai bună în descoperirile de la Traian-Dealul Fântânilor sau de la Calu-Piatra Șoimului, amestecul se realiza cu cochilii pisate și cu nisip, finisate cu angobă lustruită, gălbuie sau roșcată, iar decorul adaugă tot mai frecvent impresiunile cu șnurul înfășurat sau răsucit (decor care va continua în ceramica C din faza cucuteniană următoare, B). Decorul pectinat acoperă gâtul vasului, cel cu șiruri de împunsături decorează umărul: benzi incizate, motive unghiulare sau în zigzag, ștanțate în tehnica șnurului fals și motive oblice imprimate cu șnurul înfășurat rigid, în formă de *omidă*, la baza gâtului sau cu șnurul înfășurat dispus în val²⁴.

În faza B, ceramica de tip C se înmulțește apreciabil în arealul cucutenian, dar sporesc și influențele din ceramica Cucuteni, precum și din cultura Cernavodă. În prima etapă, B1, sunt frecvente vasele mici, globulare, cu gât scund, decorat cu un șir de impresiuni circulare sau de pastile, și mai ales craterele cu marginea răsfrântă, umăr carenat și corp bombat, cu șiruri de impresiuni pe buză, gât și umăr și cu impresiuni de șnur înfășurat, dispus în zigzag, oblic, uneori orizon-

tal, pe umăr. Un crater integral, gălbui-cenușiu, are striuri verticale pe margine, până spre umăr, peste care s-au adâncit impresiuni alungite (un motiv mai rar). Corpul are, pe gât, două toarte și două pastile. De asemenea, și străchinile sunt acum mai numeroase, de exemplu una arsă brun-cenușiu, decorată cu alveole realizate cu unghia, iar pe corp, cu impresiuni cu șnurul înfășurat. Spre sfârșitul etapei B1 s-au găsit și pahare, iar ca decor, proeminențele sunt acum și conice, duble, unite, dispuse peste un șir de impresiuni oblice, precum apar frecvent, peste benzile liniare, în general vălurite sau orizontale, adâncituri în formă de emisfere, ca pe un fragment de la Cucuteni-Cetățuie²⁵. Aparținând grupei C suprapusă peste faza cucuteniană B1 sunt fragmentele găsite în așezarea de la Ghelăiești-Nedeia, în care cochiliile pisate lipsesc din compoziția pasteii, aceasta fiind lucrată după specificul ceramicii cucuteniene (cu nisip în compoziție), iar arderea este mai bună (culoarea roșie o indică). Formele sunt variate (vase tronconice, vase-borcan, castroane bitronconice, vase de dimensiuni mici, asemănătoare cu paharele cucuteniene). În așezarea de la Dealul Dactei-Hlăpești ceramica de tip C are o culoare de la cenușiu-neagră la roșietică, chiar se găsesc nuanțe diferite pe același vas, iar decorul are motive imprimate, ștanțate cu șnurul înfășurat sau răsucit, impresiuni cu șnur fals, dar și proeminențe conice și alungite. Și la Văleni-Piatra-Neamț au fost găsite resturi ceramice, ca și la Costișa-Neamț, ori la Costești-Baia – aici cu mare adaos de cochilii pisate și cu decor în alveole neregulate sub buza vasului²⁶.

În etapa a doua, B2, vasele de tip C au un procent și mai sporit în cadrul ceramicii cucuteniene; începe să apară modul de aplicare a stratului de angobă cu pastile profilate dedesubt, precum și decorul corpului, cu benzi liniare incizate. Craterelor cu umăr carenat sunt acoperite uneori cu angobă cărămie, uneori au proeminențe sub formă de toarte fixate peste impresiunile oblice (similar etapei anterioare). Motivele decorului vaselor găsite la Frumușica sunt imprimate cu șnurul înfășurat sau sub forma brăduțului; umărul este ornamentat cu motivul în zigzag realizat cu șnurul fals. Dar există și împunsături sau creștături. La Mărgineni-Bacău ceramica este mai grosieră, cu pereți groși, cu pastă cu cioburi pisate, dar se găsesc și exemple lucrate îngrijit. La Podei-Târgu-Ocna apar forme mari, cu gura verticală, precum și exemple lucrate în pastă cucuteniană, dar cu decor cu impresiuni cu șnurul, cu butoni perechi și impresiuni circulare în șiruri²⁷.

Deși nu sunt numeroase exemplele, există în cadrul ceramicii C și vase cu un decor mai special, de exemplu cele cu protome zoomorfe. Acestea, găsite la Cucuteni-Cetățuie, Bodești-Cetățuia Frumușica, Văleni-Cetățuia, Hlăpești-Dealul Dactei (jud. Neamț), Podei-Târgu Ocna, Poduri-Dealul Ghindaru (jud. Bacău), Mihoveni-Cahla Morii (jud. Suceava)²⁸ sunt în general doar schițate sub forma unor capete și coarne. Coarne de cerb larg deschise ornamentează un fragment de crater de la Cucuteni-Cetățuie; coarne de ovicaprine se găsesc pe un fragment ceramic (aici, peste striurile de pe marginea vasului), iar pe un fragment de pahar, la fel, apar coarne zoomorfe aplicate pe gât. Chiar capete cu coarne sunt folosite ca ornament, de exemplu, pe un crater de la Cucuteni-Cetățuie, cu buza decorată cu impresiuni de șnur înfășurat, unde, tot la baza marginii striate, un bucraniu finisat lustruit²⁹, amplasat între ghirlandele de benzi, are coarnele lungi modelate – independent de capul ca o proeminență (pe care se remarcă botul) – sub forma unor nervuri subțiate și curbate la vârf³⁰. Și un crater de la Podei-Târgu Ocna are un relief sub forma coarnelor în V și curbate; capul și botul sunt reduse la o bandă de lut în dreptul carenei fronto-nazale³¹. Sau alt vas de la Podei, în formă de crater, are buza (largă) ornamentată cu creștături și cu umărul cu bucranii cu coarnele îndreptate spre marginea vasului³². Și la Mihoveni-Cahla Morii s-au găsit două vase cu reliefuri zoomorfe, cu bucranii sau cu un mamifer cu bot lung și coarne scurte și groase, precum și o strachină cu o protomă pe umăr³³.

Imaginația meșteșugarilor a dat naștere și vaselor cu câte patru piciorușe: cratere tronconice cu gât scurt și umăr carenat. Sunt semnalate în vechile comunicări ale săpăturilor de la Cucuteni. Un exemplu are piciorușele inegale: un vas ovoidal, ornamentat cu striuri adânci pe margine și umăr; alt exemplu, cel mai renumit, este un mic crater cu patru piciorușe de la Bodești-Frumușica, ornamentat și cu un cap de bovid³⁴ în relief, cu coarne în U. Micul pahar de la Răucești-Munteni (jud. Neamț) are și el patru piciorușe³⁵.

Astfel, este vizibilă evoluția ceramicii C de-a lungul fazelor cucuteniene peste care se suprapune, caracterul ei aparte, cu trăsături mult distincte în raport cu restul ceramicii cucuteniene, conturându-se o dată în plus. Iar varietatea ei demonstrează pătrunderea simultană în așezările cucuteniene a unor grupe restrânse, diferite³⁶, care apar și înaintea la vest de Nipru și de Prut. Ea este un exemplu

de ajutor în lărgirea posibilităților de cunoaștere a fenomenului de indo-europenizare, de pătrundere a unor populații străine mediului civilizațiilor sud-est europene, de deschidere a noi perspective de cunoaștere a căilor și a modului în care preluarea unor practici tehnice a presupus, probabil, o coabitare îndelungată cu purtătorii acestui tip ceramic special; se caută stabilirea apartenențelor cultura-

le populației care a adus-o pe aceste meleaguri, relații cu alte culturi (Cernavodă, Tiszapolgar), cu care se pot găsi corespondențe în ceea ce privește decorul cu proeminențe. De altfel, este o trăsătură definitorie a ceramicii cucuteniene C combinarea de caracteristici și influențe diferite, îmbunătățirea tehnicilor, preluarea unor forme și a unor motive decorative.

Referințe bibliografice și note

¹ Miclea I., Florescu R. *Preistoria Daciei*. București: Meridiane, 1980, p. 29.

² Monah D. Organizarea socială, religia și arta în epoca neo-eneolitică. În: Petrescu-Dâmbovița Mircea, Alexandru Vulpe (coord.). *Istoria românilor*. vol. I, Moștenirea timpurilor îndepărtate, București: Academia Română, Ed. Enciclopedică, 2010, p. 146-147.

³ MacKendrick Paul. *Pietrele dacilor vorbesc*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 15.

⁴ În afara ceramicii fine, în cultura Cucuteni a existat și ceramică grosolană, a vaselor de provizii, cu un decor cu vârci, realizat prin barbotinare. Cf. Miclea I., Florescu R. *Op. cit.*, p. 77.

⁵ Monah D. Organizarea socială, religia și arta în epoca neo-eneolitică. În: Mircea Petrescu-Dâmbovița, Alexandru Vulpe (coord.). *Op. cit.*, p. 180.

⁶ Dumitrescu V. *Arta culturii Cucuteni*, București, Meridiane, 1979, p. 68-71.

⁷ Numărul (foarte mic) al exemplarelor găsite până acum reprezintă doar 0,1-1% din totalul ceramicii cucuteniene de pe teritoriul României. Cf. Melniciuc A. *Ceramica de tip Cucuteni C din așezările de fază A-B a culturii Cucuteni din județul Botoșani*. În: *Acta Moldaviae septentrionalis*, IX, Botoșani: Agatha, 2010, p. 30. (În aria Tripolie, exemplele găsite sunt mai numeroase, relația triburilor de aici fiind mai strânsă, datorită vecinătății teritoriale, cu cele din nord).

⁸ Petrescu-Dâmbovița M., Văleanu M-C. *Cucuteni-Cetățuie. Săpăturile din anii 1961-1966. Monografie arheologică*. Piatra-Neamț: Ed. Constantin Matasă, 2004, p. 231.

⁹ Melniciuc A. *Op. cit.*, p. 31.

¹⁰ Dumitrescu V. *Arta culturii Cucuteni*, p. 69.

¹¹ http://www.europeana.eu/portal/record/05812/5C76F932_0F95_4596_AEA8_EEBA-2B72FB3B.html (vizitat 10 iunie 2015).

¹² Contemporană etapei A3. Cf. Petrescu-Dâmbovița M., Văleanu M-C. *Op. cit.*, p. 242.

¹³ Petrescu-Dâmbovița M. *Op. cit.*, p. 17-19.

¹⁴ Dumitrescu V. *Arta culturii Cucuteni*, p. 70.

¹⁵ Petrescu-Dâmbovița M., Văleanu M-C. *Op. cit.*, p. 233.

¹⁶ Cucuș Șt. *Ceramica de „tip C” din aria culturii Cucuteni*. În: *Memoria antiquitatis*, IX-XI, Piatra-Neamț, 1985, p. 64.

¹⁷ Petrescu-Dâmbovița M., Văleanu M-C. *Op. cit.*, p. 233.

¹⁸ Cucuș Șt. *Op. cit.*, p. 64.

¹⁹ Alaiba R., Lăcrămioara E. I. *Ceramica de tip Cucuteni C descoperită în stațiunea Fulgeriș-Dealul Fulgeriș, com. Pâncești, jud. Bacău*. În: *Carpica*, XXXV, Iași: Documentis, 2006, p. 47-60.

²⁰ Melniciuc A. *Op. cit.*, p. 32-37.

²¹ Petrescu-Dâmbovița M., Văleanu M-C. *Op. cit.*, p. 234.

²² Cucuș Șt. *Op. cit.*, p. 65.

²³ Melniciuc A. *Op. cit.*, p. 35.

²⁴ Cucuș Șt. *Op. cit.*, p. 66.

²⁵ Petrescu-Dâmbovița M., Văleanu M-C. *Op. cit.*, p. 238.

²⁶ Cucuș Șt. *Op. cit.*, p. 67-69.

²⁷ *Ibidem*, p. 71.

²⁸ Alaiba R. *Reprezentări zoomorfe în relief pe ceramica cucuteni de tip C*. În: *Carpica*, XXXIV, Iași: Documentis, 2005, p. 75.

²⁹ Alaiba R. *Op. cit.*, p. 76.

³⁰ Petrescu-Dâmbovița M., Văleanu M-C. *Op. cit.*, p. 241.

³¹ Alaiba R. *Op. cit.*, p. 77.

³² http://www.europeana.eu/portal/record/05812/5C76F932_0F95_4596_AEA8_EEBA-2B72FB3B.html (vizitat 9 iunie 2015)

³³ Alaiba R. *Op. cit.*, p. 78.

³⁴ Petrescu-Dâmbovița M., Văleanu M-C. *Op. cit.*, p. 242.

³⁵ Alaiba R. *Op. cit.*, p. 77-79.

³⁶ Melniciuc A. *Op. cit.*, p. 30.

Miruna HAȘEGAN

Țesături artistice în spațiul românesc în secolele XV–XVIII

Rezumat

Țesături artistice în spațiul românesc în secolele XV–XVIII

Articolul de față ia în dezbateră problema evoluției țesăturilor românești în secolele XV–XVIII, influențate de tendințele culturale și artistice din Răsărit și Apus, asimilate și adaptate specificului național. La zi în colecțiile românești se află un număr mare de țesături din secolele XV–XVIII. Conservate în colecțiile din țara noastră, ele reflectă aspectele diverse ale vieții economice, sociale și artistice din țara românească, Moldova și Transilvania.

Cuvinte-cheie: țesătură, tendință, spațiul românesc, colecție, costum, piesă vestimentară, decor.

Summary

Artistic textiles in Romanian space in XVII–XVIII centuries

This article debates the probleme of Romanian textile development in XV–XVIII centuries, influenced by cultural and artistic trends of the East and West, assimilated and adapted to national specificities. At present, into Romanian collections are a large number of textiles from the XV to XVIII centuries. Preserved in collections in our country, they reflect the different aspects of economic, social and artistic life in Walachia, Moldova and Transylvania.

Key words: textile, tendency, romanian space, collection, costume, piece of clothing, decor.

Teritoriul României, situat la întretăierea principalelor căi comerciale între Orientul Apropiat și Europa, a beneficiat de-a lungul veacurilor trecute de influențele culturale și artistice din Răsărit și Apus, pe care le-a asimilat și le-a adaptat specificului național, constituind, totodată, un centru de iradiere culturală, de păstrare și dezvoltare a celor mai bune tradiții de civilizație, în folosul popoarelor învecinate, mai ales al celor din Peninsula Balcanică.

În colecțiile românești se află un număr mare de țesături (cca 2000 de piese) dintre care foarte multe datând din secolele XV–XVIII se constituie în opere artistice remarcabile, care pot sta alături de cele mai valoroase exemplare păstrate în marile muzee ale lumii.

Aceste țesături somptuoase au importanță în primul rând prin valoarea lor artistică, dar și prin funcționalitatea lor (erau utilizate la confecționarea costumelor de ceremonie împodobeau locuințele domnești și boierești); ele ajută la completarea cunoștințelor actuale despre aspectele vieții sociale și pe cele de ordin comercial și politic, caracteristice statelor feudale românești, precum și legăturile acestora cu alte țări în tot cursul Evului Mediu.

Cercetările privind rolul navigatorilor genovezi la gurile Dunării și în bazinul Mării Negre au pus în lumină fapte semnificative. Documentele scrise oferă prețioase informații privind circulația pe teritoriul Țărilor Române, alături de alte produse, a unui mare număr de țesături orientale și occidentale, începând cu secolul al XIII-lea.

Comerțul italian cu țesături de artă, în plină înflorire în secolul al XVI-lea, se va diminua treptat din cauza condițiilor apăsătoare impuse de Imperiul Otoman după cucerirea orașelor portuare de la Marea Neagră. În această privință, informațiile furnizate de sursele scrise sunt confirmate de studiul portretelor votive ale ctitorilor din edificiile medievale românești sau de pe piesele brodate comandate așezămintelor religioase.

Până în secolul al XVI-lea, donatorii, principii sau boieri, sunt înveșmântați în costume de ceremonie din catifele și mătăsuri italiene. Începând cu cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea și în secolul următor, ctitorii apar reprezentați în veșminte de curte croite din prețioase stoffe orientale, fapt ce se explică prin înlăturarea treptată a neguțătorilor italieni din vechile centre maritime ale bazinului Mării Negre și prin răspândirea, aproape

în exclusivitate, a produselor Orientului, mai ales a celor aflate în cuprinsul Imperiului Otoman.

Țesăturile de artă de toate categoriile (din mătase, mătase cu fir metalic, catifele), conservate în colecțiile din țara noastră, reflectă aspectele diverse ale vieții economice, sociale și artistice din țara românească, Moldova și Transilvania.

Țesăturile de artă se constituie, așadar, nu numai ca o componentă artistică a patrimoniului cultural național, ci și ca o însemnată sursă documentară, capabilă să contribuie prin exemplificare concretă la reconstituirea ambianței specifice unor epoci demult apuse.

Varietatea și valorosul patrimoniu al țesăturilor artistice poate fi clasificat în trei mari grupe după atelierele unde au fost produse: a) – mătăsuri și catifele broșate executate în centrele italiene; b) – țesături din mătase cu fir și catifele importate din Orientul Apropiat; c) – mătăsuri provenind din atelierele franceze.

Constituirea Țării Românești și Moldovei în state feudale independente (în prima jumătate a secolului al XIV-lea) a oferit cadrul unei vieți și unei costumații în spiritul celor europene contemporane. Idealul uman care se desprinde din documentele iconografice și din portretele votive se caracterizează prin echilibru și demnitate.

Costumele, de influență bizantină, gotică sau renesanțistă se așterneau pe trup în suprafețe netede, liniștite într-un drapaj plăcut, fără a mola formele dar și fără a le exagera. Materialele pentru veșmintele de curte erau mătăsuri și catifele scumpe italiene sau turcești, dar și stoffe flamande, germane, blănuri moscovite, tătărești sau ungurești aduse de negustorii genovezi, lioveni, sibieni sau brașoveni, pe când poporul de rând își producea în casă pânzeturile sau stoffele necesare.

După proveniență, țesăturile italiene păstrate în colecțiile din țară pot fi clasificate în două grupe: cele produse în atelierele din Florența și cele produse la Veneția. De menționat o excepție – casa conservată la Muzeul Brukenthal din Sibiu – confecționată dintr-o țesătură de mătase cu lână, broșată cu fir metalic, decorată cu păsări fantastice provenite din centrul italian Lucca.

Din punct de vedere tehnic, țesăturile italiene permit următoarea clasificare: 1) – catifele tunse – „velours coupé” – în cea mai mare parte broșate cu fir de argint și argint aurit răsucit pe un fir de borangic. 2) – catifele netăiate – „épeigné” – și de tipul „cisélé” la care motivele sunt create din catifea tunsă pe un fond de catifea netunsă. 3) – țesăturile din

fir de argint și argint aurit de tipul – „drappi d'oro” – realizate din fir metalic petrecut pe toată lățimea țesăturii („lance”), motivele decorative fiind conturate cu catifea de mătase; 4) – țesăturile din mătase tip saten cu motive decorative tip Damasc. Repertoriul decorativ cuprinde de cele mai multe ori motive inspirate din mediul vegetal și floral, cu vrejuri sinuoase de acant dispuși simetric pe suprafața catifelei, încadrând rozete mari cu un fruct de rodie. Alteori motivul decorativ este format dintr-un singur vrej șerpuiind pe toată lățimea țesăturii, din el desprinzându-se ramuri cu flori de garoafe, fructe de ananas și rozete cu mai multe petale care închid la mijloc o rodie, frunze lanceolate de tradiție musulmană de pe care se desprind fructe de ananas și anghinare.

În secolul al XV-lea, după cucerirea Constantinopolului de către turci, arta Imperiului Răsăritean și-a continuat dezvoltarea mai departe în regiunile de rezistență împotriva otomanilor, îmbrăcând un marcant caracter național în Rusia, în statele balcanice ca și la noi. Veșmintele oficiale, mantia largă și caftanul erau de origine bizantină, în schimb în viața cotidiană își va face loc moda renesanțistă, (Ștefan cel Mare este reprezentat în Evangheliarul de la Humor cu veșmintă în stil italian).

Țesăturile orientale pătrund în cantități din ce în ce mai mari începând cu mijlocul secolului al XV-lea în Moldova și Țara Românească prin intermediul negustorilor turci, armeni, greci, români sau sași care le aduceau din Imperiul Otoman. Registrele vamale menționează printre mărfurile numite „turcești”: kamelotul, diba, atlasul, serasirul, barhatul, kamha, țesături orientale produse în atelierele Imperiului Otoman.

După tehnica de lucru, țesăturile orientale conservate în țara noastră pot fi clasificate în șapte categorii:

- 1) Catifea tunsă și broșată cu fir din argint aurit „ceatma”;
- 2) Mătase broșată cu fir din argint și argint aurit „kamha”;
- 3) Mătase țesută cu fir din argint și argint aurit în tehnica „lance” (firul petrecut pe toată lățimea țesăturii), mătase numită „serasir”;
- 4) Mătase;
- 5) Mătase aliată cu fir metalic – „kutni”;
- 6) Țesături din lână de tipul celor persane;
- 7) Țesături din bumbac – „bogasia”.

Repertoriul ornamental al acestor țesături prezintă numeroase varietăți: 1) țesăturile caracterizate prin motivul „în migdală”, creat de ramuri

sau palmete zimțate. Aceste motive își au originea în arta chineză de unde au pătruns prin intermediul Persiei, fiind denumite „hatayi” (chinezești); 2) țesături decorative cu motivul „amandă” (ogivă, migdală) de stil ogival. Decorul este format din palmete de tip „hatayi” și vrejuri care desenează acolade ce închid flori de păr, de trandafir sălbatic, de lalea și zambilă.

Motivul decorative de pe unele țesături orientale din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, palmetele de tip „hatayi”, motive simbolice (lună, soarele), motivul celor patru flori, vor apărea în epocă și în decorația broderiilor (daniile Movileștilor și ale lui Vasile Lupu).

Bibliografie selectivă

Alexianu Al. Mode și veșminte din trecut. București: Meridiane, 1971.

Boulanger J. L' Art de reconnaître les styles. Paris: Hachete, 1960.

Hașegan Miruna. Scurtă istorie a tapiseriei. Iași: Artes, 2005.

Morant (di) Henri. Histoire des Arts decoratifs. Paris: Hacette, 1970.

Muntz Eugene. La Tapisserie. Paris, 1950.

Musicescu Ana-Maria. Broderia veche românească. București: Meridiane, 1985.

În secolul al XVIII-lea țesăturile de cea mai mare circulație sunt cele franțuzești și cele italiene, cu ornamente în stilul rococo sau neoclasic.

Toate aceste țesături aveau utilizări dintre cele mai diverse: pentru vestimentație, pentru interioarele laice (fețe de masă, draperii, cuverturi) sau pentru interioarele bisericilor și mănăstirilor. (după ce, evident, erau rebrodade cu simboluri religioase). Piesele păstrate demonstrează că Țările Române erau în perfectă sincronizare cu Europa la acest capitol al țesăturilor prin intermediul relațiilor comerciale, diplomatice și culturale; se remarcă, de asemenea, prețuirea care le era acordată, aceste țesături suportând multiple transformări fără a-și pierde calitățile artistice.

Nanu Adina. Artă, Stil, Costum. București: Meridiane, 1974.

Nanu Adina. Arta pe om. București: Compania, 2001.

Nicolescu Corina. Istoria costumului de curte în Țările Române. București: Editura Științifică, 1970.

Teodorescu Răzvan. Picătura de istorie. București: Editura Fundației Culturale Române, 1999.



Caftan, secolul al XVI-lea, catifea brodată cu fir de argint aurit



Caftanul de la Bistrița al lui Neagoe Basarab, secolul al XVI-lea, catifea brodată cu fir de argint aurit



Acoperemânt de pristol, mănăstirea Putna, secolul al XV-lea, catifea italienească cu for broșat și buclat

Крепость Каменец *in statu nascendi*

Rezumat

Cetatea Kamyanets-Podilsky *in statu nascendi*

Aproape 200 de ani savanții sunt interesați de problema originii orașului Kamyanets-Podilsky. În lucrare este argumentată concepția fondării orașului în perioada post-antică, cercetat ca fază de apariție în formă de cetate. Un complex anterior necunoscut, descoperit în limita Castelului Vechi, este atribuit ca o fortificație post-antică, care la începutul secolului al III-lea î.Hr. a apărat accesul în *castrum romanum* situat pe insula Orașului Vechi.

Cercetările podului care leagă castelul cu orașul Podului Castelului permit a-l considera un viaduct post-antic, reconstruit de constructorii armeni în perioada ulterioară celei tătaro-mongole.

Rezultatele cercetărilor istoriografice, arhitectural-arheologice și chimico-petrografice permit revizuirea datărilor orașului și castelului, coborând cronologia primei etape până la epoca războaielor lui Traian.

Astfel, în mod indirect, sunt confirmate știrile din izvoarele istorice despre Kamyanets-Podilsky ca despre un oraș întemeiat de daci în primele secole ale erei noastre.

Cuvinte-cheie: Kamyanets-Podilsky, războaiele lui Traian, oraș-cetate, castrum romanum, Castelul Vechi, Podul Castelului.

Summary

The Kamyanets fortress *in statu nascendi*

The problem of the origin of Kamyanets-Podilsky city has been an object of interest for scientists for about 200 years. The work presents argumentation of the concept that the city was founded in Late Antique period, which is being considered as the stage of its origination as a fortress. Discovered within the boundaries of the Old Castle, a previously unknown fortification complex, it is attributed as a Late Antique fortress, which protected the entry to *castrum romanum* located on the Old City Island at the beginning of the III century B.C.

The research of the Castle Bridge, connecting the castle with the city, allows us to consider a Late Antique viaduct reconstructed in post-Tatar-Mongolian period by Armenian builders.

The results of historiographical, architectural, archaeological, chemical and petrographic researches enable to reconsider the foundation dates of city and of the castle, bringing the chronology of the first stage of their formation back to the era of Trajan wars.

Thus, the article indirectly confirms the data contained in the historical sources about Kamyanets-Podilsky as about a city founded by the Dacians in the 1st century AD.

Key words: Kamyanets-Podilsky, Trajan wars, city-fortress, castrum romanum, The Old Castle, The Castle Bridge.

Регион Подолья – области украинского левобережья Среднего Днестра – играл важную геополитическую роль в истории Центральной и Восточной Европы. Его изучение имеет концептуальное значение для истории Украины, на территории которой существовала Птоломеева «Европейская Сарматия», Геродотова «Скифия», легендарная земля «Ойум». С регионом Подолья, являвшегося частью ареала липицкой и черняховской культур, источники связывают пять дакийских городов Европейской Сарма-

тии, остатки пяти римских крепостей на Днестре, отрезки Траяновых валов, интригующих исследователей вот уже два столетия. Здесь найдены сотни римских монет и больших монетных кладов, разнообразные предметы римского военного быта. Здесь, в эпоху Великого переселения народов, проходили готы и гунны, а позднее возникли сотни «градов» славянских племен тиверцев и уличей, десятки скальных языческо-христианских монастырей, сотни городищ Киевского и Галицко-Волынского госу-

дарства, ставших основой средневековых замков. Такая концентрация памятников говорит о динамичной и интенсивной архитектурно-градостроительной деятельности в регионе.

Историческая столица Подолья Каменец (именно так он именовался до XVII века) относится к числу городов, на ранней стадии своего развития ставших крепостями и являющихся предметом междисциплинарного интереса в области истории, археологии, архитектуры, кастеллологии. По письменным источникам город вышел на политическую арену довольно только во второй половине XIV в. – как столица Подолья и резиденция русско-литовских князей Корьятовичей. Вместе с тем, в ранних источниках он выступает как полностью сформированный городской центр с фиксированной территорией, предместьями, атрибутами военного и гражданского управления. В связи с этим возникает вопрос – сколько времени прошло с момента образования поселения до превращения его в город-крепость. В XIX было сформулировано три версии происхождения Каменца, хронология которых расходилась в диапазоне от XIV века до начала нашей эры¹. Спор о времени возникновения Каменца до сих пор продолжается.

Уникальная топографическая ситуация не оставляет сомнений, что в совершенстве укрепленный природой остров площадью около 50 га, окруженный петлей скалистого каньона р. Смотрич с доступом через узкий перешеек, должен был с древнейших времен привлечь внимание как место для поселения. Местоположение замка на мысу у перешейка, на котором расположен Замковый Мост, логически предопределяется задачей защиты въезда в город. Стойкий интерес исследователей к дате основания города связан, таким образом, с проблемой датировки трех компонентов градостроительной системы города-крепости – поселения на острове, замка и Замкового Моста. Поскольку же в структуре города замок играл роль форпоста, а не цитадели, совершенно очевидно, что он был сооружен с целью защиты въезда в город через мост на скальном перешейке. Мост, в свою очередь, появился из потребности коммуникации через неудобный перешеек с уже существующим городом. Таким образом, функциональная связь между компонентами урбанистической структуры говорит о хронологической последовательности их возникновения: поселение

на острове, стационарная коммуникация на перешейке, форпост на плато. Поиск ответа на вопрос о времени основания Каменца-Подольского в последнее время сфокусировался на проблеме датировки двух Старого Замка и Замкового Моста.

В изучении Старого Замка, ведущемся с конца 1940-х гг., можно выделить три отличных по методологии и кругу исследовательских задач этапа. На начальном этапе (1945–1961 гг.), состоявшем в выполнении обобщенной обмерной фиксации и первичного обследования, исследователи в строительной биографии замка насчитали четыре периода в хронологическом диапазоне XIV–XIX вв.

В результате архитектурно-археологических исследований второго этапа (1963–1980 гг.) архитектор-реставратор Е. Пламеницкая выявила в пределах главного двора Старого Замка остатки ранее неизвестных каменных стен и башен, атрибутированных как первоначальное ядро укрепления, получившее условное название «протозамок» и датированное по верхней хронологической границе археологического материала XI – нач. XIII вв.² Домонгольский период в истории замка был признан первой фазой формирования оборонительной системы города-крепости. Вместе с тем, несмотря на надежность комплекса артефактов XI–XIII вв., эта датировка наталкивалась на противоречия, касавшиеся последовательности строительных и культурных напластований. В числе укреплений «протозамка» Е. Пламеницкой были обнаружены остатки каменных оборонительных стен и башен, уходящих в стратиграфические слои, лежавшие значительно ниже горизонта XI–XIII вв. Сомнения относительно первоначальности домонгольского периода подкреплялись выводами химико-петрографических исследований³, согласно которым кладочные растворы «протозамка» не имели аналогов ни среди ранее изученных сооружений Каменца-Подольского, ни среди сооружений периода домонгольской Руси. Эти растворы были отнесены к неизвестной строительной школе, отличавшейся высокой культурой изготовления вяжущих веществ⁴.

Выявленные объекты «протозамка» представляли научную интригу, не находя убедительной историко-архитектурной интерпретации и не вписываясь в систему знаний об архитектуре не только Каменца-Подольского, но и всего западно-украинского региона, где

наблюдался некий хронологический хиатус с первых веков нашей эры до раннеславянского периода. Таким образом, основной проблемой стало определение эпохи «Х», в которой выявленные укрепления нашли бы непротиворечивую архитектурно-градостроительную интерпретацию и убедительные аналогии в оборонительном зодчестве эпохи, а появление города-крепости было бы исторически оправдано.

Возможность вписать новые факты в контекст архитектурно-градостроительного развития Подолья появилась на третьем этапе изучения фортификационных сооружений Каменца (1980–2010 гг.), когда в границах замкового мыса, Замкового Моста и предмостных укреплений, по обеим сторонам скального перешейка, были выявлены остатки значительно удаленных от «протоzamка» каменных сооружений, отнесенных по стратиграфическим, архитектурным и технологическим признакам к группе ранее выявленных укреплений. В итоге были существенно расширены пространственные и временные границы объекта исследования, в качестве которого мы рассматриваем единую оборонительную систему Старого города, сочетающую как природно-топографические факторы, так и фортификационные сооружения замкового мыса, перешейка и острова. Предметом исследования является стадийное развитие системы укреплений города-крепости.

Большинство как уже известных, так и новых фактов, не получавших убедительной исторической и архитектурной интерпретации в контексте традиционных научных концепций, удалось объяснить в рамках новой концепции формирования города-крепости, предложенной автором этих строк и Е. Пламеницкой. Ее принципиальным отличием стало утверждение в истории Каменца-Подольского ранее неизвестного начального строительного периода, хронологически отдаленного от домонгольского на тысячу лет и восходящего ко II–III вв. н. э.⁵ Предъявляя доказательную базу новой концепции, считаем необходимым рассмотреть результаты исследований основных зон локализации древнейших памятников: в пределах замкового мыса и Замкового моста.

Верхнюю террасу замкового мыса занимает вытянутый в плане главный двор Старого Замка, в западной, напольной западной части которого в 1960-е гг. был выявлен «протозамок», маленькие прямоугольные башни кото-

рого в силу архаичной типологии получили название «вежи»⁶. Две из них входят в объемы позднесредневековых башен: квадратная вежа Денная – как часть башни Денной, а нетипичная трапециевидная в плане вежа Малая Западная – как часть фундамента башни Малой Западной. В границах западной части замкового двора при проведении реставрационных работ были археологически открыты ранее неизвестные фундаменты еще двух веж – овальной Вежи над Рвом и квадратной Верхней Малой Южной, а также фрагменты соединявших их оборонительных стен. Пятая вежа, получившая рабочее название Малая Южная № 1, была открыта на расстоянии около 80 м к югу от древнего ядра замка, на территории южной батареи Старого Замка. Таким образом, в основе средневекового замка была выявлена ранее неизвестная система ранних укреплений. В вопросе их датировки решающее значение приобрели типология, состав кладочных растворов, а также архитектурно-археологическая стратиграфия – взаимное расположение архитектурных остатков и надежно датированных культурных слоев. Количество датированных артефактов, учитывая небольшую площадь архитектурно-археологических шурфов, остается пока незначительным.

Вежа Денная является прямоугольным в плане (3,63 x 4,64 м по внутреннему контуру) восточным помещением башни Денной, стоящей на юго-западном напольном углу Старого замка. Сложена из дикого известняка на известково-алеврито-песчаных (карбонатных) растворах трех типов⁷, соответствующих трем строительным этапам. Открытые в шурфах №№ 3 и 4 западная стена вежи и перпендикулярный к ней западный отрезок южной стены относятся к I этапу и сложены на растворе I-A2; восточная часть южной стены и северная стена II этапа – на растворе I-A3. При этом западная стена вежи – с зубцами, щелевидной бойницей и боевым ходом на отметке –1.37, а также примыкающий к ней вперевязь западный отрезок южной стены представляют собой часть оборонительной стены I этапа, образующей в плане залом. В результате пристройки к ней на II этапе северной и южной стен с одновременной надстройкой их до высоты 6 м над уровнем боевого хода образовалась трехстенная вежа, сложенная на близких по составу кладочных растворах группы I-A. Четвертая, внутренняя восточная стена вежи, была возведена на принципиально

ином растворе группы I-Б, что говорит о хронологическом разрыве между этапами.

Установить очередность и временные границы этапов удалось путем изучения стратиграфии внутри вежи Денной. Шурф № 4 показал, что в середине XVI в. внутреннее пространство вежи было вычищено до самого дна (отметка -2,29) и засыпано в один прием почти на всю глубину. Засыпка содержала вперемешку артефакты от III–II тыс. до н.э. до середины XVI в. Однако, перед засыпкой вежа была расчищена не полностью: часть слоев при ее южной стене сохранилась нетронутой, демонстрируя напластования, уничтоженные на большей части площади вежи. Это и позволило датировать вежу. Выявленный на отметке -1,25 промежуточный пол, плотно прилежавший к ее стенам *in situ*, представлял собой верхний горизонт слоя XII–XIII вв. Он находился на 12 см выше стыка кладок I и II строительных этапов, сложенных на растворах I-A2 и I-A3. Местом стыка была площадка боевого хода I этапа (отметка -1,37), на которую легла надстройка стены II этапа. Поскольку горизонт пола XII–XIII вв. оказался выше стыка кладок I и II строительных этапов, появление оборонительной стены и вежи ранее XII–XIII вв. было очевидно. Примыкание вплотную к стенам *in situ* нижележащих слоев, образовавшихся в период от раннего железного века до XII–XIII вв., подтверждало, что они росли в период существования вежи.

Еще одно обстоятельство подтверждало вышеприведенный вывод. Внутренняя лицевая поверхность южной стены вежи, принадлежащей залому оборонительной стены I строительного этапа, при пристройке южной стены II этапа была частично стесана в уровне между нижним полом вежи (отметка - 2,29) и обрезом боевого хода (отметка - 1,37). Поверхность стесали с целью выравнивания острого угла залама стены и превращения его в прямой для формирования прямоугольного помещения вежи. В соответствии со строительной логикой стесывание произвели лишь в пределах возвышавшейся над уровнем дневной поверхности части стены. Поэтому уровнем дневной поверхности II этапа можно считать отметку пола (- 2,29), лежащего на 1,04 м ниже горизонта XII–XIII вв.

Вышеописанные обстоятельства помешали Е. Пламеницкой в 1960-х гг. однозначно датировать вежу Денную. Тем более, что она была не единственным сооружением на растворах

группы I-A, обнаруженным на верхней террасе замкового мыса. В толще западной напольной оборонительной стены Старого Замка, соединявшей башню Денную с Малой Западной, был выявлен отрезок древней оборонительной стены с двумя щелевидными бойницами, сложенный на растворе I-A2, а в фундаментной Малой Западной башни – остатки трапециевидного в плане сооружения на растворе I-A3, получившего название Малой Западной вежи. Раствор I-A3 был выявлен в двух отрезках древней оборонительной стены (толщиной 1,5–1,6 м) под поверхностью замкового двора к северу от башен Денной и Лаской, в шурфе Ш-5 и в раскопе Рп-7. В том же раскопе Рп-7 был обнаружен фундамент овального в плане сооружения диаметром 6,0–7,2 м с толщиной стен 1,5–1,6 м, сложенный на растворе I-A4. У его подножия открылся ров, огибающий территорию «протозамка»; в связи с этим сооружение получило название Вежа над Рвом. Остатки древней оборонительной стены у самого рва, как и остатки и Вежи над Рвом, перекрывал слой, насыщенный керамикой XI–XIII вв. Поэтому с высокой степенью вероятности можно утверждать, что древняя оборонительная стена и Вежа над Рвом возникли ранее XIII в.

Ареал укреплений, возведенных на растворах группы I-A, существенно расширился при исследовании нижних террас замкового мыса. На северной террасе Е. Пламеницкая выявила два отрезка древней оборонительной стены, пересекавшей мыс поперек на продолжении напольной западной стены замка, а на кромке нижней южной террасы были идентифицированы остатки еще четырех квадратных Малых Южных веж №№ 1, 2, 3 и 4⁸.

Таким образом, весь замковый мыс был охвачен по периметру древними каменными башенно-стеновыми укреплениями. Возможность их датировки появилась при исследовании Е. М. Пламеницкой в 1985 г. южной батареи, в выступающем углу которой была обнаружена сложенная на растворах группы I-A Малая Южная вежа № 1. Вежа, раскрытая до уровня первоначального пола на глубину 8,3 м, имеет ширину снаружи 5,04 м, внутри 2,16 м и толщину стен в основании 1,46 м. Ее восточная стена поворачивает на восток, переходя в древнюю оборонительную стену, сложенную на растворе I-A3 с забутовкой на растворе I-A4 (что свидетельствует о принадлежности обоих

растворов к одному строительному этапу). Пол вежи, раскрытый шурфом на глубину 5–6 м от современной дневной поверхности, представляет собой подтесанную под углом около 20° материковую скалу, покрытую толстым слоем обмазки раствором I-A5⁹. Слой копоти под обмазкой пола свидетельствует о существовании этапа, предшествовавшего обмазке. Обмазка наплывает на стены вежи, сложенные ниже площадки боевого хода на растворе I-A(X)¹⁰ и последовательно надстроенные над ней на растворах I-A2 и I-A3.

Абсолютная датировка растворов группы I-A была установлена в результате археологического исследования стратиграфии вежи Малой Южной №1, из которого стала очевидной произведенная до IX в. двукратная ее надстройка на растворах группы I-A. Решающее значение для их датировки имели выявленные в нижних стратиграфических слоях артефакты конца I – начала III вв. н. э.¹¹. Наибольшего интереса заслуживает обнаруженный *in situ* позднеантичный керамический венчик, вдавленный в еще влажную обмазку нижнего пола раствором I-A5. Керамика, аналогичная по составу теста, вошла в качестве наполнителя в раствор I-A2. Это стало основанием для датировки растворов группы I-A II–III веками нашей эры.

Надстройка Малой Южной вежи выше кладки, сложенной на растворе I-A3, была выполнена на растворах I-B1 и I-B2, соответствовавших периоду XIII в. Примечательно отсутствие в Малой Южной веже № 1 материалов XII в., а в ее кладке – растворов группы I-B, обнаруженных в веже Денной. Исходя из этого стало очевидным, что Малая Южная вежа № 1, расположенная в 80 м от «протозамка», функционировала в составе мысового укрепления на I–II строительных этапах (предположительно во II–III вв.), после чего была надолго заброшена и реконструирована уже в XIII в.

Растворы группы I-A стали основным датировочным признаком для оборонительных стен, трапециевидной, овальной и семи квадратных трехстенных веж¹², образующих на замковом мысу укрепленный периметр протяженностью около 550 м. Вторым датировочным признаком стала типология веж с толщиной стен 1,5–1,6 м, размерами сторон 5–7 м, высотой около 6 м и формой плана, приближенной к прямоугольнику, характерная для башен римских крепостей. Уникальная для Каменца трапециевидная форма Ма-

лой Западной вежи также характерна для угловых башен прямоугольных римских крепостей.

Не менее интересна типология укрепленного периметра замкового мыса, отсеченного от напольной стороны оборонительной стеной I этапа на расстоянии 200 м от перешейка. Расположенные по кромке скал каньона отрезки стен между вежами, увенчанные зубчатыми парапетами, имели длину от 30 до 60 м. На верхней террасе находилась четырехбашенная цитадель площадью около 700 м². Двухъярусность оборонительного периметра, при общей типологической схожести стен и башен с римскими аналогами, наблюдается в возникших на возвышенностях дакийских крепостях с нерегулярной формой плана укрепления. Ограничившись пока этим наблюдением, рассмотрим оборонительный комплекс на мысу в структуре города.

Бесспорно, что такое значительное по размерам укрепление должно было защищать подъезд к какому-то стратегически важному объекту на острове. Он осуществлялся через мост на перешейке. Известно, что в период осады Каменца турками (1672 г.) мост, представлявший собой арочную конструкцию на пилонах, был поврежден и реконструирован в 1685–1687 гг.: над стрельчатыми арками возведены пологие арки, подарочные пространства забутованы, и вся конструкция обложена по бокам мощными эскарповыми стенами. Таким образом, древний мост оказался замурован внутри каменного «саркофага».

С целью определения характера древней конструкции моста было проведено его архитектурно-технологическое исследование¹³, позволившее выяснить, что каменные пилоны моста сечения 2,0 x 4,0 м и высотой в среднем около 4 м сложены из известняка на растворах группы I-A, идентичных растворам древних укреплений замкового мыса. Стрельчатые же арки, соединяющие пилоны, сложены на растворах I-B2¹⁴, идентичных растворам XIII в. в вежах Денной и Малой Южной № 1. Близкий по составу раствор I-B3 обнаружен в апсиде армянской Благовещенской церкви (на территории острова Старого города), строительство которой относят к концу XIII – началу XIV вв. Главным выводом исследования Замкового Моста стало выявление двух строительных этапов, хронологический разрыв между которыми составил почти тысячелетие. Это обстоятельство требует объяснения с учетом того, что кладочный

раствор стрельчатых арок датируется весьма точно и соотносится с периодом переселения в Каменец армян, основавших здесь большую общину и проводивших в городе масштабное строительство. Возникает закономерный вопрос: если стрельчатые арки были возведены в XIII в. армянскими мастерами, кем могли быть сооружены каменные пилоны моста и оборонительный комплекс на замковом мысу.

Рассмотренные факты вплотную подводят к проблеме определения эпохи «X», в которой: а) строительство оборонительной системы на мысу и коммуникации с островом было исторически оправдано; б) выявленные каменные укрепления имеют аналоги в оборонительном и инженерном зодчестве; в) возведение каменного моста согласовывается со строительным опытом эпохи. Такая постановка проблемы актуализирует третью, так называемую «дакоримскую» версию основания города.

В историографии Каменца-Подольского имеется немало упоминаний о его связи с упомянутым К. Птолемеем городом древней Дакии Клепидавой, а также с одной из описываемых К. Багрянородным заброшенных римских крепостей на левом берегу Днестра¹⁵. Историческим контекстом основания Клепидавы считали Траяновы войны (101–107 гг.), в итоге которых Дакия была превращена в провинцию Imperium Romanum, а прилегающие к ней территории Barbaricum Solum, в том числе населенные даками области левобережья Днестра¹⁶, попали под контроль римлян¹⁷, разместивших здесь два легиона¹⁸. Эта версия в XX в. была отброшена как необоснованная, а значительный фактографический материал не получил научной интерпретации. Выявление древних оборонительных сооружений в Каменце-Подольском, а также вежи в Комарове, на южном берегу Днестра¹⁹, значительный прогресс в археологических и нумизматических исследованиях, постепенно меняющий взгляд науки на историю региона в I тысячелетии нашей эры²⁰, вынуждают вновь обратиться к «римскому следу». С учетом накопленного фонда фактов представляется обоснованной гипотеза о римском военном присутствии на левобережье Среднего Днестра в первые века нашей эры²¹.

В этой связи важно отметить типологическое сходство укреплений на замковом мысу с дакийскими и римскими нерегулярными крепостями, а каменецких веж – с дакийскими и римскими квадратными, трапециевидными и круглыми башнями²².

На тысячелетнем временном отрезке, верхней границей которого является домонгольский период, не было иных мастеров-строителей, кроме римлян, которые могли возвести каменные пилоны моста и мощное укрепление на замковом мысу. И в таком случае домонгольский период является не начальной фазой формирования города, а этапом его развития на более ранней основе²³. В рамках этой версии топографическая структура «замковый мыс – перешеек – остров» обретает градостроительный смысл: «форпост – мост – военный лагерь».

Подведем итоги. Можно предполагать, что в первые века нашей эры на острове Старого города существовало военное поселение (castrum romanum), связанное каменным виадуком с позднеантичной крепостью на замковом мысу, возведенной романизированными даками или римлянами. После распада Imperium Romanum поселение и крепость были покинуты. В конце I тысячелетия укрепление на замковом мысу возродилось, и часть полуразрушенных древних сооружений была включена в его состав. Древний каменный виадук на перешейке был перестроен в XIII веке.

Таким образом, домонгольский период в общей периодизации истории Каменца-Подольского обретает новое содержание – как стадия модернизации позднеантичной крепости. Вследствие этого возникает ряд важных проблем, связанных с дальнейшими исследованиями укрепленного поселения на острове, определением периода его функционирования, выяснением времени возрождения, а также с уточнением архитектурно-пространственной концепции. Не менее важно, с учетом выявленных каменных домонгольских укреплений других западноукраинских замков, определить степень уникальности древней оборонительной системы Каменца-Подольского в контексте оборонительного строительства Центральной и Восточной Европы.

Характеристика строительных растворов II–III вв. *

Группа		Под-группа	Визуальная характеристика	Прочностная характеристика
I-A	Тип – известково-алевроито-песчаный (песок карбонатный). Структура псаммитовая с участием алевроитовой. Вяжущее – известь. Заполнитель – мелкозернистый карбонатный песок с добавлением кварца. В : 3 = 1,0 : 0,3 – 1 : 1 Количество заполнителя составляет 30–50 % площади шлифа; на карбонатную составляющую приходится 20–40 %, остальное – кварцевая и глинистая составляющие. Количество цемьянки в заполнителе – 5–10%. Цвет и прочность растворов подгрупп зависят от количества заполнителя. Включения: цемьянка, древесный уголь, желтый ракушечник, пирит, рудные включения. Примесь – растительный клей	I-A1	Серый холодноватого тона, со значительно-го размера (до 10 мм) фракциями бело-охристой извести и белого известняка (коралла), растительного клея	Прочный
		I-A2	Охристо-серый однородный, с фракциями (до 0,2 мм) бело-охристой извести, оранжевого ракушечника, розового и красного известняка (коралла), толченой керамики, растительного клея	Прочный, отличающийся высокой культурой и тщательностью изготовления
		I-A3	Светло-оранжевый пестрый, с яркими фракциями оранжевого ракушечника, розового и красного известняка (коралла)	Прочный, отличающийся высокой культурой и тщательностью изготовления
		I-A4	Светло-оранжево-серый, однородный, с мелкими фракциями красного известняка (коралла)	Очень легкий, достаточно прочный (возможно, вариант I-A3)
	I-A5	Окраска светлая, почти белая, с редкими кремоватыми участками неправильной формы и прожилками	Очень легкий, достаточно прочный. (Единичный образец)	
	Тип – известково-гипсово-песчаный. Структура пористая, пемзовидная. Вяжущее – известь. Заполнитель – микромелкозернистый гипс, карбонат кальция и мелкозернистый карбонатно-кварцевый материал в соотношении 1,0 : 5,0 : 0,5. Примесь – растительный клей			

Ссылки и примечания

¹ «Литовская» версия базируется на недатированных известиях Литовской летописи об основании Каменца в 1360-е гг. и на тексте грамоты князей Корьятовичей 1374 г. «Древнерусская» версия основывалась на известии Ипатьевской летописи, в которой упоминался город Каменец. Предметом дискуссии стал вопрос тождества летописного Каменца и Каменца-Подольского. «Дако-римская» версия основывается на информации древних источников (географа К.Птолемея и авторов XVII в.) о существовании на месте Каменца в первые века нашей эры, в период Траяновых войн, города даков – Клепидавы.

² Пламеницька Є. М. Про час заснування Кам'янець-Подільського замку-фортеці. Слов'яноруські старожитності. Київ, 1969, с. 124-144.

³ Периодизацию сооружений из природного камня можно установить лишь по двум параметрам: по характеру перевязей стен и по составу кладочных растворов. Ведущая роль в исследованиях строительной стратиграфии укреплений принадлежит кладочным растворам. Среди многочисленных исследованных растворов древнейших сооружений выделено три основные группы, отличающиеся по составу вяжущего и заполнителя: I – известково-карбонатные (с заполнителем в виде измельченного

известняка); II – известково-песчаные (с заполнителем в виде кварцевого песка); III – глинистые. Эти группы характеризуют принципиальные изменения строительной технологии. Внутри каждой группы определены подгруппы, характеризующие технологические особенности, связанные с временными периодами, а внутри подгрупп – типы, характерные для строительных этапов и объектов, сооруженных в хронологически близкое время. Базовым материалом для датировки строительных этапов стали растворы кладок сооружений и их фрагментов, четко датированных по эпиграфическим, архивным и археологическим исследованиям.

⁴ Стриленко Ю., Нашиванко Е. Заключение лаборатории по результатам анализа строительных растворов Каменец-Подольской крепости. Научно-технический отчет. Киев. Архив института «УкрНИИпроектреставрация». 1971.

⁵ Plamenytska O., Plamenytska E. Daco-Roman Period in the History of Kamianets-Podilsky: Toward an Understanding of the Problem. 2nd International Conference «Problems and Methods in Historical Archaeology». Abstracts. – Toronto – Lviv, 1992, p. 26-27; Пламеницька Є., Пламеницька О. Нова концепція формування системи фортифікацій Кам'янця-Подільського в аспекті визначення віку міста. Фортифікація України. Міжнародна конференція з проблем охорони фортифікаційних споруд в Україні. Матеріали. Кам'янець-Подільський, 1993, с. 22-24; Пламеницька О. Исследования Каменца-Подольского над Днестром (к вопросу атрибуции моста на рельефе колонны Траяна в Риме. Реставрация, реконструкция, урбоекотология: материалы щорічного міжнародного симпозиуму RUR'98. Одеса – Білгород-Дністровський, 1998, с. 52-55; Пламеницька О., Пламеницька Є. Місто на периферії Римської імперії. Найдавніша урбаністична структура і фортифікації Кам'янця на Поділлі. Пам'ятки України: Історія та культура, 1999 (4), с. 1-80; Plamenytska O. Recenti sviluppi degli studi sulle origini della cultura urbanistica e delle fortificazioni ucraine nel periodo delle guerre di Traiano. Fondazione Cassamarca. Conferenza Internazionale «Umanesimo Latino in Ucraina», Leopoli, Casa della Scienza, 8 giugno 2002. Treviso: Fondazione Cassamarca, 2004, p. 59-78; Пламеницька О. Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець (пізньоантичний – ранньомодерний час). Кам'янець-Подільський, 2012.

⁶ Терминологическое различие между «вежей» и «башней» основывается на главном признаке – приспособлении архаичной вежи для лобового обстрела и башни – для фланкирующего.

⁷ Характеристики растворов см. в таблице.

⁸ Пламеницька О., Пламеницька Є. Місто на периферії Римської імперії., с. 53.

⁹ Раствор I–A5 имеет известково-гипсово-песчаный состав и является единичным. Применение

гипса в обмазках полов известно в дороманской архитектуре с VI в. В Римской империи гипс использовался для оштукатуривания стен в интерьерах, превосходя по прочности каменную кладку (Значко-Яворский И. Л. Очерки истории вяжущих веществ от древнейших времен до середины XIX века. М.-Л., 1963, с. 58-64. Исходя из физико-технических качеств раствора его использование в конструкции наклонного пола стоящей на обрыве вежи можно расценивать как сознательный выбор строителей.

¹⁰ По техническим причинам образец этого раствора взять не удалось; исходя из локализации в сооружении бесспорно, что он принадлежит к группе I-A.

¹¹ Материал датирован старшим научным сотрудником Института археологии НАН Украины, канд. ист. наук. С. Б. Буйских.

¹² По архивным документам удалось выявить еще три вежи, входившие в систему укреплений мыса – одну на верхней, и две на северной нижней террасе (Пламеницька О. Castrum Camenecensis., с. 126-130).

¹³ Исследования внутренней конструкции Замкового моста выполнялись в 1980 и 1982 гг. кафедрой дорог и мостов Киевского автодорожного института (А. Шкуратовский), в 1994 г. киевским Научно-исследовательским институтом теории и истории архитектуры и градостроительства (О. Пламеницькая) и Украинского транспортного университета (А. Шкуратовский), в 1997 г. – международной группой специалистов Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (О. А. Пламеницькая), Государственного научно-технологического центра консервации и реставрации памятников (Ю. Н. Стриленко) и Варшавского научно-исследовательского института дорог и мостов (Януш Рымша). См.: Пламеницька О., Пламеницька Є. Фортечний міст Кам'янця-Подільського. Архітектурна спадщина України, № 2. Киев, 1995; Plamenytska O., Plamenytska E. Most Zamkowy w Kamieńcu Podolskim: Na marginesie badań kolumny Trajana w Rzymie. Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, t. XLIII, 1998, zesz. 3, s. 183-207; Пламеницька О. Замковий міст у Кам'янці-Подільському, пам'ятка архітектури II–XVIII ст. Науково-проектна документація на реставрацію. Т. II. Комплексні дослідження. Фонд «Замковий міст». Київ, 2001. Научный отчет. 351 с.; Пламеницька О. Castrum Camenecensis., с. 130-143.

¹⁴ Общая характеристика растворов группы I–B. Состав – известково-карбонатный. Структура псаммитовая в сочетании с алевроитовой. Цвет темно-серый с палевым оттенком. Редкие включения белых известковых комочков и темно-серых алевроит-глинистых комочков. Растворы пылеватые, непрочные. Заполнитель – плохо отсортирован-

ный карбонат-кварцевый песок (кварц составляет 10–15%). Природная добавка глинистых минералов (10–15%). Соотношение вяжущего и заполнителя – 1 : 4–5 (1 : 5–6). Две подгруппы отличаются показателем прочности: более прочные растворы имеют незначительные включения турителавидных ракушек, менее прочные – значительные добавки ракушек и гальки.

¹⁵ Ptolemei Claudii. Geographia e codicibus recognovit, prolegomenis, annotatione indicibus, tabulus instruxit. V. I. Parisiis, 1883, p. 434; Багрянородный Константин. Об управлении империей: Текст, перевод, комментарий. Москва, 199, с. 157, 391.

¹⁶ На территории украинского Закарпаття и в Вехнем Поднестровье археологически исследованы поселения липицкой и дакийской культуры, относящиеся к дакийскому этнокультурному массиву. Цигилик В. М. Населення Верхнього Подністрів'я перших століть нашої ери. Київ, 1975, с. 163; Винокур І. Черняхівська культура: витоки і доля. Кам'янець-Подільський, 2000, с. 274.

¹⁷ Бандрівський М., Бандровський О. Поява пам'яток східносередземноморських культур на Придністровському Поділлі. Україна в минулому. Вип. 2. Київ-Львів, 1992, с. 5–26; Бандровський О. Г. Свідчення про перебування римських допоміжних з'єднань у Подністрів'ї. Нові матеріали з археології Прикарпаття і Волині. Тези конференції. Львів, 199, с. 43-45.

¹⁸ Вердум Ульріх фон. Щоденник подорожі, яку я здійснив у роки 1670, 1671, 1672... через королівство польське. Жовтень. Львів, 1983, № 10, с. 102.

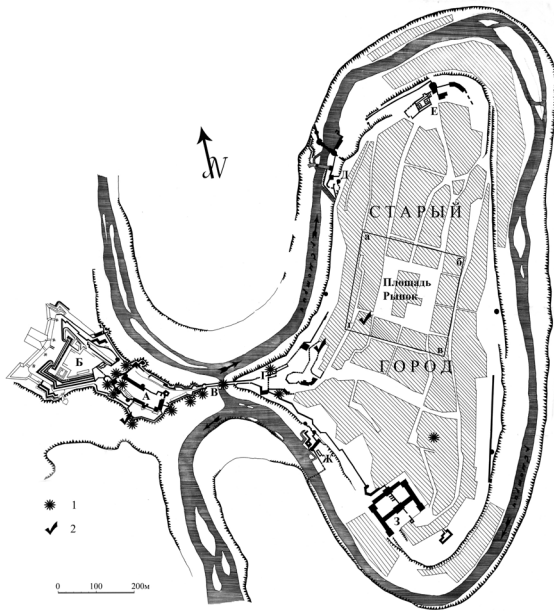
¹⁹ Бандрівський М. Про час появи техніки кам'яної кладки і мурування на західноукраїнських землях. Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». № 8. Львів, 1997, с. 33-40; Петраускас О. В., Милян Т. До питання про етнокультурні складові виробничої факторії пізньоримського часу в Комакові. X Міжнародна наукова конференція «Археологія Заходу України». Львів, 2013.

²⁰ Бандровський О.Г. Свідчення про перебування римських допоміжних з'єднань у Подністрів'ї. Нові матеріали з археології Прикарпаття і Волині. Тези конференції. Львів, 1992. С. 43–45; Бандровський О.Г. «Дакійська політика» Римської імперії від Доміціана до Траяна. Carpatica – Carpatika. Ужгород, 2007. Вип. 36, с. 125-151; Погорілець О. Г., Саввов Р. В. Давньоримський військовий диплом з Поділля. Нумізматики і фалеристика. 2007. № 2, с. 1-7; Надвірняк А., Погорілець О. К проблеме начала поступления римской имперской монеты в междуречье Среднего Поднестровья и Среднего Приднепровья. Семнадцатая Всероссийская нумизматическая конференция. М., 2013, с. 30-31; Надвірняк О., Погорілець О., Надвірняк О. О. Про деякі особливості обігу римської монети і проблематику виникнення та формування черняхівської культури в межиріччі Середнього Подністрів'я і Південного Побужжя. Наукові записки з української історії. Вип. 33. Переяслав-Хмельницький, 2013, с. 11-16.

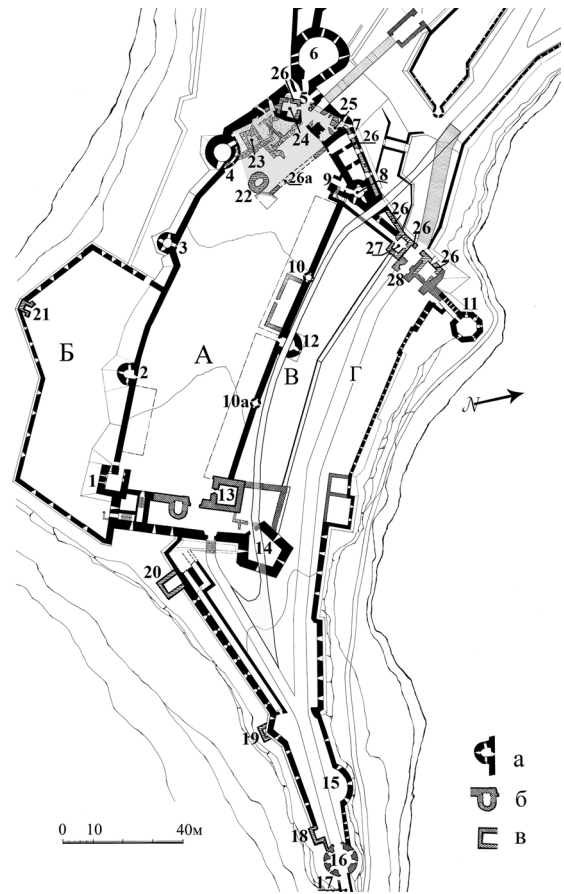
²¹ Пламеницька О., Пламеницька Є. Місто на периферії Римської імперії..., с. 57-58; Plamenytska O. Recenti sviluppi degli studi sulle origini della cultura urbanistica e delle fortificazioni ucraine nel periodo delle guerre di Traiano. Fondazione Cassamarca. Conferenza Internazionale „Umanesimo Latino in Ucraina”. Leopoli, Casa della Scienza, 8 giugno 2002. Treviso: Fondazione Cassamarca, 2004, p. 59-78; Пламеницька О. Castrum Camenecensis..., с. 14-32, 102-153.

²² Antonescu D. Introducere în arhitectura dacilor. București, 1984, p. 97–149; Biernacka-Lubańska M. The Roman and Early-Byzantine fortifications of Lower Moesia and Northern Thrace. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1982, p. 70-102; 129-136, 152-161; Vlădescu C. M. Fortificațiile Romane din Dacia Inferior. Craiova, 1986; Буйских С. Б. Фортификация Ольвийского государства (первые века нашей эры). Киев, 1991, с. 11-47, 104.

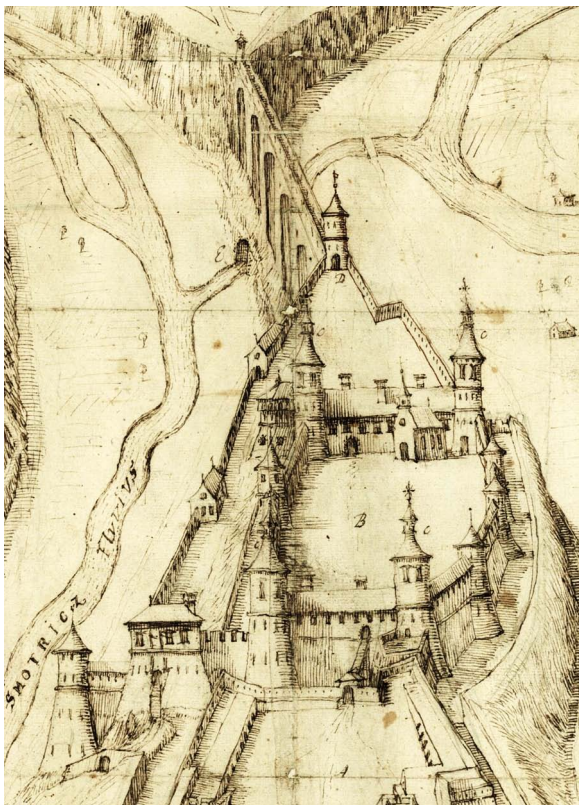
²³ Пламеницькая О. А. Особенности средневековой застройки центра Каменца-Подольского. Архитектурное наследство. Вип. 33. М., 1985, с. 59-61.



Каменец-Подольский. Схема расположения оборонительных укреплений. А – Старый замок, Б – Новый замок, В – Замковый мост, Г – Городские ворота, Д – Нижние Польские ворота, Е – Верхние Польские ворота, Ж – Русские ворота, З – крепостные казармы. 1 – местоположение сооружений, построенных на растворах группы I–А; 2 – места обнаружения позднеантичной керамики; абвг – конфигурация гипотетического римского лагеря (чертеж О. Пламеницкой)



Старый замок. А – главный двор, Б – Южная батарея, В – северная батарея, Г – нижняя северная терраса; а – сохранившиеся сооружения XIII–XVIII вв.; б – фундаменты сооружений XIV–XVI вв., в – остатки сооружений II–III вв.; Башни: 1 – Папская, 2 – Колпак, 3 – Тенчинская, 4 – Лаская, 5 – Денная, 6 – Новая Западная, 7 – Малая Западная, 8 – Рожанка, 9 – Ружицкая, 10 – Комендантская № 1, 10а – Комендантская № 2, 11 – Водная, 12 – Лянцкоронская, 13 – Черная (руины), 14 – Новая Восточная, 15 – полубашня перед Замковым мостом, 16 – святой Анны (фундаменты), 17 – Замковый мост; Вежи: 18 – Малая Южная № 3, 19 – Малая Южная № 4, 20 – Малая Южная № 2, 21 – Малая Южная № 1, 22 – над Рвом (фундаменты), 23 – Малая Верхняя Южная (фундаменты), 24 – Денная, 25 – Малая Западная (фундаменты), 26 – древняя западная оборонительная стена, 26а – древняя северная оборонительная стена (фундаменты), 27 – вежа Старая Рожанка (фундаменты), 28 – Польные ворота (фундаменты). (Чертеж О. Пламеницкой)



Старый замок на рисунке 1684 г. Giacomo Cantelli. *Kamieniec totius christianitatis quondam non postponendum propugnaculum*. Biblioteka Narodowa, Warszawa. Zb. Kart. Sygn. ZZK 1 317

François Paul Sainte de Wollant, constructor de fortificații

Rezumat

François Paul Sainte de Wollant, constructor de fortificații

François Paul Sainte de Wollant (Frantz Pavlovitch de Wolant, De-Wollant, Dewollant) s-a afirmat la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea ca arhitect, urbanist, hidrotehnician și om de stat al Imperiului Rus, dar și ca un remarcabil constructor de cetăți. El a întocmit planuri topografice ale fortificațiilor bastionate de la Palanca și Hotin, concepute în spiritul amenajărilor defensive otomane, cu bastioane poligonale masive de tip burç, în care parapetele de pământ erau înlocuite cu gabioane. Un alt document grafic semnat de inginerul F. de Wollant în Moldova este planul topografic al cetății Bender și al satului Parcanii Noi. Fortificația bastionată situată pe malul râului Nistru utilizează parțial prima manieră de fortificare a renumitului inginer francez Sébastien Le Prestre de Vauban, dar existând și anumite similitudini cu școala austriacă. Expedițiile în zona pontică și cea nistreană, în Crimeea și pe litoralul Mării Azov s-au finalizat cu edificarea cetăților bastionate de la Tiraspol, Ovidiopol (Hacider), Odesa (Hacibey), Sevastopol, de pe peninsula Taman ș.a. Astfel, fortificația Tiraspolului, numită Cetatea Nouă sau Cetatea de Mijloc, a fost edificată în 1793–1795. Bastioanele goale înzestrate cu depozite de pulbere, unghiul drept format de flancurile bastioanelor și cortine, precum și multiplicarea contragardelor „cu clești” – toate acestea amintesc de fortărețele olandeze din secolul al XVIII-lea, în special de maniera de fortificare a inginerului flamand Georges-Prosper de Verboom. Traseul frânt în exterior al cortinelor pare a fi o reminiscență a manierei inginerului olandez Menno Van Coehoorn. Fortul de la Ovidiopol dispunea de un contur tenaliat și amintea avanposturile construite în zona de frontieră a Imperiului Rus la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Cetatea Mare de la Odesa îmbina traseul tenaliat cu cel bastionat „clasic” și avea cortine frânte spre exterior, caracteristice fortificațiilor bastionate olandeze. Prezintă interes concepția inginerului referitoare la amplasarea liniilor eșalonate de apărare în partea de vest a Imperiului Rus – trei centuri distincte de piese defensive puternice suplimentate cu un sistem bine gândit de forturi-avanposturi și piețe de arme.

Cuvinte-cheie: François Paul Sainte de Wollant, fortificații permanente, cetăți bastionate, arhitectura de apărare bastionată, construcții defensive de școală olandeză.

Summary

The fortifier François Sainte Paul de Wollant

Francois Paul Sainte de Wollant (Frantz Pavlovitch de Wolant, De-Wollant, Dewollant) was known not only as a talented architect, town planner, hydraulic engineer and statesman, but also as an outstanding fortress builder, who served the Russian Empire from the end of the XVIII to the beginning of XIX centuries. He compiled topographic plans of the bastion fortresses from Hotin and Palanca, designed in the Ottoman style and reinforced by massive bastions of burç type, whose earthen parapets were replaced by gabions. Another graphic document, signed by engineer F. de Wollant, is the topographic plan of Bender fortress and of the village Parkanii Noi. The bastion fortification, situated on the bank of the Dniester River, uses, in some way, the first manner of the famous French fortification engineer Sébastien Le Prêtre de Vauban, but also some similarities with the Austrian school can be observed. The expeditions to the Black Sea region, the Dniester, the Crimea and the Azov Sea ended with the construction of bastion fortresses from Tiraspol, Ovidiopol (Hacider), Odessa (Hacibey), Sevastopol, from the Taman Peninsula and other. Thus, Tiraspol fortification called the New Fortress or the Middle Fortress was built in 1793–1795. The empty bastions are endowed with gunpowder storehouses, the right angle is formed of clumps and wing bastions, the multiplication of kontrgardy with „claws” – all these are reminiscent of Dutch fortresses of the XVIII century, especially of the fortification manner of the Flemish engineer George-Prosper de Verboom. The broken route of the clumps in the exterior remind of the style of the Dutch engineer Menno van Coehoorn. The Fort from Ovidiopol had a tenable tracing and reminded of frontier outposts of the Russian Empire at the end of the XVIII century. The Big Fortress from Odessa combines the tenable route with the „classical” bastion and had broken clumps in the exterior, which are characteristic features of Dutch fortresses. The concept of F. de Wollant related to the location of echeloning lines of defence in the western part of the Russian Empire is of interest. These were three powerful belts of fortification, supplemented by a well-thought system of outposts and places of arms.

Key words: François Paul Sainte de Wollant, permanent fortifications, bastion fortresses, bastion defensive architecture, defensive constructions of Dutch school.

François Paul Sainte de Wollant (Frantz Pavlovici de Wolant, De-Wollant, Dewollant) s-a afirmat la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea ca arhitect, urbanist, hidrotehnician și om de stat al Imperiului Rus, dar și ca un remarcabil constructor de fortificații¹. El s-a născut la 20 septembrie 1752 în orașul Atwerpen în familia unor nobili din Brabant. Ca și tatăl său, locotenent-colonelul Paul de Wollant, tânărul François a ales să se dedice carierei militare. Primele cunoștințe în domeniul artei de fortificare el le-a însușit în America de Nord în timpul războiului Franței și Olandei împotriva puterii britanice². Mai târziu el a fost rechemat în Patrie pentru elaborarea unui atlas al regiunii de sud-est a Țărilor de Jos, lucrările cartografice fiind încheiate înainte de 1786.

Situația politică din țară l-a impus să părăsească armata olandeză și să se angajeze, în octombrie 1787, la recomandarea ambasadorului rus din Haga, Stepan Kolăcev, în serviciul militar al Imperiului Rus, unde F. de Wollant și-a început activitatea în calitate de maior al Corpului de ingineri.

În 1788, în timpul războiului dintre ruși și suedezi, el a participat la lupta de la Gotland, îndeplinind funcția de comandant de artilerie pe una din cele șapte nave care făcea parte din flota militară a amiralului Greig³. Ulterior mercenarul olandez a realizat lucrări de recunoaștere pe malurile Suediei, a elaborat un proiect de transportare a apei potabile în portul Revel și a executat o serie de reparații în timpul inspecției porturilor baltice⁴.

Dat fiind că general-feldmareșalul Grigori Potiomkin căuta un specialist de înaltă calificare în domeniul ingineriei militare, François de Wollant a fost chemat în primăvara anului 1789 în Armata de Sud a Imperiului Rus, dislocată la acea vreme în regiunea Taurida⁵. În calitate de inginer de serviciu de pe lângă principele Potiomkin, el avea în sarcină completarea registrului operațiunilor militare antiotomane ale trupelor rusești. Îl regăsim participând la acțiunile armate de la Căușeni, Palanca și Akkerman, la asediul Chilieii și al Ismailului, în luptele pentru Brăila, Măcin și Babadag⁶.

Este cunoscut planul topografic al localității nistrene Palanca („Plan topographique de la ville et fortr. Palanka sur le Dnestre prise par l'armée russe le 24 septembre 1789”), întocmit de mercenarul olandez⁷. Artera principală a așezării medievale, probabil Ulița Mare, ajunge până la poarta de acces a fortificației bastionate. Cetatea înscrie în plan un contur apropiat de un trapez, dezvoltat în sens longitudinal, cu o suprafață de circa 0,9 ha. Colțurile

ei sunt apărate de un turn cilindric de piatră și trei bastioane masive de pământ de tip deschis, unde sunt instalate piesele de artilerie. Pe document sunt indicate drumurile interurbane și străzile, casele de locuit, fântânile, o moară de vânt și ruinele unui val de pământ, numit pe desen „vielle digue recon-nue pour la voie Trajenne” (dig vechi recunoscut ca drumul lui Traian – fr.), cunoscut și ca „Valul Șarpelui”. Se pot vedea, de asemenea, două cazărmi temporare ale cazacilor, care au staționat la Palanca, precum și cartierul general al lui Potiomkin aflat în afara ariei construite. Axa longitudinală a cetății de plan apropiat de cel trapezoidal este orientată pe direcția nord-sud. Turnul de piatră din colțul de nord-est al fortificației care dispune de parter și etaj este, după relatările călătorului turc Evliya Celebi, „un turn puternic, având forma circulară ca și cetatea Galata” (fortificația din cartierul genovez al Constantinopolului – n.a.)⁸. Alături de el se găsește depozitul de pulbere. Din document aflăm că pe bastionul de sud-est erau instalate cinci tunuri, pe bastionul de sud-vest – opt tunuri, iar pe bastionul de nord-est – nouă tunuri. Bastionul din colțul de sud-est înscrie un plan pentagonal, bastionul din colțul de sud-est propune de asemenea un plan pentagonal, având două fețe și două flancuri perfect simetrice față de axa centrală, iar bastionul din colțul de sud-vest are un contur hexagonal neregulat. Toate bastioanele cetății sunt înzestrate cu o suită de gabioane (coșuri înalte împletite din nuiele umplute cu pământ – n.a.) pentru protecția pieselor de artilerie și pușcașilor de focul inamicului. Drept analogii ale acestor construcții poligonale masive, numite de otomani *burç*, de francezi *boulevard* și *tourillon*, iar de italieni *torrione*, pot fi propuse dispozitivele defensive de flancare ale castelurilor din Budapesta și Saint-Ange din Roma, ale fortului Michelangelo din Civitavecchia ș.a.⁹. Deci, în cazul de față, avem o fortificație tipică turcească cu caracter semipermanent, dotată cu un turn de piatră și trei bastioane de tip burç, în care parapetele sunt înlocuite cu gabioane. Câteva *burçuri* masive au fost construite de otomani în cetatea Hotinului la sfârșitul secolului al XVIII-lea¹⁰.

Turnului de acces de la Palanca, consolidat cu două contraforturi, îi precede un *pont-levis* (pod ridicător – fr.), cu trei tronsoane, care, în poziție orizontală, se sprijină pe piloane masive de lemn. În interiorul fortăreței se află moscheea turcească, locuința comandantului militar și trei cazărmi ale soldaților. Șanțul de apărare cu escarpa și contraescarpa îmbrăcate în piatră are o secțiune în formă

de pânne. Curtinele de pământ sunt suplimentate de o palisadă de lemn, ce îngreuna escaladarea dispozitivelor defensive verticale.

Un alt document topografic realizat de mercenarul olandez în Moldova este planul cetății Bender și al așezării rurale Parcanii Noi¹¹. În partea inferioară a desenului poate fi văzută semnătura acestuia: „Le lieut. col. ingénieur pour l'hydraulique de Wollant” („Locotenent-colonelul inginerul pentru hidraulică de Wollant” – fr.). Pe plan este înfățișată cetatea bastionată care înglobează citadela de piatră, de configurație rectangulară, amplificată la colțuri și la mijlocul curtinelor cu turnuri. Construită parțial din pământ și parțial din piatră, ea poate fi inclusă în grupul fortificațiilor bastionate permanente. Constatăm că la complexul defensiv al Benderului a fost utilizată, într-o anumită măsură, prima manieră de fortificare a renumitului inginer francez Sébastien Le Prestre de Vauban, dar existând și anumite similitudini cu școala austriacă. Pe același desen, cu amănunte de detalii, apare și planul satului Parcanii Noi, numit de inginer „Nova Parkani”. Localitatea rurală amplasată pe malul stâng al Nistrului se găsește la intersecția a două artere: prima fiind numită pe autor „autre projet de communication” (alt proiect de comunicație – fr.) și cea de-a doua, aproape perpendiculară pe aceasta, ambele având continuare în afara ariei construite.

În memoriile sale F. de Wollant își amintește de planificarea orașului Nikolaev: „În 1790, la începutul primăverii, mie și domnilor Kneazev și Starov mi-a fost încredințată pregătirea proiectului orașului, portului și șantierului naval ș.a. pentru Nikolaev, care a durat cinci luni”¹². Este de remarcat că lucrul comun cu profesorul Academiei de Arte din Sankt Petersburg Ivan Starov a contribuit la apariția mai multor soluții strălucite de dezvoltare urbanistică a localităților din Imperiul Rus¹³.

După semnarea tratatului de pace de la Iași în 1791, el a fost avansat în gradul de inginer locotenent-colonel. În 1792 F. de Wollant a realizat la porunca Ekaterinei a II-a descrierea Țării Edisan, în care au intrat teritoriile cucerite de ruși între Nistru și Bugul de Sud¹⁴. Această lucrare a contribuit la apariția unor linii defensive în părțile de sud și sud-vest ale Imperiului Rus (pe Nistru, în Pontul Stâng, Crimeea, peninsula Taman ș.a.). În același an De Wollant a participat la lucrările urbanistice și de fortificare a litoralului Mării Azov și al Mării Negre și a devenit prim-inginer al Armatei de Sud conduse de generalul *en chef* Aleksandr Suvo-

rov¹⁵. Conform deciziei luate la Sankt Petersburg de a întemeia o rețea de fortificații în partea de sud a actualei Ucraina, a fost creată Expediția de construcții a cetăților de sud, la care, în afară de Suworov, a participat și F. de Wollant. În componența acestei expediții inginerul militar a realizat o serie de deplasări în zona pontică și cea nistreană, în Crimeea, pe litoralul Mării Azov ș.a. Se preconiza construcția a patru forturi pe linia nistreană și cea maritimă, refacerea forturilor de la Kerchi și Yenikale, construcția întăriturilor de la Sevastopol, a forturilor pe peninsula Taman și în apropierea cetății turcești Anapa, a cetăților Azov și Sf. Dmitri din Rostov, precum și refacerea fortificației de la Perekop¹⁶. Lucrările de recunoaștere s-au finalizat ulterior cu edificarea cetăților de la Tiraspol, Ovidiopol (Hacider), Odesa (Hacibey), Sevastopol, de pe peninsula Taman ș.a., toate fiind construite în stil bastionat¹⁷.

Primul plan al fortificației bastionate de la Tiraspol, numită Cetatea Nouă, Cetatea de Mijloc sau Depozitul Principal, a fost întocmit de mercenarul olandez împreună cu Suworov¹⁸. Conturul ei amintește un poligon alungit cu mai multe bastioane, semibastioane și caponiere. Se observă tendința spre simetrie față de axa transversală. Dinspre nord, bastioanele cetății sunt protejate de o cale acoperită de traseu zigzagat cu trei piețe de arme cu funcție de raveline, iar dinspre est, calea acoperită se lărgeste, transformându-se într-o construcție defensivă avansată, care include două piețe de arme. Aici este organizat accesul în cetate din partea așezării urbane. Cealaltă intrare în fortificație se găsește pe latura opusă. Mai aproape de gura râului Botna se găsește un *Kronwerk*. Bastioanele deschise ale piesei defensive înzestrate cu depozite de pulbere, unghiul drept format de flancurile bastioanelor și cortine, precum și multiplicarea contragardelor „cu clești” – toate acestea amintesc de fortificațiile olandeze din secolul al XVIII-lea, în special de maniera de fortificare a inginerului flamand Georges-Prosper de Verboom (Joris Prosper van Verboom), iar traseul frânt în exterior al curtinelor pare a fi o reminiscență a manierei inginerului olandez Menno Van Coehoorn¹⁹. Marea majoritate a bastioanelor cetății poartă nume bărbătești: Vladimir, Pavel, Piotr, Gheorghii, Vasili și Nicolai, dar există un bastion cu nume de Slava (Gloria – rus.) și un alt denumit Pobedonoset (Purtătorul de Biruințe – rus.). Semibastioanele și contragarda au și ele nume bărbătești: Aleksandr, Ioann și Grigori. Piețele de arme, care ocupă o poziție mai avansa-

tă înspre câmpul de luptă, poartă nume de femei: Elena, Olga, Maria, Ekaterina și Aleksandra. Unele sunt dedicate sfințelor ocrotitoare, altele țarinelor ruse cu contribuții militare deosebite.

În *intramuros* se află biserica garnizoanei Sf. Apostol Andrei, Întâiul Chemat și câteva complexe de construcții auxiliare. Printre ele se numără arsenalul, pulberăria, carcera, cazărmile soldaților și locuințele ofițerilor, magaziile, fierăria, casa comandantului ș.a. Conform conceptului urbanistic, există o anumită „ruptură” între piesa defensivă și noua așezare, ambele fiind situate pe malul Nistrului, care formează în acest loc o buclă. Cartierele orașenești, proiectate „în tablă de șah”, prezintă dreptunghiuri egale, urmărind strict moda urbanistică rusească de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, de factură clasicistă. Se evidențiază, planimetric, piața principală a Tiraspolului și câteva piețe secundare.

Se știe că prima „piatră de temelie” a Cetății de Mijloc a fost pusă la 22 iunie 1793 aici, pe malul stâng al Nistrului, vizavi de orașul Bender, pe locul așezării moldovenești Suclea, arsă în timpul războiului ruso-turc²⁰. Peste trei ani ambasadorul Sardiniei în Rusia, baronul De-la-Turbia, consemnează în notițele sale de călătorie: „Tiraspolul pe Nistru, la 100 de verste de Ovidiopol și la patru verste de Bender. Amplasarea este proastă, dar cetatea este destul de bună; ea are șase bastioane, magazine de pâine și cazărmi pentru 4-5 mii de oameni”²¹. În 1800 întărirea de pământ a Tiraspolului construită de inginerul F. de Wollant figura printre cele mai puternice cetăți de pe Linia Nistreană. Ea ținea de regiunea Kiev și intra în numărul celor 58 de fortificații de stat ale Imperiului Rus, fiind calificată ca obiectiv militar de clasa a II-a.

În toamna anului 1792 F. de Wollant a cercetat hotarul între Polonia și Imperiul Otoman, a examinat cetatea de la Hotin și a elaborat planul topografic al acesteia²².

O fortificație bastionată proiectată de mercenarul olandez în 1793 este cea de la Ovidiopol. Situată pe terasa superioară a pantei între două râpi, ea dispunea de un contur *tenaliat* și amintea avanposturile construite în formă de *Hornwerk* în zona de frontieră a Imperiului Rus la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Pe planul elaborat de inginer în 1794²³ apare un fort cu două semibastioane, două *tenaille*-uri și un redan. Dinspre râu fortul este protejat de mai multe *tenaille*-uri. Simetrică față de axa transversală, întărirea este înconjurată din trei părți de un șanț sec și un drum de stra-

jă cu două piețe de arme triunghiulare și una în formă de coroană *tenaliată* cu funcția de ravelin. Fețele *tenaille*-urilor sunt amplasate sub un unghi de 60°-120° față de linia frontului. În *intramuros* se găsesc magaziile și cazărmile soldaților. În apropierea fortului F. de Wollant a proiectat o altă fortificație de pământ de plan alungit pentru clădirile Amiralității, dotată cu semibastioane, *tenaille*-uri și cortine cu traseu frânt în exterior, caracteristice școlii militare olandeze.

La construcția întăriturilor de la Ovidiopol finalizată în 1795 au contribuit de asemenea inginerii militari Egor Foerster, Fiodor Kaiser, Andrei Von Derplatten ș.a.²⁴. Linia *tenaliată* a fortului a fost modificată în partea riverană, iar piața de arme cu funcția de ravelin a obținut forma obișnuită, triunghiulară²⁵. În piețele de arme laterale au fost plasate bateriile de barbetă, iar mai aproape de apă a apărut un bastion triunghiular în unghi ascuțit. Cortinele și bastioanele de pământ ale fortului au fost îmbrăcate în piatră de calcar. Totuși, această fortificație nu l-a impresionat în 1796 pe baronul De-la-Turbia, care a consemnat că la Ovidiopol există „nu mai mult de 200 de case; pe o înălțime sunt amenajate tranșee pentru apărarea magaziiilor de pâine; trei baterii coboară în registre până la nivelul mării. Toate acestea se numesc cetate, dar în esență nu reprezintă nimic”²⁶.

„Planul întăriturilor de la Sevastopol...”, elaborat de inginerul F. de Wollant în iulie 1793, prevedea încorporarea în sistemul defensiv al acestui port maritim a mai multor forturi și redute amplasate din ambele părți ale Golfului Mare²⁷. Fortul Aleksandr, de plan triunghiular, includea două semibastioane și un turn cilindric amplasat în vârful promontoriului ieșit în Golful Mare. O redută proiectată, numită în documentul grafic reduta „I”²⁸, beneficia de un plan în formă de potcoavă, fiind protejată dinspre uscat de o pereche de semibastioane. Dinspre golf el dispunea de o cortină rotunjită și o contraescarpă cu traseu *tenaliat*. Pentru ridicarea tunurilor pe bastioane în redută erau amenajate patru *apareille*-uri. Fortul Nikolai, cel mai spațios, reprezenta o piesă defensivă de plan neregulat, apărată de bastioane de diferite tipuri și un turn cilindric. Un fort nou, amplasat în apropierea zonei locuite, destinat apărării orașului dinspre Golful de Sud, înscrisa un plan în formă de stea cu șase raze înconjurată de un șanț sec și o cale acoperită suplimentată cu trei piețe de arme cu funcție de ravelin. El amintea construcțiile defensive ale inginerului militar prusac Friedrich Wilhelm

von Gaudi. Fortul Constantin și Fortul Mare amplasate pe promontorii din partea de nord a Golfului Mare beneficiau de planuri apropiate de cele triumphiulare. Primul fort era apărat de bastioane, iar celălalt – de un bastion și două semibastioane. Un nou fort de plan pătrat, împrejmuțit cu șanț sec și o cale acoperită cu pietre de arme, proteja portul dinspre nord. Pe planul din 1793 sunt indicate construcțiile defensive deja existente la acea vreme (forturile Aleksandr, Konstantin și Nikolai), cele începute (Fortul de Nord), precum și amenajările de apărare proiectate de mercenarul olandez. La începutul secolului al XIX-lea mai multe întărituri ale Sevastopolului au fost modernizate²⁹.

La 27 mai 1794 Ekaterina a II-a a emis un rescript pe numele general-*Feldzeugmeistr*-ului Platon Zubov în care ordona întemeierea unui nou oraș și port pe locul cetății Hacibey (Gadjibey, Hadjibey) cucerită de la otomani (redenumit în 1796 în Odesa) după proiectul inginerului F. de Wollant³⁰. A fost emis de asemenea un rescript pe numele viceamiralului Iosif de Ribas (José de Ribas y Boyons), șef al portului Hacibey și răspunzător pentru lucrările de amenajare a portului și orașului. În același an așezarea Hacibey a primit statut de oraș. Pentru supravegherea lucrărilor de construcție a fost creată Cancelaria construcțiilor orașului și portului Hacibey în frunte cu inginerul F. de Wollant³¹, care a contribuit la apariția sistemului defensiv al orașului și a întocmit planul urbanistic. La baza lui a stat proiectul zonei de locuit pentru marinarii flotei Mării Mediterane, elaborat conform principiilor planimetriei regulate³². O rețea de străzi reciproc perpendiculare acoperea întreaga așezare, în axele principale fiind plasate stabilimentele comerciale de interes orășenesc. Pasajele spre mare erau amenajate în râpa Carantinei, cea Militară și cea „dinspre apă”. Portul maritim includea trei porturi mai mici: cel al Carantinei, Negustoresc (Practic) și Militară³³. Planurile orașului și portului Hacibey au fost aprobate la Sankt Petersburg, toate lucrările de construcție fiind, în fond, terminate în 1796.

Prezintă interes schița de proiect a viitorului oraș Odesa realizată de inginerul F. de Wollant în 1793, intitulată „Disposition des projets d'établissement à baie d'Adgibe et vieux châteaux d'Adgibe ruiné...”³⁴ („Disponerea proiectelor așezării în golful Adgibe și a vechiului castel ruinat din Adgibe...”). Aici într-o variantă schematică, dar cu respectarea scării și a reperelor topografice, sunt arătate amenajările defensive noi ale localității:

Cetatea Mare, Citadela sau Fortul Mare, situat în zona riverană pe marginea unei faleze între râpa Cazacului și domeniul de pe lângă capul Hacibey și Cetatea Mică sau Fortul Mic, destinat construcțiilor Amiralității flotei cu rame, proiectat de autor lângă râpa Militară, alături de noile cartiere de locuit. De Wollant indică pe locul actualului parc „Taras Șevcenko” conturul exterior stelat al Cetății Mari apărate dinspre apă de un „clește” dublu. În schimb Cetatea Mică, concepută în forma unui *Hornwerk* bastionat, este reprezentată mai detaliat. În interiorul Fortului Mic apare vechiul castel de piatră în stare ruinată, releveele cărui au fost întocmite anterior de inginerii militari Freigang și André Joseph Lafitte Clavé³⁵. Atragem atenția asupra amplasării acestui obiectiv defensiv, care și astăzi rămâne obiectul unor discuții controversate între specialiști: poarta de acces a castelului turcesc este orientată înspre așezare pe direcția nord-vest – sud-est, dar nu înspre mare ca în varianta propusă în câteva publicații recente³⁶, diferența alcătuită circa 80-90°. Inițial vechiul castel era conceput ca nucleul noului fort bastionat, dar ulterior s-a renunțat la această idee³⁷. Pe schița de proiect apare și rețanșamentul turcesc, numit în planul cercetașului rus Ivan Isleniev din 1766 „retranșamentul <cetății> vechi unit cu bateria”³⁸. De fapt, sunt resturile unei cetăți bastionate pasagere, care întreține promontoriul format de linia riverană a înălțimii și râpa Militară, fiind obținut un spațiu întărit de contur patruleter. Pe rămășițele bastionului dotat cu bateria menționată de topograful militar Isleniev, F. de Wollant a desenat o redută.

Schița de proiect întocmită de mercenarul olandez localizează concomitent patru obiective militare ale viitorului port Odesa: cele noi – Fortul Mare și Fortul Mic, precum și cele vechi – castelul Hacibey și rețanșamentul turcesc din secolul al XVIII-lea, numit în documentele de epocă „cetatea Yeni Dünya” („Lumea Nouă” – turc.)³⁹. Castelul protejat de resturile unui rețanșament apare și într-un alt document topografic din 1793⁴⁰, dar aici noile fortificații portuare nu sunt reprezentate.

În planurile localității elaborate de inginerul F. de Wollant⁴¹, Fortul Mare, principala cetate a urbei, se prezintă ca o fortăreață stelată, dotată cu cinci bastioane de pământ înzestrate cu piese de artilerie, având între ele cortine cu traseu frânt în exterior. Ele purtau numele Andrei, Iosif, Nikolai, Gheorghe și Aleksandr. În curtea interioară putea fi dislocat un efectiv militar de 5000 de soldați, iar lungimea totală a îngrăditurilor de pământ acope-

rite cu gazon ajungea până la 1600 m⁴². Șanțul sec al fortificației, cu cuvetă, a fost suplimentat cu o cale acoperită cu șapte piețe de arme: trei ieșite și patru intrate, cu funcție de raveline ce aveau spații îngădite pentru plasarea pieselor de artilerie. Ultimele purtau numele Elena, Evdokia, Praskovia și Elisaveta. Între aceste piețe de arme și glacis au fost săpate șanțuri suplimentare cu escarpă și contraescarpă, iar pantele *Walgang*-ului au fost acoperite cu gazon. În interiorul Cetății Mari, în jurul pieței de paradă de plan oval, se aflau mai multe construcții auxiliare grupate în compoziții de tip perimetral: arsenalul, carcera, două depozite de pulbere, magaziile, cazărmile militarilor, casa inginerilor, atelierele, penitenciarul ș.a. Un loc aparte era rezervat bisericii Sf. Aleksandr Nevski, dar acest edificiu de cult de tip central a rămas doar pe hârtie. Spre cele două accese principale orientate înspre Marea Neagră ducea un drum zigzagat. O construcție riverană în formă de *Hornwerk* (Întăritura de Jos), care figurează în proiectele din 1793–1794, dispăre în releveul din 1797, fiind înlocuită de cortine cu traseu în linie frântă.

Cetatea Mare a Odesei era cunoscută și ca Cetatea lui Suvorov, deoarece comandantul de oști supraveghea personal lucrările de construcție⁴³. Ea îmbina traseul tenaliat cu cel bastionat „clasic”, iar cortinele frante spre exterior erau caracteristice fortificațiilor bastionate edificate după modelul școlii olandeze. *Tenaille*-urile în fața acceselor dinspre piețele de arme sunt caracteristice pentru prima manieră a lui Vauban. Cetatea Mică, dotată cu semibastioane și *tenaille*-uri, dispunea de o baterie puternică amplasată în gorjă. Ca și în cazul Cetății Mari, construcția riverană în formă de *Hornwerk* din proiectele din 1793-1794 nu a fost construită.

Au urmat și alte lucrări importante realizate de mercenarul F. de Wollant, în urma cărora au apărut depozitul fortificat de la Perekop, carantina, bateria și debarcaderul pentru navele militare la Eupatoria, o serie de arsenale și depozite la Sevastopol, un depozit pe peninsula Taman ș.a.

În 1794, ajungând împreună cu armata rusă în Polonia, De Wollant a participat la înăbușirea răscoalei lui Kościuszko (Andrzej Tadeusz Bonawentura Kościuszko). Tot atunci Zubov i-a încredințat conducerea cu toate lucrările ingineresti la hotarul de vest al Imperiului Rus. În același an, inginerul a fost avansat în grad de colonel. În 1795 au fost finalizate lucrările de construcție la cetățile de la Kinburn, Ovidiopol, de pe peninsula Taman ș.a.

Proiectul fortificației bastionate Fanagoria de

pe peninsula Taman, considerată ulterior drept una din cele mai puternice cetăți ale Imperiului Rus, a fost realizat de inginerii F. de Wollant și Ivan Kneazev⁴⁴. Piesa defensivă beneficia de un plan semicircular și era dotată cu trei bastioane (Piotr, Pavel, Vladimir) și două semibastioane (Boris, Gleb). Apariția flancurilor duble ale bastioanelor denotă influența școlii austriece, iar cortinele bombate sunt caracteristice pentru școala olandeză. Acestea erau protejate de patru raveline cu lunete împrejmuite cu o cale acoperită suplimentată cu piețe de arme intrate. În spațiul *intramuros* se găseau cazărmile ofițerilor și soldaților, casa comandantului militar și construcțiile auxiliare amplasate paralel și perpendicular pe linia riverană.

Fortificația de la Kinburn era situată vizavi de Oceakov, pe un banc îngust și lung de nisip, între limanul Niprului și Marea Neagră. Ea avea o importanță strategică deosebită pentru Imperiul Rus în timpul războaielor cu Poarta Otomană. Pe „Planul cetății Kinburn cu indicarea în ce mod aceasta poate fi corectată”⁴⁵ realizat de inginerul F. de Wollant în 1794 cu participarea nemijlocită a lui Suvorov sunt indicate prin culoare lucrările de construcție preconizate pentru anii 1794 și 1795. Fortificația protejată dinspre uscat de două șanțuri de apărare includea două semibastioane deschise cu un flanc rotunjit, un semibastion obișnuit, un bastion pentagonal puțin ieșit în fața cortinei și două bastioane de tip *burç* de plan poligonal neregulat. Fortificația era împrejmuită cu o cale acoperită suplimentată cu mănunchiuri de piețe de arme. Partea exterioară a cortinelor și bastioanelor de pământ a fost îmbrăcată în piatră. În patru piețe de arme, ca și în cazul Fortului Mare de la Odesa, sunt îngădite spații pentru artilerie. Dinspre Limanul Niprului, pe planul inginerului F. de Wollant apare o lunetă mare cu gorja închisă dotată cu cazemate, în fața căreia sunt proiectate două debarcadere. Inginerul s-a implicat nemijlocit în lucrările de construcție, în urma cărora în spațiul intramuran au fost edificate cazărmile, depozitele și biserica de lemn⁴⁶.

Mercenarul olandez s-a ocupat de elaborarea planurilor de sistematizare a așezărilor Nikolaev, Novocerkask, Perekop, Grigoriopol, Kamenet-Șahtinsk, Voznesensk, Bahmut, Dubăsarii Noi⁴⁷ ș.a. După proiectele lui au fost edificate mai multe carantine pe malurile Nistrului, pe litoralul pontic, în Crimeea și lângă Marea Azov, în special la Odesa, Dubăsari, Ovidiopol, Iampol, Ivanet, Eupatoria, Sevastopol, Kerki, Feodosia ș.a.

În rescriptul din 4 decembrie 1795 emis de Ekaterina a II-a pe numele general-*Feldzeugmeister*-ului Platon Zubov sunt menționate meritele deosebite ale inginerului F. de Wollant, cu ajutorul căruia „prin activitate neobosită și promptitudine toate lucrările numeroase și construcțiile realizate în departamentul vostru se execută cu succesul dorit”, fiindu-i dăruite „cu toată milostenia, în semn de respect pentru lucrările realizate și numeroase cheltuieli pe care el, potrivit funcției sale, trebuia să le facă, 10000 de ruble pentru o singură dată și câte 100 de ruble pe lună, bani pentru alimentare”⁴⁸.

Prezintă interes concepția inginerului referitoare la amplasarea liniilor operaționale defensive în partea de vest a Imperiului Rus. Este vorba de trei centuri eșalonate de piese defensive, iar în locurile probabile ale unor războaie mici se propunea un sistem de forturi-avanposturi și piețe de armă⁴⁹. Specialistului militar îi aparține planul atacului-fulger asupra Constantinopolului cu intenția de a câștiga războiul cu Poarta doar în timp de trei luni. El a propus de asemenea soluții de fortificare a frontierei între Imperiul Rus și cel Otoman, contribuind la apărarea Crimeii și Sevastopolului.

În 1797 mercenarul olandez a fost avansat în gradul de general-maior, devenind șeful Departamentului de forturi și cetăți din Sankt Petersburg, Kronstadt, Schlüsselburg, Arhanghelsk și Moscova. În același an, în calitate de membru al Colegiului militar de inginerie și fortificații, s-a ocupat de elaborarea planurilor de fortificare a unor orașe din Imperiul Rus.

De Wollant și-a terminat cariera militară în 1798 la Mariupol. După decesul Ekaterinei a II-a el a nimerit în dizgrație și un an a lipsit din țară, dar a revenit atunci când a fost invitat de Pavel I să activeze în calitate de membru al Departamentului de comunicații acvatice instituit în 1799.

În 1800, pentru elaborarea planurilor canalelor de ocolire a lacurilor Ladoga și Onega, inginerul a fost avansat în grad de general-locotenent. O altă lucrare hidrotehnică de amploare a fost construcția canalului Mariinsk între râurile Kovja și Vätegra⁵⁰. Activând în departamentul în cauză, F. de Wollant a proiectat și a construit sistemul acvatic de la Tihvin, a proiectat câteva canale care uneau lacul Onega cu Marea Albă, a proiectat canalul între râurile Șeksna și Dvina de Nord pentru a obține o legătură pe apă între orașele Sankt Petersburg și Arhanghelsk⁵¹. În atenția lui permanentă a fost sistemul acvatic Mariinsk, precum și cel

de la Volga Inferioară. Un timp F. de Wollant s-a ocupat cu curățarea pragurilor de pe râul Nipru, cu construcția canalelor și ecluzelor, cu amenajarea porturilor și cu edificarea diferitor construcții hidrotehnice. În 1803 a fost terminată construcția canalului Oghinsk, iar în 1804 inginerul a luat parte la construcția portului de la Taganrog și la lucrările hidrotehnice de pe Kuma, Terek și Manâci, precum și cu amenajarea Canalului Vechi, care lega râurile Volga și Don. La acea vreme în subordinea mercenarului olandez erau toate inspectoratele acvatice de pe Nistru, Oka, Neman, Volga și alte râuri mai mici.

O serie de idei ale specialistului au fost luate în seamă la elaborarea planului general al Odesei avizat în 1803 de inginerul militar Egor Foerster. La propunerea mercenarului olandez, în planul corectat din 1811 au fost sistematizate noile suburbii orașenești Peresâpi și Moldavanka.

În 1810 F. de Wollant a devenit inspector general al Corpului de ingineri al căilor de comunicație, în cadrul căruia a elaborat mai multe lucrări importante: proiecte de ameliorare a hidrotehnicii râurilor Tver și Tveret, construcția unor obiective ale sistemului acvatic de la Vâșnevolotk și ale celor situate lângă canalul Ladoga⁵² ș.a.

Din 1812 îl regăsim înrolat în armata principelui Georg Oldenburg, în calitate de șef principal al căilor de comunicație. Însă în următorii anii F. de Wollant nu a obținut mijloacele financiare necesare pentru realizarea proiectelor ingineresti din cauza războiului cu Napoleon și urmărilor acestuia. Se știe că din 1814, în calitate de director, el a devenit membru al Cabinetului de Miniștri al Imperiului Rus.

În 1816 a fost creat Comitetul special privind construcția și întreținerea drumurilor mari ale Imperiului Rus, care se ocupa de construcția șoselelor, după cele mai noi tehnologii ale vremii. De Wollant a contribuit, în mod esențial, la amenajarea și ameliorarea arterelor terestre, implicându-se personal în lucrările de construcție și cele de supraveghere.

Pentru vitejie și muncă de excepție el a fost decorat cu crucea Sf. Gheorghe, ordinele Sf. Vladimir (clasa a IV-a, clasa a III-a, clasa a II-a), Sf. Ioan de Ierusalim, Sf. Anna (clasa I) și Sf. Aleksandr Nevski.

François Paul Sainte de Wollant a decedat la 13 noiembrie 1818 în orașul Sankt Petersburg, fiind înmormântat la cimitirul luteran Volkov.

Referințe bibliografice și note

¹ A se vedea: Де-Волант, Женераль Франсуа. Очерк моей службы в России в 1787–1811 гг. Одесса: Изд. Одесский Морской порт, 1999; Русский биографический словарь. Изд. под наблюдением председателя Императорского Русского Исторического Общества А. А. Половцева. Санкт-Петербург: Тип. Товарищества „Общественная польза”, 1905, т. 6, 748 р.; Тищенко О. Видатний фортифікатор і містобудівник Франц Деволан і його роботи на півдні України. În: Фортифікація України, Кам’янець-Подільський, 1998, р. 25; От голландского капитана до российского министра. Франц Павлович де Волан (к 250-летию со дня рождения). Санкт-Петербург: Европейский Дом, 2003. 368 р.; Пилявский В. А. Зодчие Одессы: историко-архитектурные очерки. Одесса: Optimum, 2010, 212 р.; Письма Великой Княгини Екатерины Павловны к инженер-генералу Ф. П. Деволану. În: Божерянов И. Н. Великая Княгиня Екатерина Павловна, четвертая дочь Императора Павла I. Санкт-Петербург, 1888, р. 59-72; Верховский В. М. Краткий исторический очерк развития и деятельности Ведомства Путей Сообщения за сто лет его существования (1798–1898 гг.). Сост. Измайлов К. П. Изд. 2-е, доп., Санкт-Петербург, 1909, 391 р.; Военная энциклопедия. Под ред. Величко К. И., Новицкого В. Ф. и др., т. 9, Санкт-Петербург: Тип. Товарищества Сытина И. Д., 1912, т. 9, 322 р.; Лурье В. М. Морской биографический словарь: деятели Российского флота XVIII века. Санкт-Петербург: Выбор, 2005, 350 р.; Энциклопедия военных и морских наук. Под ред. Леера Г. А. Санкт-Петербург: Тип. Безобразова В. и Комп., т. 3, 1888, 584 р.; Добролюбовский А. Археология Одессы. Одесса: Optimum, 2012; Шукин В. В. Деволан Франц Павлович (Франц-Павел де Воллан, Де-Волант, Сент-Деволан, François Sainte de Wollant. <http://history.mk.ua/devolan-frants-pavlovich-frants-pavel-de.htm> (vizitat 15.06.2013); François-Paul Sainte de Wollant. http://fr.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Sainte_de_Wollant (vizitat 15.06.2013) ș.a.

² Шукин В. В. Деволан Франц Павлович

³ Де-Волант, Женераль Франсуа. Очерк моей службы..., р. 5.

⁴ Ibidem.

⁵ Пилявский В. А. Зодчие Одессы..., р. 7.

⁶ Энциклопедия военных и морских наук..., р. 31.

⁷ Planul localității Palanca din 1789 se păstrează la Biblioteca Națională a Ucrainei V. I. Vernadski, Sectorul materialelor cartografice, nr. 6500. Publicat în: Hâncu I. Vestigii arheologice ale județului Tighina. În: Patrimoniul cultural al județului Tighina. Chișinău, 2004, р. 75 (oferit pentru publicare de Tamara Nesterov);

Карашевич И. Середньовічне укріплення Яник-Хісар (Паланка). În: Археологія та фортифікація Середнього Подністрів’я. Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції. Кам’янець-Подільський, 2013, р. 108-110.

⁸ Călători străini despre Țările Române. București: Editura științifică și enciclopedică, vol. VI, 1976, р. 413.

⁹ Ținem să mulțumim istoricului Phillippe Bragard pentru ajutorul acordat.

¹⁰ Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din orașul Moscova (în continuare AMIRM). F. 846, inv. 22755, f. 1.

¹¹ Acest plan al cetății Bender și al așezării rurale Parcanii Noi a fost descoperit în arhivele rusești de restaurator Eugen Smolin și expus în: <http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=17169&mode=view> (vizitat 30.11.2014).

¹² Де-Волант, Женераль Франсуа. Очерк моей службы в России..., р. 6.

¹³ Тищенко О. Видатний фортифікатор..., р. 25.

¹⁴ Волан Ф. П. Описание земли Едисан. În: Наследие Ф.П. Де-Волана: из истории порта, города, края. Одесса, 2002.

¹⁵ Русский биографический словарь..., р. 155.

¹⁶ Де-Волант, Женераль Франсуа. Очерк моей службы в России..., р. 11.

¹⁷ Пилявский В. А. Зодчие Одессы..., р. 8.

¹⁸ Acest plan al fortificației de la Tiraspol este expus în: <http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm> (vizitat 15.04.2014).

¹⁹ Ținem să mulțumim istoricilor Nicolas Faucherre și Phillippe Bragard pentru ajutorul acordat.

²⁰ Сулягина В. Тирасполь. Кишинев: Тимпул, 1986, р. 7.

²¹ Письмо сардинского посла барона Де-ла-Турбиа о России, 1796 г. În: Чтения в императорском обществе истории и древностей российских, Москва, №4, р. 26.

²² Де-Волант, Женераль Франсуа. Очерк моей службы в России..., р. 10.

²³ Planul fortificației de la Ovidiopol elaborat de inginerul De Wollant este publicat în: Аргатюк С.С., Левчук В. В., Сапожников И. В. Аджидер-Овидиополь: очерки по археологии и истории города и крепости. În: Труды Государственного архива Одесской области. Одесса-Овидиополь: Тип. Апрель, 2014, т. XLI, р. 123.

²⁴ Ibidem, р. 98.

²⁵ Ibidem, р. 125.

²⁶ Письмо сардинского посла барона Де-ла-Турбиа..., р. 28.

²⁷ Planul Sevastopolului din 1793 păstrat în AMIRM, F. 3, d. 3481 a fost publicat în: А. В. Суворов. 1791–1798. Документы, схемы (под ред. Мещерякова). Москва: Воениздат, 1952, т. III.

²⁸ Planul redutei „i” de la Sevastopol păstrat în AMIRM, F. 3, d. 3510 a fost publicat în: A. В. Суворов...

²⁹ A se vedea planul Sevastopolului din „Атлас планов крепостей Российской Императорской Армии (1830–1840)” păstrat în Biblioteca de Stat a Rusiei din orașul Moscova.

³⁰ Пилявский В. А. Зодчие Одессы..., p. 8.

³¹ Ibidem.

³² Русский биографический словарь..., p. 156.

³³ Пилявский В. А. Зодчие Одессы..., p. 8.

³⁴ Copia acestei schițe de proiect a așezării Hacıbey din 1793 se găsește în expoziția Muzeului portului „F. De Wollant” din orașul Odesa.

³⁵ Красножон А. Крепость Хаджибея: иконография, археология, политика. În: Lietuvos pilys 2010, Vilnius, 2011, p. 19.

³⁶ A se vedea: Добролюбовский А. Археология Одессы..., p. 168; Красножон А. Крепость Хаджибея..., p. 22; Idem, „Страсти по Качубиеву”, или Сколько лет Одессе? În: http://www.odessitclub.org/reading_room/krasnozhon/skolko_let_odesse.php (vizitat 15.02.2015) ș.a.

³⁷ Тимофеев В. И. Города Северного Причерноморья во второй половине XVIII в. Киев: Наукова думка, 1984, p. 75.

³⁸ Боровой С. Я. Хаджибей в 60-е гг. XVIII ст. În: Записки Одесского археологического общества истории и древностей. Одесса, 2, p. 132.

³⁹ Красножон А. Крепость Хаджибея..., p. 23.

⁴⁰ Copia acestui plan al așezării Hacıbey din 1793 se găsește în expoziția Muzeului portului „F. De Wollant” din orașul Odesa.

⁴¹ Copiile planurilor viitorului oraș portuar Odesa din 1794–1797 se găsesc în expoziția Muzeului portului „F. De Wollant” din orașul Odesa. Planul întăriturilor din 1793 păstrat în AMIRM, F. 846, d. 66198 a fost publicat în: A. В. Суворов. Документы...

⁴² Сурилов А. Крепостное предместье – реликвия Одессы. În: Одесский вестник, Одесса, 28 марта 2015 г., № 10. B: <http://www.odvestnik.com.ua/issue/710/14347/> (vizitat 04.02.2015).

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Planul cetății bastionate Fanagoria de pe peninsula Taman elaborat de inginerii De Wollant și I. Kneazev se păstrează în AMIRM, F. 349, inv. 40, d. 4381. Este expus în: <http://www.taman-yug.ru/index/0-15> (vizitat 14.03.2015).

⁴⁵ Planul cetății bastionate de la Kinburn din 1794 păstrat în AMIRM, F. 846, d. 66277 a fost publicat în: A. В. Суворов. Документы...

⁴⁶ Тимофеев В. И. Города Северного Причерноморья..., p. 59.

⁴⁷ Русский биографический словарь..., p. 155.

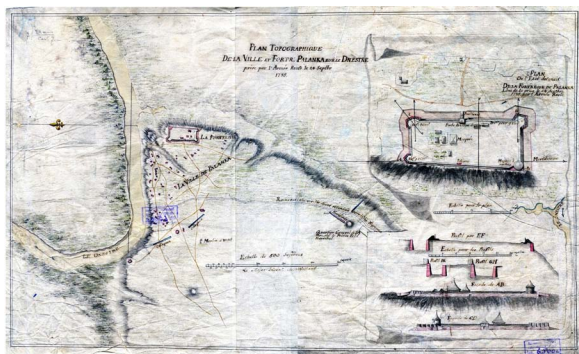
⁴⁸ Ibidem..

⁴⁹ Ibidem, p. 156.

⁵⁰ Энциклопедия военных и морских наук..., p. 32.

⁵¹ Пилявский В. А. Зодчие Одессы..., p. 9.

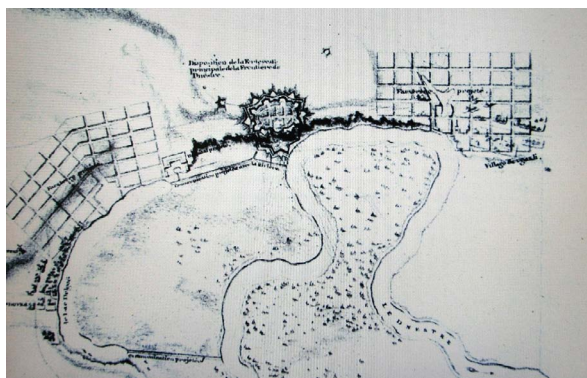
⁵² Русский биографический словарь..., p. 157.



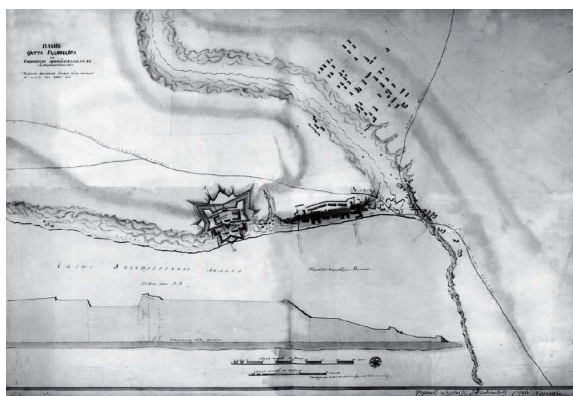
Planul topografic al orașului și fortificației Palanca de pe Nistru, cucerită de armata rusă la 24 septembrie 1789 (după Карашевич И. Середньовічне укріплення Яник-Хісар...)



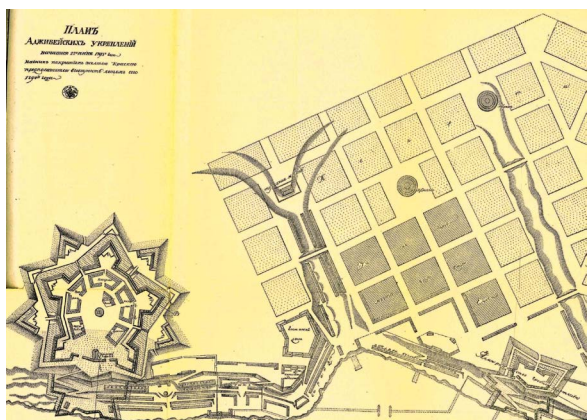
Planul topografic al cetății Bender și al satului Parcani Noi (după Smolin E., expus în: <http://oldchisinau.com/forum/download/file.php?id=17169&mode=view>, vizitat 30.11.2014)



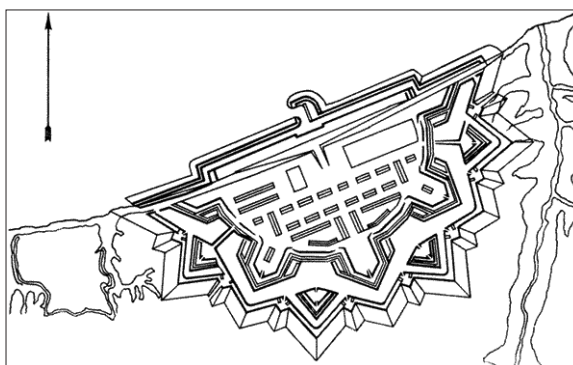
Planul oraşului Tiraspol (expus în: <http://tiraspol-city.by.ru/crepost.htm>, vizitat 15.04.2014)



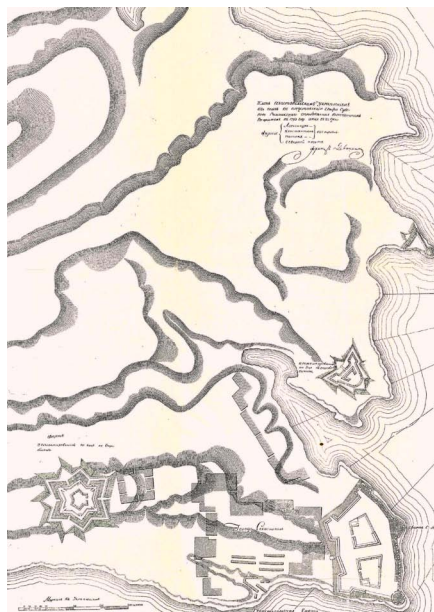
Planul oraşului Ovidiopol (Hacider), 1794 (după Аргатюк С. С., Левчук В. В., Сапожников И. В. Аджидер-Овидиополь...)



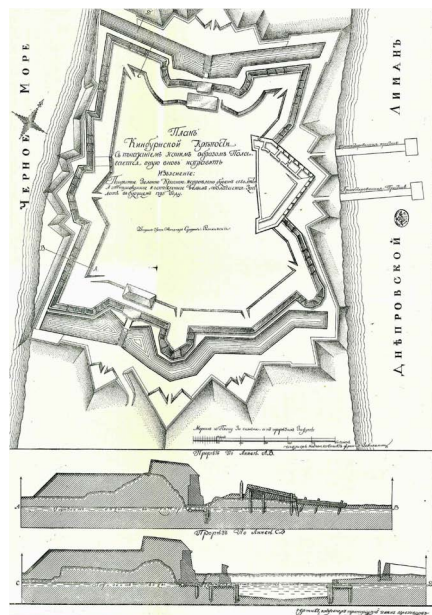
Planul oraşului Hacibey (Odesa), 1794 (după А. В. Суворов. Документы...)



Planul cetăţii Fanagoria de pe peninsula Tamani (expus în: <http://www.taman-yug.ru/index/0-15>, vizitat 14.03.2015)



Planul întăriturilor de la Sevastopol, 1793 (după А. В. Суворов. Документы...)



Planul cetăţii Kinburn (după А. В. Суворов. Документы...)

Evoluția breslelor, atelierelor și a statutului bijutierilor (secolul al XVII-lea – începutul secolului al XIX-lea)¹

Rezumat

Evoluția breslelor, atelierelor și a statutului bijutierilor (secolul al XVII-lea – începutul secolului al XIX-lea)

Prezentul demers vine să completeze informațiile deținute anterior privind apariția breslelor, atelierelor de argintărie și aurărie, statutul meșterilor. Pe baza dosarelor de arhivă și a literaturii de specialitate autorul analizează evoluția atelierelor în spațiul est- și vest-european, introduce în circuitul științific nume de meșteri din Basarabia care au lucrat metalele nobile. Materialul factologic acumulat a permis autorului să concluzioneze că în țările europene, implicit în Basarabia, argintarii erau asociați în bresle meșteșugărești, ateliere, corporații, aveau un statut special în ierarhia meseriilor, realizau la comanda bisericii și a elitei locale diferite piese din metale nobile, care au devenit astăzi parte a patrimoniului cultural al țării.

Cuvinte-cheie: breaslă, atelier, statut, bijutier, argintar, aurar, podoabe, Basarabia, spațiul european.

Summary

Evolution of guilds, workshops and of jewellers' status (XVII century – the beginning of the XIX century)

The present article comes to complete the information previously held on the guilds, the appearance of silversmith and goldsmith workshops, and the craftsmen's status. Based on archive files and specialized literature, the author analyses the evolution of workshops in East and West-European spaces, introduces the artisans' names from Bessarabia, who worked with noble metals, in scientific circulation. The accumulated factual material has allowed the author to conclude that in European countries, implicitly in Bessarabia, the silversmiths were associated in craft guilds, workshops, corporations. They had a special status in the hierarchy of crafts. They made different pieces from noble metals at the order of Churches and of the local elite, which nowadays are part of the country's cultural heritage.

Key-words: guild, workshop, statute, jeweller, silversmith, goldsmith, finery, Bessarabia, European space.

În anul 1938, giuvaiergiul clujean Ioan Rațiu (Ratz) afirma că la temelia poziției bijutierului în societate stă onestitatea, întrucât această meserie „(...) este o branșă de pură încredere, bazată pe morală și conștiință, pentru că numai în chipul acesta poate să-și asigure viitorul prin clientela sa”². De-a lungul timpului, prelucrarea aurului și argintului a avut totdeauna un statut deosebit în ierarhia meseriilor. Luând în considerare vastitatea domeniilor de utilizare a metalelor nobile și prezența meșterilor care posedau diferite tehnici de prelucrare artistică a metalului, devine importantă stabilirea condițiilor de lucru ale argintarilor și aurarilor, statutul meșterilor și evoluția breslelor, atelierelor și corporațiilor meșteșugărești. Limite-

le cronologice ale cercetării noastre sunt circumscrise secolului al XVII-lea, când în spațiul românesc își fac apariția primele bresle ale zlătarilor și, începutului secolului al XIX-lea, atunci când în Basarabia a fost oficializată juridic activitatea corporației meșteșugărești a argintarilor. Pentru comparație, se ia în dezbatere spațiul est- și vest-european, având anumite tangențe cu evoluția artei metalului în spațiul pruto-nistean.

Evoluția breslelor și statutul bijutierului. Odată cu formarea primelor bresle meșteșugărești în spațiul european, aurarii și argintarii încep unificarea pentru o activitate în comun, întrucât breasla apără interesele și drepturile meșterului. Fiecare breaslă avea stemă după care putea fi recunoscută

producția sa, iar meșterii aplicau propriul poanson pe obiectele executate. Meșteșugul prelucrării artistice a metalelor, având ca specializări argintari, bănari, giuvaiergii, zlătari ș.a., era de cele mai dese ori răspândit în centre urbane sau pe lângă mănăstiri. În afara atelierelor orășenești, care realizau o producție laică, sunt atestate și ateliere pe lângă vechile centre mănăstirești din Moldova, care deced începând cu secolul al XVII-lea odată cu instaurarea breslelor.

În spațiul românesc, prima mențiune despre organizarea în breaslă a zlătarilor datează cu anul 1634 și se referă la meșterii din București. În Moldova, una dintre primele frății timpurii a fost cea a zugravilor din Suceava (1570)³. Treptat frățiile meșteșugarilor au generat în bresle cu un caracter pur economic, astfel că în anul 1669 devine inevitabilă reglementarea activității prin crearea la Iași a primei bresle a argintarilor. Breasla avea venituri mari, provenite din donațiile de la meșteri și calfe. Pe lângă staroste apar epitropi cu funcția de administrare a averii și veniturilor (localul, mobilierul, steagul, făclia de breaslă)⁴. În anii 1641–1700 au fost atestate 12 bresle, numărul lor crescând către secolul următor. În 1776 la Iași erau cca 30 de bresle⁵, având un rol deosebit în dezvoltarea meșteșugurilor din Țara Moldovei.

În opinia cercetătorilor, breasla meșteșugărească reprezintă o asociație (uniune) cu caracter economic și social de meșteșugari de aceeași branșă (sau de câteva branșe înrudite), scopul principal fiind asigurarea existenței meșteșugarilor⁶. Breslele erau create pentru apărarea intereselor comune privind organizarea producerii și executării produselor meșteșugărești, rezistenței împotriva concurenței, împotriva abuzurilor marilor feudali, precum și pentru a putea asigura un monopol al breslașilor pe piața internă a orașului și de a lichida barierele care făceau problematică confecționarea obiectelor lucrate de meșteșugari. În breslele vechi din Moldova, principala autoritate era exercitată de „starostele” breslei, chiar și ucenici se luau numai cu permisiunea lui. Menționăm că termenii „cuiungi-bașa” sau „giuvaiergi-bașa”, cu sens de șef al breslei, erau în folosință la mai multe popoare, inclusiv la tătarii din Crimeea. În fruntea atelierelor/breslelor de aici erau trei persoane: „usta-bașa” (șeful breslei, atelierului), „ighit-bașa” (adjunctul) și „ceauș” (starostele)⁷.

Legea de aur a breslelor era *catastihul* (statut), confirmat de puterea laică și de cea bisericească. Întemeiate în secolele XVI–XVII, breslele mește-

șugărești din orașele moldovenești s-au păstrat și pe parcursul secolului al XIX-lea. În Țările Române, după 1832, a fost înlesnită formarea breslelor, proces dirijat de un nou organ administrativ al orașului, care controla viața publică orășenească⁸.

În Moldova de peste Prut și Basarabia, după 1812, evoluția breslelor a fost diferită. În Basarabia sistemul de breaslă a fost menținut până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cedând treptat locul manufacturilor, locuitorii orașelor fiind împărțiți în societăți meșteșugărești după principiul social și național.

În Țara Moldovei, unul din cele mai importante centre se afla în Suceava. Grație statutului de capitală, aurarii din Suceava au beneficiat un timp de comenzi speciale de la curtea domnitorului sau din partea elitei locale și a bisericii. Argintarii și aurarii erau stabiliți pe Ulița lui Crimca, cunoșteau tehnici performante precum placarea cu metale prețioase, emailarea, filigranul, incrustarea pietrelor prețioase, forjarea. Istoria ne-a reținut și câteva nume ale meșterilor: în prima jumătate a secolului al XVII-lea a activat Gligore Moesiu. În Catastihul reinnoit al breslei blănarilor și cojocarilor din Suceava⁹, eliberat la 31 ianuarie 1673, alături de înalte fețe bisericești și boieri locali, au semnat meșteșugarii, printre care șapte reprezentanți ai celor care prelucrau aurul: Ionașco zlătarul care locuia pe Ulița lui Crimca, Buzdugan zlătar din Podgoria, Panteleiu zlătar, stabilit pe ulița Mitropoliei, Gangur zlătar și Ioachim zlătar, ambii de pe ulița Sfântul Nicolae, Ștefan zlătar și Gligorașco zlătar, ambii stabiliți pe ulița lui Pone. În Suceava mai era înregistrat un argintar Costea, menționat în legătură cu vinderea, la 20 iunie 1774, a celor șase dughene aflate pe locul bisericii Sf. Dumitru de către Tănase băcalu, peste două zile boierii Divanului Moldovei solicitând anularea tranzacției¹⁰.

În 1757, Nicola Caraplat din Suceava a dat un zapis precum că s-a învoit cu arhim. Dionisie, starețul mănăstirii Hurezi, pentru a repara (*a drege*, după cum este indicat în document – n.a.) arama din mănăstire, împreună cu „tovarășii” săi, adică meșterii și ucenicii. Arama urma să fie cumpărată de clerul mănăstirii, iar pentru lucrul efectuat meșterul trebuia să primească 14 parale de oca. În cazul când arama era veche, atunci meșterul se angaja să o „dreagă”. Peste doi ani, la 5 septembrie 1759, meșterul Nicola Pani a declarat că s-a înțeles cu starețul mănăstirii Hurezi, arhim. Dionisie, și a făcut toate vasele de aramă, în total 146 de oca. Pentru lucrul său a primit câte 14 parale de oca¹¹.

Din zăpisiul zugravului Nicolai din Suceava (1 februarie 1789) aflăm că se angajase față de preotul Mihail de la biserica Sfântul Gheorghe a Mitropoliei Moldovei să zugrăvească și să poleiască cu aur și argint catapeteasma bisericii contra sumei de 115 lei și 23 de creițari¹², astfel stabilindu-se prețul lucrărilor și condițiile de lucru.

Grație prosperității sale financiare, aurarii și argintarii dețineau o anumită poziție în societate, posedau proprietăți funciare, imobile ș.a. De exemplu, în anul 1633, zlătarul Ionașco Bolea avea o casă pe Ulița Mitropoliei, în Suceava, niște vii la Cotnari; Pavăl zlătarul vindea una dintre proprietățile sale – o casă pe Ulița Mare. Averile posedate permiteau înrudirea cu familiile boierilor localnici, cum a fost documentat cazul căsătoriei la 1628, în Moldova, a fiicei lui Petrică zlătarul, Ana, cu Ion Terte aga.

La Iași meșteșugurile au evoluat ca și în alte centre urbane. Informațiile documentare și cele arheologice duc spre constatarea dezvoltării giuvaiergeriei la Iași grație solicitărilor aristocratice, schimbului comercial, dar și a prezenței domniei odată cu instalarea în secolul al XVII-lea a capitalei¹³. Zlătarii locuiau pe diferite ulițe, la curtea domnească lucra câte un zlătar sau un argintar, băștinaș sau invitat din străinătate. Pentru secolele XVII–XVIII au fost documentați zlătarii ieșeni Chira și Calodin (1669), Crîstea (1662), Bărăgău (1719)¹⁴ ș.a.

Recensămintele populației Moldovei din anii 1772–1773 și 1774 au scos în evidență mai mulți meșteri care prelucrau metalele – Nechita și Dănilă, zlătari, greci; Vasile, zlătar, țigan; Daniil, jidov, zlătar; Iosip, jidov, zlătar; Hagi Daniil, zlătar; Necula, zlătar; Iordache, zlătar; Zoie, grec, zlătar; Manolache, grec, zlătar în mănăstirea Barboi; Barba Andoni, grec, săpător de catapetesme; Toader, țigan, spoitor; Ilie, zlătar; Rănite, zlătar; Zaharia, spoitor; Iancu, sârb, spoitor; Ion, spoitor; Iani, zlătar; Pană, grec, zlătar; Ilie, armean, zlătar; Moisei, Cerbu, Iancu, Ilii, jidovi, zlătari; Avram, jidov, zlătar¹⁵. Supusă analizei, prezenta listă ne duce spre concluzia că la Iași avem documentate următoarele specializări ale meșterilor care lucrau metalele: 20 de zlătari, un săpător de catapetesme, patru spoitori (meșteri care se ocupă de placarea obiectelor cu metal nobil). Conform etniei, constatăm că în majoritatea cazurilor meșterii erau greci (6), evrei (7), sârbi (1), romi/țigani (2), armeni (1). La începutul secolului al XIX-lea, breasla din Iași număra un giuvaier și 74 de argintari, având trei stăroști la conducere. Breasla plătea anual 10 lei,

comparativ cu 20 de lei achitați de breslașii altor meserii, astfel vorbindu-se de o anumită scutire de dări a breslei respective.

Meșterii din Iași realizau obiecte din metale nobile și la comanda preoțimii din stânga Prutului. Din raportul protopopului ținutului Hotin, prot. Dimitrie, aflăm că în anul 1812 chivotele din bisericile ținutului erau aduse din Iași, făcute de meșterii de acolo, iar unele au ajuns să fie stricate¹⁶. După mai multe rapoarte, s-a decis căutarea unui meșter care poate executa asemenea chivote, de a se înțelege cu el câte piese poate realiza, în cât timp și la ce preț, informația solicitată fiind transmisă prot. Dimitrie, care urma să repartizeze chivotele făcute în bisericile care aveau necesitate.

Și catagrafiile populației ieșene din anii 1808, 1820, 1831 plasează pe primele locuri argintarii, luați împreună cu giuvaiergiii și cerclarii. La Iași, meseria de argintar era profesată, de regulă, de evrei, de supuși austrieci, sudiți ruși, francezi ș.a., demonstrând astfel un areal geografic destul de extins, fiind create condiții pentru un mixaj al tendințelor în ceea ce privește portul bijuteriilor. Aserțiunea noastră este fundamentată pe faptul că fiecare meșter, stabilit în Moldova de ceva timp, păstrase portul din țara de origine, având „port leșesc, nemțesc, franțuzesc sau jidovesc”, și a influențat într-o oarecare măsură portul vestimentar al localnicilor și unele tendințe în materie de articole de bijuterie, costum și accesorii.

Printre giuvaiergiii străini, activi în Iași, îl găsim pe evreul Ițic Rubinștain (născut la Brod, în Halicia), în vârstă de 35 de ani¹⁷. Tot de același port era și giuvaiergiul Avram Goldu (născut la Cauș, Halicia), stabilit de 15 ani în Moldova, evreul giuvaiergiu Idil Iuviler (născut la Temnița), stabilit în Moldova de 17 ani¹⁸. La Iași au activat și giuvaiergii originari din Franța, după cum este cazul lui Alexandru Jofrou (născut în Vunzeer), catolic, în vârstă de 30 de ani, venit în Moldova de 9 ani, având „port nemțesc”. Tot francez era și giuvaiergiul Mateas Picard (născut la Lion), catolic, în vârstă de 38 de ani și venit la Iași doar de trei luni. Avea „port nemțesc” și s-a statornicit într-o casă cu chirie¹⁹.

Un alt evreu, de „port jâdovesc”, Mihel Helmi (născut în Cuturi), de 47 de ani, era înscris în breasla argintarilor. Era argintar și evreul născut la Liov, Ioann Fercaif, stabilit în Moldova de 22 de ani²⁰, Iancul Berlu sîn Șulim ot Sulițoie (născut la Zamovici), în vârstă de 24 de ani, venit în Moldova de 8 ani. Volfu Bercovici (născut la Zemeșcie, „la Nemțaiie”), de 36 de ani, de „port evreiesc”, era

stabilit la Iași de 16 ani, deținând o dugheană în chirie²¹.

Grație documentelor am putut preciza, pe lângă tradiționalele specializări de argintar, aurar, zlătar, giuvaiergiu, mărgelar, încă o specializare a meșterilor care lucrau metalele, și anume „făcător de inele”. În această listă a fost inclus evreul de 38 de ani Saie Rozenfeldu (născut la Reșov, în Halicia), de „port evreiesc”, venit în Moldova de 15 ani. Negoțul cu inele și cercei era practicat de un alt evreu, Faibel Heinig (născut la Reșov, Halicia), venit la Iași de 17 ani și stabilit într-o casă cu chirie²². O specializare aparte este și „făcător de cercei”, fiind documentat un evreu născut în Varșovia, Leizar Meiar sîn Feibes ot Bot(o)ș(ani). A avea 25 de ani, a venit în Moldova de 18 ani și era stabilit într-o casă cu chirie²³.

Conform Catagrafiei orașului Vaslui din anul 1820, găsim în listă 29 de birnici evrei: Marcul argintar și Zelman Moisă zet Argintaru, Idel Helman zet Haham Iancu Goldștain jidov argintar ș.a.²⁴. De asemenea, în Catagrafia locuitorilor din Partea Roșie din târgul Vaslui din anul 1831 au fost incluși Moisă Helman zet Iancul argintar (născut în Halicia), care avea patentă eliberată în 1827; Iancu Goldștein argintar (născut la Rădăuți), cu patentă din anul 1827, deja bătrân și slab; Berl Iancu Goldștein (născut în Halicia), cu patentă din anul 1827; Iosip zet Iancu Argintar²⁵.

Rezumând cele menționate cu privire la documentarea și activitatea la Suceava, Iași, Vaslui a meșterilor care se ocupau de prelucrarea artistică a metalului, concluzionăm ca în lista meșterilor predomină evreii, stabiliți cu traiul în Țara Moldovei de o bună perioadă de timp, având dughene sau case în chirie. Aceste informații ne permit să extindem lista specializărilor în domeniul prelucrării metalelor nobile, să documentăm nume noi ale meșterilor, să stabilim etnia meșteșugarilor, localitatea de origine (Varșovia, Lion, Halicia ș.a.) și portul, aspecte ce au lăsat o amprentă asupra pieselor executate. Fiind concludente la capitolul etnie și țara de origine, credință, stare socială, port etc., datele statistice completează tabloul general privind activitatea argintarilor în orașele moldovenești.

Constatăm că, în Basarabia, calitatea obiectelor din metale nobile, tehnica executării etc., realizarea unor piese la comandă și performanțele în acest domeniu indică prezența unor meșteri anterior datei de oficializare juridică a breslei argintarilor din Chișinău în anul 1817. Această aserțiune este confirmată și de I. Iorga, care menționa prezența

argintarilor la Chișinău încă înainte de 1812²⁶.

După modelul rus, prin Hotărârea din 17 mai 1817, la Chișinău a fost instituită conducerea breslei (atelierului), în frunte cu un staroste – „țehmister” și 2-4 ajutoari. La prima ședință a Dumei orășenești din 2 august 1817 a avut loc confirmarea oficială a breslelor meșteșugărești din orașul Chișinău. Regulamentul organizării administrative a regiunii Basarabia (29 aprilie 1818) a aprobat organizarea cărmuirii de breaslă în orașele din Basarabia, care urma să activeze în baza legislației ruse, introduse în spațiul vizat după 1812. În anul 1819 a fost instituit consiliul (sfatul obștesc) de breaslă din Chișinău (*Кишиневская цеховая управа*), în competența căruia intra administrarea meșteșugarilor din breslele chișinăuiene. Asocierea argintarilor și aurarilor într-o corporație cu organ unic de conducere și statut juridic sugerează ideea că la începutul secolului al XIX-lea în Basarabia exista un număr mare de meșteri care lucrau metalele nobile.

Menționăm și oferirea unor anumite privilegii, crearea premiselor necesare pentru atragerea în acest spațiu a meșteșugarilor, supuși ai Imperiului Austriac, Imperiul Otoman, originari din Podolia. De regulă, sub termenul de „originar din Imperiul Austriac” (*австрийский поданный*) erau incluși fugarii din Imperiul Austriac, în special ucrainenii, care la începutul secolului al XIX-lea s-au așezat cu traiul în diferite localități ale ținutului Hotin – o politică susținută și promovată de țarism pentru a schimba componența socială și etnică a ținuturilor din centrul și nordul Basarabiei, populate compact de români²⁷.

Sunt sugestive datele care reprezintă dinamica numărului argintarilor și aurarilor. În anul 1814, în Chilia, au fost documentați doi argintari moldoveni (din numărul total de 1598 de locuitori, fără dvoreni și reprezentanții clerului)²⁸. În Ismail, la începutul secolului al XIX-lea, din cele 73 de familii armene, două practicau arta giuvaiergeriei²⁹, confirmând astfel prezența unei forme închise a meșteșugului.

Condițiile de lucru și monopolul instituit pot fi analizate pe baza informațiilor concentrate în dosarul argintarului evreu Leiba Berg, care a realizat în anii 1815–1819 obiecte de cult pentru bisericile din Basarabia. În cererea sa argintarul solicita ca, după executarea acestor piese, niciun meșter în afară de el să nu presteze asemenea servicii pentru Dicasteria din Chișinău. Constatăm astfel crearea unor premise privind instituirea unui anume monopol pentru executarea vaselor de cult, preroga-

tiva îndeplinirii revenind în cazul dat argintarului Leiba Berg³⁰.

În sprijinul aserțiunii privind instituirea unui monopol și realizarea podoabelor de cult se cere de menționat prevederea emisă la 7 septembrie 1827, în conformitate cu legislația rusă, în care era stipulat că executarea podoabelor de cult se va efectua doar de persoane anumite, de meșteri specializați în domeniu³¹. Direcția Economică a Casei Arhieresti din Chișinău emite un ordin semnat de egumenul Onisifor: „(...) Conform ordinului din 3 septembrie 1827 al Consistoriului Duhovnicesc din Chișinău, se interzice executarea la oameni străini a aliajelor metalice folosite pentru realizarea podoabelor bisericești cu titlul mai jos de cel stabilit (84 zolotnik – n.a.) de conducerea eparhială fără motive temeinice” (...).

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, numărul argintarilor activi în Basarabia era destul de mare. În anii 1819–1821, din numărul total de 258 de meșteri, în Chișinău activau 46 de aurari și argintari, supuși ai Imperiului Austriac, și un meșter supus al Sublimei Porți (Vasili Mihailov)³². În lista supușilor austrieci au fost înscrși aurarii Manus Moldar, Moise Flem, Mircus Vekner, Pinkili Monmezal, Gherm Ber și Ninii Novac ș.a. În lista plătitorilor de impozite pentru anii 1819–1821 au fost incluși argintarii Dimitri și Stepan Bonza, aurarii Solomon Bant, un meșter străin Carl Pițtner, argintarul Andrei Pilcikov ș.a.³³.

În această listă practic nu găsim nume de meșteri moldoveni, deși este anexată o listă a meșterilor străini cu 51 de nume, activi în afara Chișinăului: armeni din Grigoriopol, meșteri și negustori greci, evrei din Movilău, Orhei, Tucicov, Tiraspol, Odesa, Berdicev, Dubăsari ș.a. Situația se explică prin întârzierea dezvoltării burgheziei comerciale în Basarabia, populația de aici fiind împovărată de multiple dări și tributuri față de Poartă. Prelucrarea artistică a metalelor în primele decenii ale secolului al XIX-lea continua, de regulă, să fie profesată de evrei, urmași de armeni și greci.

Analizând situația în domeniul artei metalului în primele decenii ale secolului al XIX-lea, constatăm că creșterea numărului meșterilor care profesau argintăria și aurăria era datorată politicii de protecționism, condițiilor de lucru și de realizare a pieselor executate, privilegiilor acordate celor care practicau meseria și comerțul cu obiecte din metale nobile. Pe de altă parte, numărul celor care au profesat aurăria și argintăria se afla în strictă interdependență cu cerințele beneficiarilor,

situația social-politică și economică din regiune, cu posibilitățile materiale de a comanda o anumită bijuterie de lux sau ctitori o piesă de cult.

Comparativ cu Țara Moldovei și Țara Românească, în Transilvania, prima mențiune privind activitatea unui *aurifaber* (zlătar) coboară către secolul al XIV-lea, atunci când aurarul Kunz din Sibiu a primit în anul 1346 o comandă pentru executarea unei monștrante de peste 15 mărci de argint (cca 3 kg argint)³⁴. Fără a detalia subiectul privind activitatea argintarilor sibieni, asupra căruia s-a oprit foarte scrupulos cercetătoarea D. Dâmboiu³⁵, vom aminti doar câteva nume ale orfevrilor, care au contribuit la dezvoltarea artei transilvănene, printre care Hannes Friederich Benedickt (1632–1652), Johann Ongert I (anii 1668–1673)³⁶, Sebastian Hann (1675 – m. 1713)³⁷, care a lucrat pentru țarul rus Petru I, domnitorul valah Constantin Brâncoveanu și comitele sașilor Valentin Franck von Franckenstein și grație căruia „Sibiul se ridică la nivelul prea vestitului Augsburg”³⁸.

Evenimentele politice din secolul al XVII-lea (invazia turcilor și expansiunea Imperiului Habsburgic) au determinat nu numai evoluția economică și politică a Țărilor Române, dar și viața artistică din orașele transilvănene și centrele monastice. La Brașov, Cluj, Sibiu numărul meșterilor s-a redus. În Cluj, de la 300 de breslași la finele secolului al XVII-lea s-a ajuns doar la 11 meșteri. Din a doua jumătate a secolului al XVII-lea scade interesul pentru prelucrarea aurului și argintului, condiționat de plângerile clienților în legătură cu lucrările de calitate proastă, finețea metalului, la care se adaugă creșterea impozitelor și taxelor pentru articolele ieșite din atelierele transilvănene, ajunse sub stăpânirea habsburgilor, fapt ce a dus la decăderea evidentă a producției aurarilor și argintarilor autohtoni, și, cu timpul, declinul economic. Orfevrii transilvăneni au fost nevoiți să se refugieze în orașele din Țara Românească și Moldova, astfel fiind excluși din breslele locale. Breasla din Brașov (la care se adaugă și meșterii din Bistrița, Sighișoara și Mediaș) lua măsuri severe împotriva meșterilor care au migrat, excluzându-i din breaslă, iar la revenirea lor în țară se solicita achitarea unei taxe de 8-12 florini³⁹.

Orfevrii din spațiul românesc au deprins meseria în ateliere renumite din Austria, Germania, Italia, Anglia, Franța, Ungaria, de unde reveneau în țară cu idei și concepții noi⁴⁰. Centre puternice de aurărie și argintărie erau la Brașov, Sibiu, Cluj, Alba-Iulia, dovadă servind numeroase foi de dotă,

testamente, liste de inventar, care includ veselă de argint, articole de orfevrărie prețioase, podoabe personale, fapt care demonstrează activitatea meșterilor localnici și executarea la comandă a diverselor piese din metale nobile.

Spre deosebire de spațiul românesc, prelucrarea metalelor ca domeniu economic aparte în spațiul european este atestată încă de la sfârșitul secolului IX. „Monumenta Historica Britannica” (893) specifică atenția regelui Alfred cel Mare (849–899) pentru meserii, mai ales față de aurărie și argintărie – *aurifices et artifices*, regele adunând la curtea sa meșteri din toate țările vecine⁴¹. Aurarii constituiau o pătură privilegiată, cu poziții înalte în societate. Astfel, regele Eadred (Edred al Angliei) a oferit în anul 949 aurarului său Elia (*Ælfsige*) case și pământ pentru că el decorase iscusit tronul regal cu aur și argint – „arciselul ob studium quam mihi auri argentine fabrica sollicitate deservit atque decorat”. Între anii 1250 și 1350 bresle meșteșugărești au fost atestate la Paris, Köln, Breslau, Strasbourg, Augsburg (1368)⁴².

Formele de muncă și executare a produselor aurarilor și argintarilor erau diferite – de la comenzi mari de la persoane înstărite sau biserici, la comenzi individuale ale elitei locale. Administrația orașelor comanda articole prețioase, mai ales cu ocazia sărbătorilor, confirmând aserțiunea că evoluția artei metalului era strâns legată de cerințele persoanelor încoronate, ale elitei locale și ale bisericii.

Arta metalelor se dezvoltă în Polonia în conformitate cu tradițiile și stilul orfevrăriei europene. În orașele polone au lucrat meșteri din centre europene de renume – Augsburg, Amsterdam, Nürnberg ș.a., care veneau cu modele noi de podoabe. Participând activ în viața orașelor poloneze și absorbind tradițiile locale, ei creau piese diferite de cele ieșite din atelierele est-europene. În Varșovia, argintăria și aurăria sunt cunoscute din secolul al XVI-lea, când în anul 1516 a fost adoptat statutul breslei, aprobat în 1554 prin decizia regelui Sigismund August. Acest statut a fost reconfirmat de fiecare dată de noul monarh, mai ales după ce capitala Rzeczpospolitei a fost transferată la Varșovia. La 7 aprilie 1785, regele Stanislav August a confirmat noul statut al breslei aurarilor. După incorporarea Varșoviei în componența Imperiului rus, prin decretul din anul 1816, au fost desființate breslele aurarilor, meșterii devenind liberi în activitatea sa⁴³. Cât privește activitatea argintarilor din orașul Gdańsk (Dantig, după 1308), menționăm că piesele create de ei ocupă un loc deosebit, ce-

dând după complexitate doar podoabelor realizate de meșterii din orașele poloneze Wrocław și Cracovia. Primele mențiuni despre aurarii și argintarii din Gdańsk se referă la anul 1357⁴⁴. Statutul aurarilor devine cunoscut din 1409, cu completări ulterioare în anii 1418, 1451, 1468 și 1481. Breasla aurarilor a fost întemeiată între anii 1357 și 1378, întrucât anume în acest interval de timp au fost documentate numele candidaților pentru funcția de meșter principal și ajutorul său. În prima jumătate a secolului al XV-lea, la Gdańsk activau peste 40 de meșteri, numărul lor pe parcursul secolului crescând până la 60. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea – mijlocul secolului al XVIII-lea, orașul Gdańsk deja domina centrele din Rzeczpospolita în domeniul executării pieselor de aur. În secolele XV–XIX, în oraș au activat peste 600 de meșteri de origine polonă, germană, flamandă, olandeză⁴⁵.

Primele manifestări ale nereușitelor aurăriei și argintăriei din orașul Gdańsk se fac simțite odată cu căderea orașului sub administrarea Prusiei. Ca urmare a războaielor napoleoniene, prin 1816, breasla aurarilor din Gdańsk a fost desființată, iar aurarii au intrat în corporația denumită „Gewerk der Juweliere Gold – und Silberarbeiter” (rom.: „Ateliere de realizare a pieselor de aur și argint”). Orfevrii realizau cupe, potire, pahare de metal, fructiere etc., lucrate în tehnica turnării artistice a metalului, forjare, placare cu aur, creând veritabile compoziții desfășurate, inspirate din mitologia antică, cu simboluri și alegorii, accentuate de motive vegetale și floristice. Cele mai solicitate erau compozițiile pe subiecte religioase și laice, realizate în stil baroc, clasicism, inspirate din motive renaștentiste. Asemenea subiecte pot fi apreciate la potirul ieșit dintr-un atelier local, datat cu anii 1727–1737, realizat din argint, prin turnare, gravare, aurire, dar și în cazul vasului pentru sos, din argint turnat, produs al unui atelier varșovian din a doua jumătate a secolului al XIX-lea⁴⁶.

Sunt numeroase articolele din secolele XVI–XIX realizate la Wrocław, aflat din anul 1742 sub administrarea Prusiei. La finele secolului al XVI-lea, aici activau peste 50 de argintari și aurari. Orașul și-a păstrat dominația ca centru al orfevrăriei în Silezia până la începutul secolului al XX-lea, prezentând articole de factură renaștentistă și clasicistă⁴⁷.

Și armenii din Podolia au exercitat o influență deosebită în dezvoltarea meșteșugurilor, excelență mai ales în arta metalului și pielărie. Bresle sau frății ale meșteșugarilor armeni au fost ates-

tate în coloniile armenie din Camenița (Kamenet-Podolsk), Movilău (Moghiliov-Podolsk), Rașcov ș.a. În Polonia breslele erau formate pornind de la principiul credinței, din care considerente meșterii de altă religie întâmpinau dificultăți la admiterea în bresle. În aceste condiții, meșterii armeni și evrei activau pe cont propriu sau puteau deschide un atelier doar având permisiunea coroanei și un Statut⁴⁸. În listele de achitare a impozitelor pe anul 1578, meșteșugarii din Camenița erau împărțiți în trei grupuri: „Jus Meideburgensis” – comunitatea poloneză, „Jus Rutenorum” – comunitatea ucraineană și „Jus Armenorum” – comunitatea armenilor, în care, alături de reprezentanții altor specialități, au fost incluși și giuvaiergii. Armenii stabiliți pe diferite căi în Podolia (mai ales în Moghiliiov și Rașcov) au folosit ca bază legislativă statutele breslelor din țara de origine. Un asemenea „Statut al meșteșugarilor giuvaiergii” a fost adoptat în Armenia în primul sfert al secolului al XIX-lea⁴⁹.

Regele polonez Ian Sobiesky a apreciat implicarea armenilor în lupta de apărare a orașelor poloneze de la frontieră și prin *gramota* din 6 iunie 1685 a anulat restricțiile anterioare privind admiterea în bresle a meșteșugarilor armeni, care profesau arta giuvaiergeriei în orașul Liiov. Un loc aparte revine bijutierilor armeni din orașul Camenița, care executau podoabe personale, arme și piese de harnașament. Devin cunoscute numele meșterilor bijutieri Grigor de Camenița, care s-a strămutat în orașul Liiov, liioveanul Criștof Mustafovici, care lucrase harnașament pentru voievodul kievean Andrei Potočki⁵⁰.

Documentele de arhivă și literatura de specialitate consultate, completate de datele privind piesele din metale nobile păstrate în colecțiile muzeale, au extins substanțial informațiile cu privire la apariția și evoluția breslelor, atelierelor și corporațiilor meșteșugarilor care lucrau aurul și argintul, poziția meșterilor în societate și în ierarhia meseriilor. Pe baza materialului documentar, autorul a ajuns la anumite concluzii. Astfel, dacă în țările europene primele bresle ale argintarilor și aurarilor datează din secolele IX–X, odată cu delimitarea meșteșugurilor de agricultură și apariția centrelor urbane, atunci în spațiul românesc primele bresle datează din secolul al XVII-lea (București – 1634, Iași – 1669). În spațiul românesc au funcționat ateliere, bresle, corporații ale bijutierilor, aurarilor și argintarilor, fiecare având un loc bine definit în interiorul breslei sau atelierului: meșter-principal, meșter, marcator și ex-

pert în evaluarea articolelor și metalului nobil, ucenic. În spațiul european, aurarii și argintarii erau obligați să-și exercite meseria doar în cadrul breslei locale, în funcție de prevederile legislației în vigoare de atunci. Spre deosebire de Europa, în Moldova medievală și modernă înscrierea meșteșugarilor în bresle nu era un lucru obligatoriu. Cu toate că breslașii aveau anumite înlesniri fiscale, mulți meseriași lucrau în afara breslei, iar meșterii neîncadrați în bresle și-au continuat activitatea în pofida faptului că regulamentele breslelor prevedeau interdicția de a-și desface mărfurile în prăvălii⁵¹. În opinia unor cercetători, breasla constrângea într-o anumită măsură profesarea liberă a meseriei, controlând comercializarea produselor finite, distribuția materiei prime ș.a.⁵². Breslele conservatoare frâneau progresul tehnic, fenomen specific mai mult breslelor din țările europene.

În secolele XVII–XIX, meșterii aveau variate specializări în funcție de articolele executate, operațiile tehnologice și materia primă folosită – zlatari, aurari, argintari, giuvaiergii, cercelari (făcători de cercei), inelari (făcători de inele), mărgelari (cei care făceau mărgelile), *măngănari* (cei care incrustau perlele pe diverse obiecte de metal prețios și realizau salbe de perle), legători de cărți, spoitori (meșteri în funcția cărora intra placarea pieselor, poleirea cu aur sau argint), bijutieri, ținutitori (se ocupau de montarea/ținutirea pietrelor în articolele de bijuterie), gravori. Meseria era profesată de un grup restrâns de specialiști, care lucrau la comandă pentru mănăstiri, domnie și reprezentanții elitei locale. Totodată, meseria de aurar, argintar nu era accesibilă tuturor, ci constituia dreptul exclusiv al unui număr restrâns de persoane, drept care nu era înstrăinat și care se moștenește din tată-n fiu.

În Basarabia, asociația argintarilor este documentată juridic începând cu anul 1817, iar monopolul asupra executării pieselor de cult fusese reglementat de ordine sinodale din anul 1827. Tot atunci a fost interzisă procurarea și executarea pieselor de cult de persoanele care nu erau abilitate cu aceste drepturi. În 1833 a fost interzis de a se ocupa de meserie fără un certificat eliberat de Departamentul Meseriilor și a fost pusă baza administrativă de funcționare a domeniului. Separarea meșteșugarilor, care prelucrau metalele nobile într-un atelier de argintărie aparte, a avut loc la Chișinău, în anii 1854–1858, la insistența argintarilor evrei. Potrivit statutului, în cadrul corporațiilor bijutierii erau supuși unui examen de calificare, erau înregistrați obligatoriu la poliție,

achitau impozite și aveau activități filantropice.

Cât privește componența etnică a meșteșugarilor din Basarabia, subliniem că predominarea numerică a argintarilor de origine iudaică asupra numărului meșterilor de altă etnie este evidentă pe parcursul secolelor. Procesele de migrare a meșterilor din diferite regiuni au avut un impact aparte asupra evoluției orfevrăriei din Basarabia, meșterii invitați la lucru venind cu modele noi, creații inspirate din orfevrăria est- și vest-europeană. În majoritatea cazurilor vorbim de meșteri veniți din Podolia, evrei de naționalitate: argintarul Leiba Berg din orașul Uman sau meșterii supuși

ai Imperiului Austriac, documentați în Basarabia în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Aurarii și argintarii din Polonia, Ucraina, Rusia au lăsat o amprentă deosebită în arta metalelor nobile din Basarabia.

Aurarul, argintarul, orfevrul, bijutierul, giuvaierul aveau în secolul al XVII-lea – primele decenii ale secolului al XIX-lea un statut special în ierarhia meseriilor și poziție în societate, realizând articole de bijuterie, piese de orfevrărie laică și de cult la comanda reprezentanților elitei, bisericii și „dictând” noile tendințe artistice în domeniul artei metalelor prețioase.

Referințe bibliografice și note

¹ Studiul prezintă o versiune extinsă a comunicării „Statutul bijutierului: evoluție în timp și în spațiu”, susținută în cadrul conferinței științifice anuale a Muzeului Național de Arheologie și Istorie a Moldovei, Chișinău, 12 octombrie 2012.

² Rațiu (Ratz) Ioan. Tehnica și arta ceasornicarilor, giuvaiergilor, ținătorilor, gravurilor și opticienilor. Cluj: Institutul de Literatură și Tipografie „Minerva”, 2008, p. 44.

³ Cocîrlă P. Țirgurile sau orașele Moldovei în epoca feudală. Secolele XV–XVIII. Chișinău: Universitas, 1991, p. 74.

⁴ Istoria orașului Iași. C. Cihodaru, G. Platon. Iași, 1980, vol. I, p. 402.

⁵ Pavelescu E. Economia breslelor din Moldova. București, 1939.

⁶ Cocîrlă P. Dicționar explicativ de istorie medievală. Chișinău, 2010, vol. I, p. 90-91.

⁷ Слестникова Л. Крымский ювелир Айдер Асанов. În: Ювелирное искусство и материальная культура. Санкт-Петербург, Издательство Государственного Эрмитажа, 2010, p. 81-82.

⁸ Cocîrlă P. Țirgurile sau orașele, p. 84.

⁹ Suceava. File de istorie: documente privitoare la istoria orașului. 1388–1918, Vol. 1. București: Direcția Generală a Arhivelor Statului din Republica Socialistă România, 1989, p. 326-349.

¹⁰ Ibidem, p. 335-340, p. 442-443.

¹¹ Iorga N. Scrisori și zapise de meșteri români. București, 1926, p. 30-31.

¹² Suceava. File de istorie, p. 508.

¹³ Istoria orașului Iași, vol. I, p. 62, p. 113.

¹⁴ Iorga N. Istoria industriilor la români. București: Publicație pentru Societatea națională de credit industrial, 1927, p. 55-56.

¹⁵ Moldova în Epoca Feudalismului. Vol. VII, partea II. Chișinău, 1975, p. 360-396.

¹⁶ ANRM. F. 205, inv. 2, f. 564.

¹⁷ Documente statistice privitoare la orașul Iași. Editate de Ioan Caproșu și Mihail-Răzvan Ungureanu. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1997, vol. II (1824–1828), p. 111.

¹⁸ Ibidem, p. 149, p. 179.

¹⁹ Ibidem, p. 481-483.

²⁰ Ibidem, p. 132, p. 155.

²¹ Ibidem, p. 488, p. 506.

²² Ibidem, p. 174, p. 178.

²³ Ibidem, p. 496.

²⁴ Ghibănescu Gh. Surete și izvoade. Vasluiul. Studiu și documente. Iași: Institutul de Arte Grafice „Viața românească”, 1926, p. 257-258.

²⁵ Ibidem, p. 271-273.

²⁶ Iorga N. Istoria industriilor la români, p. 154.

²⁷ Tomuleț V. Basarabia în epoca modernă. Chișinău, 2012.

²⁸ Tomuleț V. Politica comercial-vamală a țarismului în Basarabia și influența ei asupra constituirii burgheziei comerciale (1812–1868). Chișinău: CEP USM, 2002, p. 318; ANRM. F. 5, inv. 3, d. 474, f. 112.

²⁹ ANRM. F. 5, inv. 2, d. 495, f. 89 verso-96 verso.

³⁰ Ibidem, f. 1 verso.

³¹ ANRM. F. 205, inv. 1, d. 5524.

³² Tomuleț V. Politica comercial-vamală a țarismului în Basarabia, p. 298; ANRM. F. 75, inv. 1, d. 105, f. 1-16.

³³ Ibidem, f. 6 verso-9; f. 1 verso; f. 12 verso; f. 18 verso-19.

³⁴ Simion V. Romanian Metalwork. Bucharest: Meridiane Publishing House, 1990, p. 18.

³⁵ Dâmboiu Daniela. Breasla aurarilor din Sibiu între secolele XV–XVII. Alba-Iulia: Altip, 2008, 462 p.

³⁶ Orfevrăria liturgică sibiană. Din tezaurul Muzeului Național Brukenthal. Sibiu: Muzeul Național Brukenthal, 2004, p. 18.

³⁷ Guy Marica Viorica. Sebastian Hann. Cluj-Napoca, 1972.

³⁸ Dâmboiu Daniela. Op. cit., p. 58-59, 103-109.

³⁹ Nițu F. Prețuri de podoabe și orfevrărie din metal prețios în spațiul românesc (sec. XVI-XVII). București, 2006, p. 96.

⁴⁰ Simion V. L'art des métaux précieux en Roumanie, p. 22.

⁴¹ Левицкий Я. А. Города и городское ремесло в Англии в X-XII вв. Москва: АН СССР, 1960, p. 147.

⁴² Dâmboiu D. Op. cit., p. 30.

⁴³ Ковальова Н. М. Вотуми польских майстрів та фірм XVIII – поч. XX ст. În: Музейни читання. Киев, 2012, p. 292-293.

⁴⁴ Березова С., Волковинська О. Гданьске срібро з колекції Музею історичних коштовностей України. În: Музейни читання. Киев, 2006, p. 119-130.

⁴⁵ Ibidem, p. 119.

⁴⁶ Золота скарбниця України. The gold treasury of Ukraine. Киев: Акцент, 1999, p. 129, p. 136.

⁴⁷ Березова С., Волковинська О. Вроцлавське срібло із зібрання МКУ. În: Музейни читання. Киев, 2006, p. 49-58.

⁴⁸ Григорян Вардан. История армянских колоний Украины и Польши (армяне в Подолии). Ереван: Издательство АН Арм. ССР, 1980, p. 203.

⁴⁹ Ibidem, с. 204-209.

⁵⁰ Ibidem, с. 60-71.

⁵¹ Nițu F. Op. cit., p. 96.

⁵² Cocîrlă P. Țîrgurile sau orașele Moldovei în epoca feudală, p. 77.



Pudrieră, începutul secolului al XX-lea. A aparținut Eugeniei Crușevan, prima femeie avocat din Basarabia. MNIM. FB 23387



Vas pentru icre (argint titlu 84, 1853, Petersburg). MNIM. FB 23578



Șirag de mărgele de coral (s. Podoimița, r-ul Camenca). MNIM. FB 14214



Set de veselă de argint cu stema Basarabiei, comandat de primarul Carol Shmidt. MNIM. FB 21649

Alla CHASTINA

Some legal aspects in the architecture of Bessarabia (2nd half of 19-th - early 20th centuries)

Rezumat

Unele legi din domeniul construcțiilor și arhitecturii în vigoare în Basarabia (a doua jumătate a secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea)

Într-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, până la începutul secolului al XX-lea, în Basarabia rămăneau în vigoare principalele legi din domeniul arhitecturii, cu anumite completări, care erau consemnate în Regulamentul de Construcții al Imperiului Rus. În Basarabia, administrarea construcțiilor se afla în sarcina Secției Construcțiilor din cadrul Cărmuirii Guberniale. Aici erau alcătuite și examinate proiectele, devizele, condițiile și alte acte, de aici erau supravegheate lucrările de construcție. În conformitate cu proiectele aprobate, particularii aveau permisiunea să construiască edificii statale, să facă împrumuturi pentru realizarea construcțiilor și să beneficieze pe drept de aceste edificii pe parcursul a 30 de ani. Planurile și fațadele bisericilor erau alcătuite de tehnicienii din cadrul Secției de Construcții a Basarabiei sau de arhitecții eparhiali. Proiectele în vederea introducerii unor modificări în planurile orașelor basarabene erau examinate în Duma orășenească. Reguli speciale erau aplicate asupra construcțiilor particulare de pe lângă cetăți. Străzile, piețele și podurile se aflau în subordinea poliției. Dumele orășenești emiteau decizii anuale pentru combaterea incendiilor, care erau obligatorii pentru lucrările de construcție. Planurile de amenajare a localităților rurale basarabene erau alcătuite de Direcțiile Județene de Zemsvă, în baza hotărârilor adunărilor locuitorilor și proprietarilor. Întreținerea și repararea monumentelor de arhitectură se făcea din contul mijloacelor de stat. Distrugerea ruinelor edificiilor vechi din Basarabia era strict interzisă.

Cuvinte-cheie: legislație, Regulament de Construcții, Basarabia, reguli, devize, construcții, monumente de arhitectură.

Summary

Some laws on construction and architecture in force in Bessarabia (2nd half of XIX– early XX centuries)

From the second half of the XIX to early XX centuries, the basic laws in the field of architecture in Bessarabia, with certain amendments, were the same as the ones found in the Regulation on Construction in Russia. In Bessarabia, the Provincial Government was in charge of the construction management, which compiled and examined projects, estimates, conditions and other documents. The works under construction were supervised by it as well. According to the approved projects, private persons were allowed to build public buildings, to take loans for this purpose and to hold the lease on these buildings for a period of 30 years. Model projects continued to be used to build prisons and quarantines. Designs and facades of churches were drawn up by building technicians or diocesan architects of the Construction Department from Bessarabia. The City Duma examined and made changes to the projects of Bessarabian towns. Special rules were applied to private buildings in the vicinity of fortresses. The streets, squares, and bridges were under the police department. City Dumas issued annual decisions on fighting fires, which were compulsory for the construction works. The landscape plans of Bessarabian rural communities were compiled by County Rural Councils on the basis of the decisions made at the meetings of owners and inhabitants. The maintenance and repair of architectural monuments were carried out at the expense of public funds. It was strictly forbidden to destroy the remains of ancient buildings in Bessarabia.

Key words: legislation, Construction Regulation, Bessarabia, rules, estimates, buildings, architectural monuments.

From the second half of the 19th to early 20th centuries, the basic laws in the field of architecture in Bessarabia continued to act according to

the Charter of Construction in Russia though with some additions.

Institutions for the management of construction:

In the Russian Empire the main control of construction was concentrated in the hands of the Ministry of Interior, where there was a technical and building committee. In Bessarabia the construction part of the building business was entrusted to the provincial government, which compiled and examined projects, estimates, condition, construction and supervision, etc.

Buildings and facilities related to certain departments such as Ministry of National Educations, Ministry of Railways, Military, Marine and Trade Ministry and to some other departments were not under the Bessarabian provincial authority. According to the Russian Charter of Construction of 1900, the Bessarabian provincial government for construction was responsible for making sure that:

- all projects of buildings and facilities must correspond to all rules of architecture and construction arts;
- there were no any extravagances and shortcomings;
- when drafting projects everything was specifically discussed and determined and after that nothing could be changed or added;
- the estimates were drawn up in accordance with the projects and reference prices;
- all orders for supplies and contracts had been performed according to the law, and the actual cost of the work and the needs for it;
- all works were conducted promptly, securely, successfully and properly completed by a certain date;
- the amounts that were allocated for the construction part by the provincial government were used lawfully „with due frugality and without mixing up one with another”¹. These duties were similar to those used in the first half of the XIX century;
- As for the settlement of new villages and towns, in 1864 the responsibility was handed to the Land departments of local economy or to the governor.

About the governance on construction part in the local authority:

In the second half of the XIX century the management of government buildings and its structures, public constructions, technical and police supervision, except for some special departments were functions of the local authority, where both an

engineer and an architect were included, whereas or only one architect in other local authorities only one architect could be registered.

About the technicians on Construction part:

Provincial Engineers administered at the discretion of the Ministry of Internal Affairs, preference was given to a railway engineer and a civil engineer, who studied at the Institute of Civil Engineers. Besides architects there were special technicians involved who took examinations and received a certificate authorizing them for various buildings. Military engineers and naval officers on the construction part did not need to take any exams. City architects in Bessarabia were subordinated of the construction department, but their appointment depended on the Ministry of Internal Affairs. This Ministry had the right to direct architects and technicians in various private companies for the construction of railways, water pipelines and others that supported them from their own means.

For the construction of church and monastery buildings in some dioceses, including Chisinau-Khotin and Balti there were the so-called diocesan architects. They were subordinated by their diocesan bishop and acted according to their orders. For the preparation of plans, budgets, and overseeing the construction of churches and monasteries, these architects were compensated at a rate of, but not more than, one percent. Plans and the facade of churches were drawn up by building technicians or diocesan architects of Bessarabia.

About the projects and estimates for building construction

Both in the first and the second halves of the XIX century public buildings continued to be built according to approved plans, facades and estimates. But since 1888 it a note had been made relating to the buildings construction in some areas prone to earthquakes were for the necessary special measures had to be taken. Construction departments considered all projects and estimates made in any amount, but in separate cases the decision power was given to the Governor or District Railways authority. When a construction was technically complex, the Governor delivered projects and estimates to the Ministry of Internal Affairs, Railways, or the Academy of Fine Arts. From 1859, according to the approved projects, private persons were allowed to build public buildings, take loan for this purpose and hold the lease on these buildings for 30 years. These rules, including the construction of station buildings, continued to act before the end of the

XIX century. Model projects continued to be used to build some prisons and quarantines.

Regarding the preservation and maintenance of public buildings:

The chief of police and police officers were responsible for the safety and maintenance of public buildings. They also reported of dilapidated or damaged buildings to the Construction department. But only the agency which was in possession of such a building could decide upon its demolition. Of course, if the conditions of the building did not pose any threat to the life of people. The projects, estimates of facades, descriptions of all buildings were kept in the given construction department. As the fortresses, all project documentation was in the Military department. But in the case of the abolition of any fortresses, all plans had to be transferred to civilian agencies. It was strictly forbidden to destroy the remains of ancient castles, fortresses, monuments in Bessarabia for the whole of XIX century. The responsibility for it was on local police and the governor in person. The maintenance and repair of architectural monuments were carried out at the expense of public funds.

On the construction of Orthodox churches, prayer houses and chapels:

Orthodox churches were built and maintained at the expenses of the treasury, or parishioners. The construction of new churches was permitted, if it was in agreement with some parishioners, church parable of the petition and, of course, sufficient funds were available for the construction. The parish churches were established for collecting funds intended for the later construction of new church buildings or repair of the existing ones. The governor had to make sure that the diocesan architect and technology „not in the least retreated from plans and elevations for the construction of the church compiled and approved by the proper procedures”²³. In those dioceses where parishes were far away and for local people it was uncomfortable to go to church, they were allowed to open prayer houses. This law extended to Bessarabia on such houses of worship for XIX century.

It was known, that since the ancient times all chapels were built by pious diligence of the Orthodox ancestors in honor of certain saints or venerated religious or historical events and such monuments were always preserved by the diocesan authority. Also those chapels could be built with the permission of the authorities and according to the approved plans and facades. Those

who built, rebuilt, destroyed the chapel or prayer house, could be subjected to trial, and the building must be demolished. For the construction of churches of other confessions it was necessary to have a special permission of the governor. It concerned the Roman Catholic, Armenian-Gregorian, Protestant and other churches. At the same time all plans and estimates were considered by local building departments.

Synagogues and Jewish prayer schools were also built far away from Christian churches, about 100 sajenes and only after the permission of the provincial authorities. In case of violation of this law, a form of punishment had been provided for it. Here is an example: in 1878 the Jewish society of Soroky opened prayer house (there is a plan of it) and the Jewish prayer school „New Klauz” in Soroky too for 1899⁴. There are archival documents referring to the opening of a few Jewish prayer houses in the colony of Dombroveny of Soroky district for 1899.⁵ Some members of prayer house „Bes Ghammedrish” on the eve of Jewish national celebrations wrote an application with the goal to open a new house „New Klauz” for the prayers in Dombroveny as soon as possible, and put a plan of its building⁶.

About the public buildings:

According to the Russian Charter of Construction there were also additional notes concerning the construction of wooden houses, theaters, circus, which could only be built following certain sizes. So, for example, the length and width of the construction had to reach up to 20 sajenes, and the show booths were about 25 sajenes in length and width. For the construction of town bath houses the builders had to obtain special permission from the town council.

Thus, in March, 1910 such entrepreneurs as Gherh Poleakov and Eli Levin applied to Bessarabian Provincial Government with a request for building of one pavilion with sport skating ring in Kishinev. It was for riding on roller skates. They explained that „it was a highly and healthy sport for only intelligent public and wearing very decent and modest character. And then, in November, 1910 the city architect examined a new stone building of „Skating Ring”. „It was made of construction material of good quality and as for the building everything was built firmly and constructively”. It was written in the act of exploitation. Then, in January, 1911 those entrepreneurs had already petitioned for opening a cinema at that pavilion and a special platform for installation of a certain appa-

ratus was arranged there. Thus, in April, 1911 two owners of the Skating Ring had demonstrated light films, either separately or simultaneously with riding on wheels. Also, at that pavilion there was a buffet with sale of cool beer and soft drinks with snacks. Referring to huge competition in the theatre world, the owners of the Skating Ring asked the Bessarabian governor to allow them to show sports and acrobatics such as „fight, acrobats, gymnasts, jugglers, cyclists, and the like attraction shows”. In 1912–1913 the wooden apparatus room of the cinematograph was exchanged to a stone one, and Iosif Korinberg became the new owner of the Kishinev Skating Ring. Besides the film demonstration, he intended „to put the music and choral, dramatic performances of one artistic troupe”, turning it into a real theatre, named as Olympus some time later. There, in 1916, many films were demonstrated with the help of oxygen instead of electrical energy.

In 1910 Klara Khatsckilevich opened the illusion consisting of two floors at Haruzin street in Bendery. According to personal documents of the National Archive of Moldova⁷, there was correspondence on this matter for a long period of time. Then it was very important to build the illusion complying with all standards of construction legislation and norms on keeping some theatres and cinemas. Initially, for the examining of Khatsckilevich's building, serious shortcomings were found there. The main one was a risk of possible fire which would endanger the audience or neighbors of Klara Khatsckilevich. In 1916 she prepared the new improved design⁸ of her illusion and wrote an application for its approval.

From 1913 Ovshii Paghis from Orgeev began to develop the cinematograph. In June, 1914 he addressed himself to the Bessarabian Construction Department with the request of disseminating and demonstrating the cinematic apparatus „Kok”. “It was a manual one that was driven without any installations. It was safe in the case of any fire too, and there was full incombustibility of a film used in this apparatus. Also it hadn't high temperature⁹, – so Ovshii Paghis wrote in his application. In addition he put the extract of safety technical test of apparatus „Kok”. And, in June of the same 1914 year entrepreneur Paghis had got the permission for demonstrating the first cinema films in all cities and towns of Bessarabia with the special apparatus „Kok”¹⁰.

About various factories, plants and other industrial enterprises:

The factory and plant buildings also were con-

tinued to be built a far away from the city boundaries, so they would cause no harm to the inhabitant's health. Especially it was provided, if these plants manufactured dangerous explosives. The buildings were themselves not subject to any rules regarding the facades, roof height and other architectural parameters. The main thing was that the exterior shape of such plants and factories matched their functional purpose. All stone factories (except distilleries) having two-stored buildings had to have at least two staircases made of non-combustible material. If the buildings were wooden, stairs could be made of wood, too.

Regarding the construction of cities, town and other buildings:

All changes of Bessarabian cities were reflected in the newly created projects had to be approved by the governor and the City Council or Duma. Special rules applied to private buildings near the fortresses of Bessarabia.

On the maintenance of streets, squares, bridges and other structures in the towns of Bessarabia:

Streets, squares, bridges were under the control of the police department, where public funds were allocated by the urban management for their maintenance.

About private buildings at Bessarabian cities:

In all cities of Bessarabia permission had to be sought for private building. Everyone who wanted to build a house had to present the facade with a detailed plan of all parts of the building on all floors in the longitudinal and cross sections for considering at the City council or Duma. City councils produced mandatory regulations against fires which were taken into account during construction.

About some projects of Bessarabian villages:

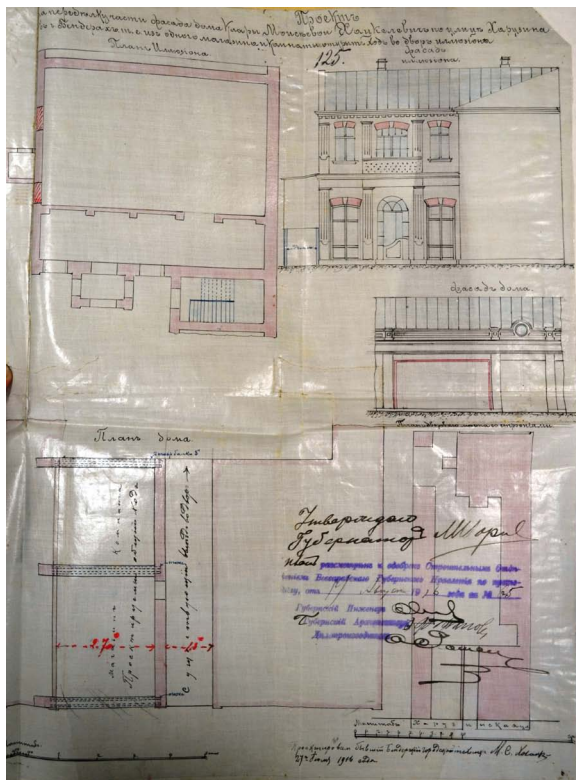
Plans for settlement projects in Bessarabian villages were compiled by county rural councils on the basis of general meetings of settlers and landowners. Those plans were passed to the governor for consideration. After fires the villages were arranged according to new plans. Generally, the so-called normal or model projects were used for it there. But if it was necessary, some changes on the size of the area were allowed, too.

Thus, those were some legal aspects of the Russian Charter of Construction on the basis of which the legislation in architecture was founded in many provinces including Bessarabia in the second half of XIX – the beginning of the XX centuries.

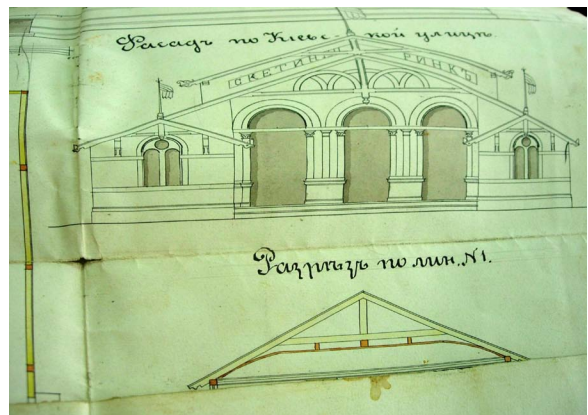
References

- ¹ Строительный устав, 1900, p. 210.
- ² Ibidem, 1900, p. 224.
- ³ Ibidem, p. 224.
- ⁴ NARM, f. 6, inv. 4, f. 57.
- ⁵ NARM, f. 6, inv. 4, d. 54.

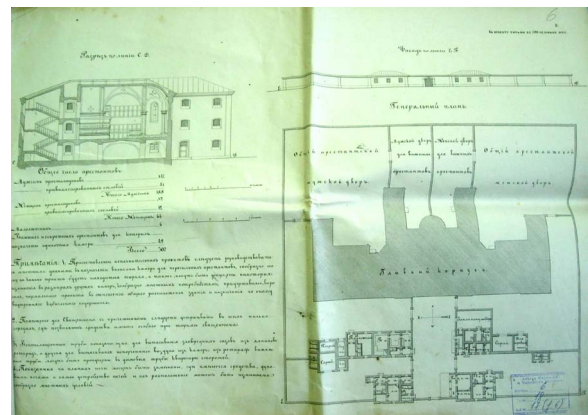
- ⁶ Ibidem, p. 109.
- ⁷ NARM, f. 6, inv. 4, d. 1644.
- ⁸ Ibidem, p. 125.
- ⁹ NARM, f. 6, inv. 4, d. 2300, f. 13.
- ¹⁰ Ibidem, f. 22.



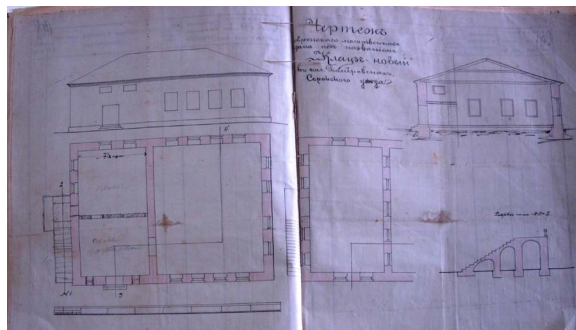
Illusion's project of K. Khatskilevich in Bendery confirmed by Bessarabian Construction Department in 1916



Normal projects for a standard prison building edited in St.-Petersburg, in 1861



The drawing of Jewish prayer house „New Klauz” in Dombroveni in 1899



The plan of Kichinev Skating Ring building in 1910

Biserica cu hramul Tuturor Sfinților din satul Buciumeni: aspecte istorice, arhitecturale și artistice

Rezumat

Biserica cu hramul Tuturor Sfinților din satul Buciumeni: aspecte istorice, arhitecturale și artistice

Studiul de față continuă seria cercetărilor consacrate arhitecturii ecleziastice din secolul al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea, axate pe analiza aspectelor istorice, arhitecturale și artistice ale bisericilor ridicate în cimitirele vechi din Moldova. Dosarul arhivistic privind construcția bisericii cu hramul Tuturor Sfinților din satul Buciumeni în anii 1817–1824 scoate în evidență aspecte inedite privind modalitatea construcției bisericii, materia de bază (cărămida), meșterii angajați la lucru etc. Izvodul de lucruri, întocmit după finalizarea lucrărilor de construcție, include mai multe piese de valoare, printre care iconostasul, candele cu monograma ctitorului (medelnicerul Ioan Cristian). După extindere cimitirul satului a ajuns în centrul așezării, documentele cercetate confirmând amplasarea acestuia la începutul secolului al XIX-lea la marginea de nord-est a satului, în conformitate cu tradiția amenajării spațiilor funerare.

Cuvinte-cheie: arhitectură ecleziastică, biserică, construcție, piatră, cărămidă, ctitorie, biserică din cimitir.

Summary

The Patron of All Saints Church from Buciumeni village: historical, architectural, artistic aspects

This study continues the series of the researches dedicated to the ecclesiastical architecture of the XVIII century – first half of the XIX century, and is focused on the analysis of historical, architectural and artistic aspects of the churches built in old cemeteries from Moldova. The archive file on the building of the Patron of All Saints Church from Buciumeni village in the period 1817–1824 highlights novel aspects on the construction of the Church, the basic material (bricks), the employed builders, etc. The register of the facilities drawn after the completion of construction works, includes several valuable pieces, among which the iconostasis, candelas with the founder's monogram, Ioan Cristian. After the expansion of the village, the cemetery reached the centre of the settlement. The researched documents confirm its location at the beginning of the XIX century in the North-eastern edge of the village, in conformity with the tradition of setting burial spaces.

Key words: ecclesiastical architecture, church, building, stone, brick, foundation, cemetery church.

Introducerea unor abordări noi, constructive și tehnologice, care au îmbogățit tradițiile vechi din arhitectura ecleziastică, au marcat evoluția arhitecturii moldovenești încă la hotarul secolelor XVIII–XIX. Modificările se referă, în primul rând, la utilizarea pietrei în construcție, cu timpul bisericile vechi de lemn cedând noilor construcții durate din piatră sau din cărămidă. Totodată, ascensiunea boierimii locale, care deținea funcții înalte în administrația statului, a condiționat apariția construcțiilor ecleziastice de piatră, mai

ales în ținuturile Lăpușna–Orhei. Boierii stabiliți în moșiile procurate au inițiat construcția unor conace, iar fenomenul morții îi face să se gândească la viața de apoi, conducându-i spre ideea ctitoririi lăcașurilor de cult, în incinta cărora, conform vechilor tradiții și obiceiului pământului, mulți din ei au și găsit somnul de veci. Opțiunea pentru construcțiile de piatră este explicabilă mai ales din cauza durabilității materialului comparativ cu lemnul, asigurându-se astfel și memoria pentru faptele sale. Schimbările în construcțiile bisericesti

au fost marcate și de influența clasicismului venită prin filiera rusă. În opinia unor cercetători, bisericile construite în primele decenii ale secolului al XIX-lea păstrează totuși unele trăsături din vechea arhitectură moldovenească¹.

Planimetria tradițională a bisericilor de lemn, afirmată până în secolul al XVIII-lea, continuă să fie utilizată la edificarea bisericilor din piatră și la începutul secolului al XIX-lea. Majoritatea bisericilor, ridicate în perioada vizată, sunt construite conform cosmogoniei medievale de a veni pe lume și de a pleca exclusiv prin biserică. În funcție de un anumit sistem de referință, în raport cu care se face clasificarea tipologică a bisericilor, în cazul dat, conform secțiunii, au fost definitivate două tipuri principale de construcții ecleziastice: 1) biserică cu clopotniță construită separat și 2) biserică cu clopotniță încadrată în volumul general, fiecare, la rândul său, având mai multe subtipuri. Biserica cu clopotniță construită deasupra pridvorului a fost pentru prima dată descrisă de Șt. Ciobanu, care susținea că în dese cazuri clopotnița se construia ceva mai târziu decât clădirea bisericii². În lista selectivă a bisericilor cu clopotniță deasupra pronaosului sau pridvorului au fost incluse mai multe biserici, printre care un loc aparte revine bisericii cu hramul Tuturor Sfinților din satul Buciumeni, raionul Ungheni. Subliniem în acest context că toate edificiile analizate de noi pentru definitivarea subiectului cu privire la bisericile din cimitir se încadrează în perimetrul cimitirului.

Clădirea bisericii Tuturor Sfinților din satul Buciumeni se înscrie în subiectul nostru de cercetare, fiind una dintre bisericile din spațiul pruto-nistean din primele decenii ale secolului al XIX-lea construită în perimetrul cimitirului după un proiect-„etalon”, eliberat conform legislației în vigoare și care păstrează până astăzi urme de prezență a spațiilor de înmormântare, monumente funerare.

Din istoricul cercetării. Încă în anul 1924, renumitul istoric Șt. Ciobanu sublinia eleganța bisericii din satul Buciumeni, constatând cu regret că bisericile de piatră nu mai păstrează eleganța de altădată (referindu-se la primele decenii ale secolului al XX-lea – n.a.)³. În perioada interbelică, mai multe localități și lăcașuri de cult din Basarabia au beneficiat de studii și cercetări privind istoricul lor, unele rămase în manuscris și păstrate în fondurile Arhivei Naționale a Republicii Moldova (ANRM), altele pierdute irecuperabil în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. În așa fel, în atenția noastră a ajuns o lucrare care scoate în evidență

și unele date generale cu referință la biserica din satul Buciumeni⁴. Pentru mai mult timp subiectul acestei biserici nu a fost abordat, intrând recent în arealul de cercetare a lui Alexandru Cerga⁵ și a subsemnatului⁶. Descrierea istoricului construcției bisericii din satul Buciumeni este efectuată pe baza unui dosar inedit, descoperit recent în fondurile Arhivei Naționale⁷, documente ce relatează despre construcția lăcașului de cult, care a durat între anii 1817 și 1824.

Istoricul bisericii. Pentru a reliefa compartimentul arhitectural, ne propunem să schițăm sumar câteva date generale privind istoricul bisericii, informații care vin să completeze tabloul general al evoluției arhitecturii ecleziastice în spațiul pruto-nistean în primele decenii ale secolului al XIX-lea. La 16 iulie 1817, medelnicerul Ianache Crăstian (Ianache Cristian) adresează către Înalt Preasfințitul Mitropolit al Chișinăului și Hotinului, Gavriil (Bănulescu-Bodoni), o cerere cu rugămintea de a i se permite construcția unei biserici de zid cu hramul Duminica Tuturor Sfinților în satul său Buciumeni, ținutul Iași. Prin rezoluția Întâi Stătorului, eliberată la 27 iunie același an, proprietarului satului Buciumeni i se permite de a zidi biserica după planul alăturat, dându-se indicații Dicasteriei ca aceasta să poruncească să se sfințească locul pentru construcția bisericii conform canoanelor bisericești. Aceste informații sunt foarte importante pentru studiul nostru, întrucât vin să confirme aserțiunea precum că în Basarabia, după 1812, bisericile erau construite potrivit unor proiecte-„etalon”/proiecte-„tip” și recomandate pentru a fi implementate în Imperiul Rus, inclusiv în Basarabia. Insuficiența de documente în etapa actuală de cercetare nu ne permite însă să restabilim detaliat mersul lucrurilor în a doua jumătate a anului 1817 – la începutul anului 1821. Se știe dintr-o altă cerere a medelnicerului Ianache Crăstian, adresată la 20 aprilie 1821 Dicasteriei Mitropoliei Chișinăului și Hotinului, că doar către acest an el a adunat toate materialele necesare construcției (piatra, varul, cărămida și nisipul), tocmind la lucru și 20 de meșteri pietrari. În intenția sa de a începe lucrul asupra construcției lăcașului și conducându-se după regulile bisericești, medelnicerul a trimis delegați la protoiereul Fiodor Șerban din satul Onțești cu rugămintea ca să sfințească locul după rânduială.

Din cererea anexată rezultă că preotul E. Șerban, fiind nou-numit în funcția de proto-pop, a refuzat de două ori a sfinți locul viitoarei

construcții, motivând prin faptul că nu primise nicio dispoziție din partea administrației ecleziastice, iar dispoziția anterioară era adresată precedentului protopop și, trecând de atunci patru ani, nu mai era valabilă.

Creându-se astfel o situație tensionată între ctitor și protopop, cel dintâi roagă să se dea binecuvântare blagocinului din Scumpia sau preotului din satul vecin Florești ca să sfințească de urgență locul bisericii, deoarece suportă cheltuieli suplimentare la întreținerea meșterilor, în același timp, serviciul pe care îl exercită, nu-i permitea să amâne această lucrare.

Ca urmare a cererii, prin *Ucazul* nr. 1349 din 30 aprilie 1821, Dicasteria împuternicește pe protoiereul Fiodor Șerban, protopop de Sculeni, să officieze ierurgia sfințirii locului de biserică. Acesta nu întârzie a executa dispoziția oficială, raportând, la 12 mai 1821, că a fost îndeplinită, după cum cităm din document: „... am mers la satu Buciumenii și am sfințit locul mănăstirii pi numili hramului Tuturor Sfinților, după tipicul molitfelnicului ...”⁸.

Exact după trei ani, la 28 aprilie 1824, același protopop Fiodor Șerban, raportează Înalț Preasfințitului Dimitrie, arhiepiscop al Chișinăului și Hotinului, că biserica ctitorită de moșierul Ianahe Crăstian a fost construită. Datele documentare confirmă că biserica a fost ridicată „... întru aceste măsuri, adecă lungime de 9 stângeni, lățime de 4 stângeni, lumina bisericei afară de zidire, și înălțime de 2 stângeni și giumătati până la acoperământ, și oltariul de 2 stângeni și un arșin ...”, fiind completată și „... cu toate podoabile și odoarale cele trebuincioasă ...”.

Anexând la raport și „Izvodul pentru toate podoabile și odoarale aceștii bisărici”, protopopul Fiodor Șerban aduce la cunoștința ierarhului și rugăminte personală a ctitorului de a se elibera antimis și a binecuvânta sfințirea sfântului lăcaș în Duminica Tuturor Sfinților, când se sărbătorește hramul bisericii nou construite.

Ca urmare a acestui raport, la 6 iunie 1824, arhiepiscopul binecuvântează să se elibereze antimisul pe care să se sfințească biserica nou zidită, în același timp atenționându-l pe protoiereul F. Șerban că nu se permite a sfinți biserica în ziua hramului, astfel fiind recomandat ca această rânduială să se înapoiască mai înainte sau deja după sărbătoarea hramului. În baza rezoluției ÎPS Dimitrie (Sulima), la 5 iulie 1824 Dicasteria eliberează un ucaz prin care i se poruncește protopopului de Sculeni să sfințească biserica din Buciumeni. La 30 noiembrie

1824, protoiereul F. Șerban raportează arhiepiscopului că urmând dispozițiilor administrației, biserica cu hramul Tuturor Sfinților din satul Buciumeni a fost sfințită în data de 23 noiembrie 1824. Primul preot cunoscut la această biserică a fost Grigore Hăbășescu, decedat la 13 octombrie 1826⁹. În așa fel, pe baza dosarelor de arhivă a fost stabilită cu exactitate perioada construcției bisericii din satul Buciumeni, de asemenea unele momente legate de ctitoria lăcașului și istoricul construcției, întrucât anterior se vehicula ideea ridicării bisericii în anul 1822¹⁰ sau 1824¹¹.

Aspecte arhitecturale. Definitivarea aspectelor legate de istoricul bisericii induce spre necesitatea descrierii arhitecturii lăcașului de cult. Analiza surselor disponibile, completată de documentările noastre pe teren, ne-a fost de un real ajutor și a permis să facem anumite concluzii privitor la arhitectura bisericii. Constatăm că biserica este împărțită tradițional în patru compartimente: altar, naos, pronaos și pridvor. Altarul este semicircular, boltit în sferă de sferă, flancat de încăperile dreptunghiulare ale diaconicului și proscomidiei. Încăperile pastoforiilor reprezintă dreptunghiuri alungite, boltite semicilindric. La capătul estic ele se termină în mici ferestre, al căror arc superior are cheia marcată. Capătul de vest al clădirii este dotat cu câte o nișă semicirculară, terminată în sferă de sferă. Intrarea în aceste încăperi este asigurată prin goluri terminate în arc în plin cintru, care au cheia marcată. Altarul jonctionează cu naosul prin intermediul unui arc.

Din punct de vedere planimetric, compartimentul naosului se termină dinspre nord și sud în arcuri de cerc, fiind inițialmente acoperit cu o boltă de traseu oval. Aceste arcuri încearcă a figura absidele bisericilor din perioada anterioară. Un brâu de cornișă profilat încingea naosul la nivelul nașterii arcurilor superioare ale ferestrelor. Dinspre exterior arcurile de cerc sunt încadrate în rezalite dreptunghiulare ușor proeminente. În axa de est a compartimentului altarului și în cea de nord și sud ale naosului se află câte o fereastră evazată, a căror parte superioară a deschiderii este finalizată în arc de cerc.

Pronaosul dreptunghiular al bisericii era despărțit de naos printr-un arc amplu, fiind acoperit de o boltă *a vella*. Intrarea în pronaosul bisericii se realizează prin intermediul unei uși situate în axa de vest a compartimentului. Golul ușii este terminat în semicerc. Dinspre pronaos golul este marcat prin retragere. Ultimul compartiment, pridvorul,

reprezintă și primul nivel al turnului-clopotniță. Pridvorul este acoperit cu o boltă piramidală aplatizată și este iluminat prin intermediul unei mici ferestre, amenajate în peretele de vest al bisericii. În exterior, colțurile nivelului camerei clopotelor sunt rotunjite și marcate prin retragere. Accesul la nivelul camerei clopotelor este asigurat de o scară executată în grosimea zidului. Camera clopotelor este deschisă spre exterior prin trei goluri terminate în semicerc, marcate dinspre exterior prin retragere.

Intrarea puternic evazată a pridvorului este amenajată în peretele de sud al încăperii. Golul intrării atât din interior cât și din exterior este terminat în arc de cerc. Dinspre exterior arcul are cheia marcată. Golul ușii însă este dreptunghiular, aici păstrându-se ușa originală, îmbrăcată în ferecătură de metal caracteristică epocii.

Acoperișul bisericii este simplu, în două ape, cu extensiuni pentru rezalitele naosului și absida altarului. Inițial cornișele edificiului dispuneau de o profilatură bogată, actualmente mult simplificată. Fereastra de la absida altarului este flancată de două nișe dreptunghiulare. Inițial turnul-clopotniță avea o învelitoare barocă de forma clopotului (învelitoarea actuală o imită pe cea originală – n.a.).

În concluzie, subliniem că tipologic arhitectura bisericii din satul Buciumeni se raportează la construcțiile caracteristice primei jumătăți a secolului al XIX-lea, biserica fiind încadrată în tipul celor cu clopotniță integrată în volumul general. Biserica a fost ridicată conform unui proiect-„tip”, eliberat de Dicasteria de Chișinău, încadrându-se optim în peisajul rural, având alăturat și un spațiu predestinat pentru cimitir.

Aspecte artistice. Un loc aparte se cuvine să rezervăm iconostasului bisericii din satul Buciumeni, formele arhitectonice de construcție ale căruia pot fi doar la nivel de ipoteză, deoarece din corpul iconostasului original nu s-a păstrat nimic, decât unele fragmente de decor, aplicate simplu ca construcție arhitectonică. În această ordine de idei aducem câteva date inedite despre iconostasul bisericii. Grație icoanelor iconostasului original, păstrate în biserică, devine posibilă reconstituirea lui schematică. Iconostasul a fost format din patru registre: cel Împărătesc, Praznical, al Apostolilor și cel al Prorocilor. Icoanele din registrul împărătesc au fost însă repictate într-un mod barbar. Din fericire, au fost pictate după conturul original al desenului, fapt ce ne permite să facem unele comparații și analogii. Registrul icoanelor praznicale s-a păstrat parțial. Cel al apostolilor

s-a păstrat integral, aflându-se la stadiul actual de cercetare într-o stare satisfăcătoare, doar la unele icoane consemnăm intervențiile efectuate la nivel de fundal și în vestimentația apostolilor.

Cel mai bine s-a păstrat registrul Prorocilor, care se mai numește „cel al laudei aduse Maicii Domnului”, întrucât pe centru se află icoana marială Maica Domnului Oranta (Maica Domnului a Semnului). Această icoană reprezintă prorociile despre întruparea Fiului lui Dumnezeu. Icoana este reprezentată pe un suport ce servește ca bază atât pentru Crucea cu imaginea Mântuitorului Iisus Hristos răstignit, cât și pentru moleniile Maica Domnului și Sf. Ap. și Ev. Ioan. Din acest registru s-au păstrat și cele șase medalioane, pe care sunt reprezentate în perechi semifigurele prorocilor, ținând în mâini suluri (filacterii) cu versetele mesajului profetic din Vechiul Testament despre Nașterea lui Hristos. Icoanele reprezintă următoarele șase perechi de proroci: Isaia–Zaharia, Aron–Solomon, Ieremia–Samuil, Iacov–Avacum, Iezechil–Daniil, David–Moisei.

O adevărată operă de artă barocă este tetrapodul. Icoanele laterale cu forme asimetrice reprezintă figurile Sfântului Ierarh Ioan Gură de Aur (în partea dreaptă), iar în partea stângă a Sfântului Ierarh – Grigore Dialogul. Inițialele cu litere chirilice scrise cursiv „С[вятой] И[оанн] З[лагоуст]” (Sfântul Ioan Gură de Aur) și, respectiv, „С[вятой] Г[ригорий] Б[огослов]” (Sfântul Grigore Dialogul) indică asupra acestui lucru. Asimetria a sugerat zugravului și compoziția, astfel figurile sfinților fiind îndreptate într-o mișcare plastică spre centru. Tot pe centru se află un medalion cu icoana Sfântului Ierarh Vasile cel Mare, cu inițialele în grafie chirilică „С[вятой] В[асилий] В[еликий]” în partea de sus. Pe fruntar avem reprezentată icoana Sfintei Treimi.

Tetrapodul s-a păstrat într-o stare satisfăcătoare și reprezintă o tratare profesională, o sculptură decorativă plată, veritabilă dantelă ajurată, realizată în stilul eclectic. Cu certitudine, este o piesă de o măiestrie fină și de o valoare artistică deosebită. Inscricțiunile (inițialele sfinților – n.a.) sunt prezentate cursiv, în limba română, cu caractere chirilice. Cu regret, trebuie să constatăm că biserica a fost închisă în anul 1945, din care motive multe piese din patrimoniul său au fost pierdute irecuperabil¹².

Documentările noastre pe teren ne-au permis să constatăm păstrarea pomelnicului iconostasului, ajurat, sculptat, având următorul text: „Se cuvine de a pururea a să afla acest pomelnic în

biserica ci să prăznuiești hramul Duminica Tuturor Sfinților, cari s-au zidit în satul Buciumeni, de către dumnealui Ioan Cristian biv vel medelnicer, soția sa Maria. Anul 1822, avgut 20 de zile”. Pe carte se citesc inscripțiile: „VIII: Vasilie, Pulheria și tot neamul lor; Răpoșaii: Ioan, Maria, Ioan, Anna, Constantin, Elena, Gheorghie, Elesaveta, Petru, Zinovie, Irodia, Mihail, Anastasia, Gane, Ioan, Feodora, Maria, Afanasie, Ecaterina, Gheorghie, Pavel, Maria, Zinovie, Constantin, Ana, Ecaterina, Nicolai, Arsăni, Efrosina, Elenea, Ioan, Varvara și tot neamul lor”. Pe verso-ul pomelnicului descifrăm inscripția: „Acest pomelnic s-au lucrat di zugrav Savva Popovici Folești”.

În așa fel, a fost documentată prezența unui oarecare zugrav Savva Popovici din Folești, care a lucrat acest pomelnic. Cu descoperirea acestui nume s-ar părea că problema identificării autorului picturii icoanelor din iconostas este rezolvată. Lucrurile nu sunt însă atât de convingătoare, întrucât observăm că acesta își inscripționează numele doar în contextul lucrării asupra pomelnicului și, sigur, la o etapă mai târzie, deoarece ctitorii Ioan și Maria la acea etapă sunt deja trecuți la cei adormiți. Informația de pe inscripție – atât numele cât și toponimul Folești – ne-au dirijat spre aprofundarea căutărilor și cercetărilor noastre în rândul clerului bisericii Sf. Nicolae din târgul Fălești pentru a avea o certitudine privind persoana zugravului. În Formularele clerului și ale copiilor lor pentru anul 1820 a fost documentat ponomarul Alexandru cu apelativul „Zugrav”, care, după cum aflăm din alte formulare, era feciorul preotului Vasile Popovici¹³. Tot din formularele clerului se știe că s-a născut în anul 1777 și la vârsta de 39 de ani este numit de către ÎPS Gavriil, mitropolitul Chișinăului și Hotinului, în funcția de ponomar, mai exact, din 15 noiembrie 1816, funcție deținută până în ziua de 16 iunie 1831, când a decedat răpus de holeră¹⁴. Conform documentelor, în anul 1830, familia ponomarului-zugrav Alexandru Popovici includea următoarele persoane: soția Evdochia și cei șase copii – Maria, Ileana, Vasile, Gheorghe, Sava și Ana.

Din acești copii se evidențiază cel cu numele Sava, care la acea vreme, în anul 1830, avea vârsta de 8 ani, și, în opinia noastră, a moștenit meșteșugul de a zugrăvi de la tatăl său, fapt confirmat de inscripția de pe versoul pomelnicului bisericii din Buciumeni.

Zugravul Sava nu este însă singurul moștenitor al artei zugrăvirii, transmisă de tatăl lor, Alexandru Popovici. Fratele mai mare, Vasile Popovici (nă-

cut în anul 1814), la 30 martie 1832 a fost eliberat din tagma duhovnicească conform cererii depuse¹⁵. Deja peste trei ani, la 13 mai 1835, el depune o altă cerere în adresa ÎPS Dimitrie, arhiepiscop al Chișinăului și Hotinului, prin care, aducând argumente că a ajuns la perfecțiunea artei iconografice, fiind abil de a picta icoane, cere binecuvântarea de a i se permite să profeseze în cuprinsul Eparhiei Chișinăului¹⁶. În același context el prezintă ca probă și două icoane executate de el. În urma cercetărilor s-a constatat că Vasile Popovici este un pictor capabil, iar ÎPS Dimitrie binecuvântează eliberarea certificatului de profesionalism, care îi permite să activeze în cuprinsul Eparhiei Chișinăului și să picteze icoane. Astfel, grație documentelor studiate, au fost scoase din anonimat nume noi în domeniul artei naționale, precum Sava Popovici, zugrav de icoane, fratele său, Vasile Popovici, având binecuvântarea ÎPS Dimitrie pentru a picta icoane, ambii moștenind darul și măiestria de a picta icoane de la tatăl lor, ponomarul-zugrav Alexandru Popovici din târgul Fălești.

Ctitori. Cât privește contribuția ctitorilor, pe baza documentelor de arhivă a fost demonstrat că ctitorul bisericii a fost medelnicerul Ienache Cristian (Ianache Crăstian), de neam românesc¹⁷, nobil la 1818, membru al biroului de hotărnicie (1819–1821), moșier la Dereneu (Orhei), Teșcureni și Buciumeni (Iași), unde a fost ctitor de biserică (1822), în care a și fost înmormântat în anul 1829. Văduva sa, Maria P. Pometcu, s-a măritat cu Manolache A. Buzne¹⁸. Medelnicerul Ienache Cristian a ctitorit nu doar biserica, dar și unele piese de podoabă pentru înfrumusețarea bisericii sale. Astfel, în anul 2011, în biserică se mai păstrau cele cinci candelate date cu anul 1822, având gravată monograma ctitorului „I.K.”. În luna mai 2015 au rămas doar două candelate, trei piese fiind deja vândute pentru a obține resurse financiare necesare reparației bisericii. De asemenea, se păstrau la biserică *Noul Testament* editat la Sankt Petersburg în anul 1819, câteva fragmente din iconostasul original (registrarul Proccilor, registrarul Apostolilor, Crucea cu molenii).

O altă piesă ctitorită de medelnicer pentru biserica din Buciumeni și ajunsă ulterior în custodia Muzeului Bisericesc din Basarabia, a fost o steluță de argint nemarcat, având gravată data executării – anul 1822 – și inițialele ctitorului „I.K.”, cu chipul crucii pe cer și cu două spice de grâu¹⁹. Rămânând pe filiera pieselor păstrate în colecția Muzeului Bisericesc, fondat la inițiativa Societății Istorico-Arheologice Bisericești din Basarabia și care a avut

un destin tragic în anii celui de-al Doilea Război Mondial, menționăm o piesă exuberantă, ajunsă în colecție de asemenea de la biserica comunei Buciumeni, județul Bălți. Vorbim de o cruce de chiparos, gravată cu creștături adânci, având patru capete pe un postament de argint nemarcat, împodobită cu 24 de cununi mici și sticle colorate, în față fiind închipuită Răstignirea Mântuitorului, a Maicii Domnului, a Sf. Ioan Teologul, pe la capete – chipurile celor patru evangheliști, iar pe partea cealaltă reprezentată scena Botezului Domnului, cu aceleași chipuri pe la colțuri²⁰.

La fel, clopotele păstrează inscripțiile de danie, după cum observăm pe unul dintre cele patru clopote, aflate în clopotniță. Textul în limba română, cu grafie chirilică, demonstrează ctitoria medelnicerului și anul: „Acest clopot s-au făcut cu cheltuiala robu[lui] lui Dumnezeu Ioan Cristian și soția dum[nealui] Maria // pentru biserica den satu[l] Buciumeni unde se prăznuiește hramul Dumini-ca Tuturor Sfinților, 1824”. În așa fel, doar câteva din piesele păstrate în patrimoniul bisericii denotă contribuția substanțială a ctitorilor atât la edificarea bisericii de piatră, cât și la înfrumusețarea ei cu podoabe liturgice, vase de cult, clopote ș.a. odoare.

Cimitirul. Un loc aparte se cuvine să rezervăm spațiilor funerare, cu atât mai mult că în limitele cronologice studiate biserica era ridicată în perimetrul cimitirului, iar actele normative privind dezafectarea cimitirelor și scoaterea lor în afara spațiilor locuite de oameni încă nu au fost implementate în Basarabia. Conducându-ne după trama stradală a localității, constatăm că în primul sfert al secolului al XIX-lea, atunci când s-a construit biserica, cimitirul se afla la marginea de nord-est a satului Buciumeni. Ulterior satul s-a extins și spre nord-est, deja având amenajate străzi regulate, comparativ cu cele neregulate din perioadele anterioare. Astăzi spațiul cimitirului a ajuns să fie în centrul satului, încadrându-se optim în peisajul rustic. Aria terenului ocupată de cimitir și biserică este de 5229,239 m.p, cimitirului revenindu-i 2953,788 m.p, iar curții bisericii – 2275,451 m.p.²¹. Atât în curtea bisericii cât și în cimitir se pătrunde printr-o poartă situată în latura sudică a incintei, calea de acces duce exact spre nord, către ușa de intrare în biserică. Perimetrul cimitirului și al bisericii are practic o formă regulată, patrulateră, puțin extinsă spre sud, latură sudică este puțin mai mare decât cea nordică.

Curtea bisericii a servit pe vremuri în calitate de spațiu pentru înmormântări, fapt certificat de

cele două morminte, aflate în partea de est a bisericii. Exact pe centru se află un monument funerar fără inscripții, la baza cărui, la nivelul solului, se află o dală cu un text amplasat în 14 rânduri, în limba română, cu grafie chirilică, având următorul conținut: „Supt acest stâlp odihnește roaba lui Dumnezeu Maria Cristian ... fiica ... Constantin ... din satul Coșmirca ...”. Textul cursiv este cioplit în adânc.

În perioada interbelică²², alături de acest monument a fost atestată o altă dală cu un text în limba română, în grafie chirilică, având următorul conținut: „Supt această piatră se odihnește roaba lui Dumnezeu Zamfira, soția răposatului postelnic Fiodor Bandrăbură, care s-a săvârșit în anul 1841 aprilie 15 zile”²³. În prezent, din această dală funerară s-a păstrat doar partea superioară: pe centru se află o cruce labată în volum, din părți flancată de un soare stilizat în volum (în dreapta) și de o lună stilizată (în stânga).

Puțin mai la sud, la colțul sud-estic al bisericii, se află un alt monument de marmură, mai târziu ca realizare, având următorul text în limba rusă: „Здесь покоится прах жены дворянина Дмитрия Егорова Карамоско, Смаранды Ивановой, урожденной Браеско, скончавшейся 9 августа 1891 г. на 55 г. от роду”. Prezența unor monumente funerare în curtea bisericii vine să confirme aserțiunea că biserica din satul Buciumeni anterior fusese încadrată în cimitirul satului, unde la locuri de cinste au fost înhumați ctitorii lăcașului de cult și persoane notorii, care au adus o deosebită contribuție la dezvoltarea bisericii din localitate.

Concluzii. Finalizând prezentul studiu axat pe analiza aspectelor istorice, arhitecturale și artistice ale bisericii cu hramul Tuturor Sfinților din satul Buciumeni, raionul Ungheni, concluzionăm că biserica se înscrie în tipul edificiilor ridicate în Basarabia conform unor proiecte-„tip”, eliberate de Dicasterie. Construită în anii 1817–1824, biserica a fost bine înzestrată cu odoare bisericesti, actualmente păstrându-se doar fragmente din iconostas și câteva icoane originale, două candelor cu monograma ctitorului, patru clopote în turnul clopotniță. Totodată, prin intermediul acestui articol au fost introduse în circuitul științific nume noi în arta zugrăvirii icoanelor: ponomarul-zugrav Vasile Popovici și cei doi fii ai săi: Alexandru și Sava, ultimul lucrând la pomelnicul bisericii din satul Buciumeni.

Constatăm că sursele de arhivă și documentările de teren, realizate în bisericile din spațiul ac-

tual al Republicii Moldova încadrate optim în cimitirele vechi, contribuie semnificativ la formarea unei viziuni panoramice privind evoluția arhitecturii de cult din Basarabia din secolul al XVIII-lea

– prima jumătate a secolului al XIX-lea, dezvăluind o fațetă cunoscută parțial – istoria și arhitectura bisericilor din cimitirele vechi moldovenești.

Referințe bibliografice și note

¹ Ciobanu Șt. Biserici vechi din Basarabia. În: Comisiunea Monumentelor Istorice, secția Basarabia, Anuar, I, Chișinău, 1924, p. 9.

² Ibidem, p. 2-70.

³ Ibidem, p. 11.

⁴ Biblioteca AȘM, Fond manuscrise. MSS, nr. 2 (Fond D. Dragnev), p. 321.

⁵ Cerga A. Satul Buciumeni, raionul Ungheni. Biserica Tuturor Sfinților. În: Bisericile Basarabiei. Dicționar enciclopedic. Vol. I. Chișinău: Civitas, 2013, p. 328-330.

⁶ Brihuneț M. Biserica Tuturor Sfinților din satul Buciumeni: aspecte istorice, arhitecturale și artistice. În: Probleme actuale ale arheologiei, etnologiei și studiului artelor. Program și rezumatele conferinței științifice internaționale, Chișinău, 26-28 mai 2015. Chișinău: Notograf Plus, 2015, p. 109.

⁷ ANRM. F. 205, inv. 1, d. 1758.

⁸ ANRM. F. 205, inv. 1, d. 1758.

⁹ ANRM. F. 205, inv. 1, d. 5116, f. 211.

¹⁰ Anuarul Eparhiei Chișinăului și Hotinului. Chișinău, 1922, p. 19.

¹¹ Anuarul Episcopiei Hotinului. Chișinău, 1930, p. 14.

¹² ANRM. F. 3046, inv. 1, d. 112, f. 313.

¹³ ANRM. F. 205, inv. 1, d. 7189, 129 f.

¹⁴ ANRM. F. 211, inv. 1, d. 53, f. 374 v.

¹⁵ ANRM. F. 205, inv. 1, d. 6541, f. 130-136 v.

¹⁶ ANRM. F. 208, inv. 2, d. 1486, 2 f.

¹⁷ Bezviconi Gheorghe G. Boierimea Moldovei dintre Prut și Nistru. București, 1943, vol. II, p. 30.

¹⁸ Din trecutul nostru. Chișinău, 1936, nr. 28-30, p. 42-44.

¹⁹ Muzeul Bisericesc din Chișinău – Geneză. Împliniri. Pribegii. Chișinău: EcoMuseum, 2006, p. 66.

²⁰ Ibidem, p. 73.

²¹ <http://geoportal.md/ro/default/map#lat=248460.731591&lon=148070.483544&zoom=7> (vizitat 10 iunie 2015)

²² În ograda bisericii, în dreptul altarului, se află mormântul unei ctitorite, cu un monument funerar cu următoarea inscripție în limba moldovenească [română] cu grafie chirilică: „Supt această piatră se odihnește roaba lui Dumnezeu Zamfira, soția răposatului postelnic Fiodor Bandrabură, care s-a săvârșit în anul 1841 aprilie 15 zile”. Afară de acest monument mai sunt monumente cu inscripții. Unele mai noi în rusă, iar altele cu inscripții vechi, însă șterse de vreme.

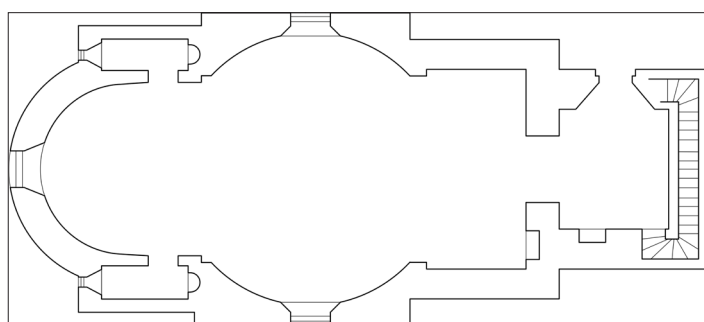
²³ Ctitorul bisericii de lemn din satul Florești. În interiorul acestui sf. lăcaș, pe peretele vestic al nartexului, deasupra intrării, se află pisania cu textul în limba română, grafie chirilică: „Această Sfântă Biserică este făcută de Fiodor Brandaburu spre pomenirea sa și a neamului său, în zilele Preasfinției Sale Părintelui Gavriil Mitropolit la veleat 1809 septembrie. În Florești”.



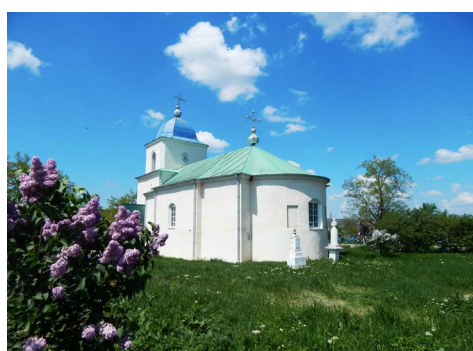
Biserica din satul Buciumeni. Foto ANRM



Biserica din Buciumeni: vedere din partea sud-vest și vedere din partea nord-vest



Planul biserici



Biserica din Buciumeni, vedere din partea sud-est



Ușa ferecată de la intrare în biserică



Analog/tetrapod



Stâlp funerar în curtea bisericii, în dreptul altarului

Foto: prot. mitr. M. Brihuneț

Английские влияния в творчестве архитектора Георгия Торичелли

Rezumat

Influențe engleze în creația arhitectului Giorgio Toricelli

În jur de anul 1820 Giorgio Toricelli (1800 (?) –1843), originar din orașul elvețian Lugano, se mută cu traiul la Odesa. Evoluând rapid, acest oraș primea cu brațele deschise pe oamenii talentați din întreaga Europa. Colonia elvețiană din Odesa era numeroasă. Creația lui G. Toricelli a fost strâns legată de personalitatea general-guvernatorului M.S. Voronțov, numit în acest post în 1823. În 1909 Alexandre Benois a publicat un articol consacrat importanței deosebite a arhitecților originari din cantoanele elvețiene, care au creat și au devenit cunoscuți în alte țări. Însă lista arhitecților veniți din Elveția, care și-au dedicat viața activității creative în teritoriile Europei de Est, ar fi incompletă fără numele lui Giorgio Toricelli. Proiectele maestrului păstrate în colecțiile arhivelor și muzeelor, ce permit să aprecieze portul lui în arhitectură, sunt surse de mare valoare. Din anul 2002 în Arhiva de stat a regiunii Odesa (după o lipsă de 76 de ani) se păstrează 79 de foi ale proiectelor arhitecturale elaborate de Giorgio Toricelli. Acestea sunt datate cu perioada anilor 1821–1843. Colecția desenelor tehnice arhitecturale realizate de Toricelli pentru Odesa timp de peste două decenii prezintă un mare interes pentru cercetători. În palatul-muzeu din Alupka se păstrează 38 de proiecte ale arhitectului, printre care cea mai mare parte este elaborată în anii '20 ai secolului al XIX-lea la comanda contelui M. S. Voronțov. Studiarea creației acestui arhitect remarcabil din Odesa ne convinge că el a realizat mai multe proiecte sub influența arhitecturii engleze. Ca exemplu pot fi numite proiectele bisericilor Sf. Ioan Gură de Aur din Ialta (1832–1837), Schimbarea la Față a Domnului din Moșny, Sf. Zaharia și Elisabeta din Ak-Mechet (Moscheea Albă), proiectele Clubului englez din Odesa (1842), palatului lui I. Witte din Odesa, penitenciarului din Chișinău (1830–1840) și multe altele.

Cuvinte-cheie: Giorgio Toricelli, arhitectura, Odesa, influențe engleze în arhitectura Ucrainei, romantism în arhitectură.

Summary

English influence in creation of the architect Giorgio Toricelli

Giorgio Toricelli (1800(?)–1843) born in the Swiss town of Lugano moves to Odessa around 1820. Developing rapidly, Odessa readily welcomed talented people from across Europe. The Swiss colony in Odessa was populous. Toricelli's creation is closely connected with the personality of Province Governor General M.S. Vorontsov, who was appointed to this position in 1823. In 1909, Alexandre Benois published an article about the phenomenal significance of architects born in Swiss cantons, who had created and became famous in other countries. But, the list of architects from Switzerland, who devoted all their lives to work in Eastern Europe, would be incomplete without the name of Giorgio Toricelli. The most valuable sources, which help evaluate the contribution of the architect, are his projects kept in archives and museums. Since 2002 (after more than 76 years of absence), 79 sheets of architectural projects made by Giorgio Toricelli are kept in the Odessa Region State Archives. These sheets are dated from 1821 up to 1843. This collection of architectural drawings of designs made by Toricelli for Odessa for a period of over 20 years presents interest to investigators. 38 designs of the architect are kept in the palace-museum of Alupka, most of them being made in the 20s of the XIX century at the order of Count M.S. Vorontsov. The study of the creative heritage of this remarkable architect from Odessa convinces us that he carried out a number of projects under the influence of British architecture. Among them are such projects as St. John Chrysostom Church in Yalta (1832–1837), the Church Transfiguration of Lord in Moshny (1840), St. Zechariah and Elizabeth Church in Ak-Mecheta (the White Mosque), the English Club in Odessa (1842), Witte's Palace in Odessa, the prison in Chisinau (1830–1840), and others.

Key words: Giorgio Toricelli, architecture, Odessa, English influence in Ukrainian architecture, romanticism in architecture.

Уроженец швейцарского города Лугано Джорджо (Георгий Иванович) Торичелли (1800 (?) –1843), как и многие итальянцы из этого города, около 1820 года переезжает в Одессу. Стремительно развиваясь, этот город охотно принимал способных людей со всей Европы. Александр Де-Рибас писал: «Швейцарская колония в Одессе была многолюдна. Она была в постоянном общении со швейцарцами, поселившимися при Ришелье в посаде Шабо...»¹. Творчество Г. Торичелли тесно связано с личностью генерал-губернатора края М. С. Воронцова, который был назначен на эту должность в 1823 году. Георгий Торичелли «...сразу начал работать в Строительном комитете архитекторским помощником, <...> исполнял должность архитектора 2-й части города. С 1827 г. – архитектор в Одесском Строительном комитете. Проектировал здания разного назначения. В 1826 г. составил генеральный план города [Одессы]. В 1832 г. победил на конкурсе среди городских зодчих. На протяжении 30-х – нач. 40-х годов [XIX века] сформировал архитектурный ансамбль Старого базара. Значительным был его вклад и в области жилищного строительства»².

Феноменальное значение зодчих – уроженцев Швейцарских кантонов, творивших и ставших известными в других странах, изучал в начале XX века Александр Бенуа. «Если взять циркуль, – писал Александр Бенуа, – и, поставив штатив на Лугано, обвести карту озерной местности радиусом в 8 или 10 километров, то в черту этой окружности попали бы ряд селений, из которых родом огромное количество архитекторов, декоративных скульпторов, декоративных живописцев, создавших и украсивших самые замечательные памятники за последние 5-6 веков по всей Европе (кроме Англии)...»³. Автор книги о жизни и творчестве архитектора-первостроителя Санкт-Петербурга Доминико Трезини (1670–1734) Юрий Овсянников пишет: «...Так было заведено испокон веков. Настоящий тессинец должен искать удачи на стороне. Десятки и сотни его земляков отправлялись в далекие странствия, чтобы создать и украсить замечательные памятники по всей Европе»⁴. А. Бенуа отмечает: «Если и невозможно разгадать тайну самой одаренности, то несомненный характер одаренности – то, что Тессин главным образом представлял архитекторов и скульпторов, – можно объяснить тем, что люди здесь обречены иметь

дело с камнем, их окружающим и часто угрожающим... Райская красота местности с ее перепадами света, с ее скульптурными формами, с ее гармонией линий и «наглядным равновесием» грандиозных масс должна была влиять особым образом на глаз населения, способствуя развитию художественного вкуса именно в направлении архитектурного и пластического понимания»⁵. Ю. Овсянников пишет: «Постепенно на письменном столе Бенуа собирались заметки с именами уроженцев предгорий Альп, уехавших в далекую равнинную Россию. В обширном списке был знаменитый строитель Эрмитажного театра и здания Смольного института Джакомо Кваренги, один из создателей ансамбля в Павловске Д. Висконти, живописец Ф. Бруни, семейство Жильярди, прославленное строениями в Москве после пожара 1812 года, архитекторы Л. Руска и Д. Адамини, столь дорогие сердцу каждого петербуржца, и даже Д. Бернардацци – первый строитель Пятигорска»⁶. И, конечно же, невозможно представить перечень «уроженцев предгорий Альп» и зодчих-швейцарцев, посвятивших свою жизнь работе на землях Восточной Европы без имени Г. Торичелли. Ценнейшими источниками, позволяющими оценить вклад зодчего в архитектуру, являются хранящиеся в архивных и музейных собраниях проекты мастера.

В 1923–1926 гг. из архивного фонда «Строительного комитета» для вновь создававшегося музея «Старая Одесса» были изъяты чертежи архитектурных проектов и художественные изображения зданий и сооружений. После упразднения названного музея, коллекция осела в фондах Одесского музея западного и восточного искусства как «непрофильная». «Из большого числа документов, изъятых когда-то из фонда «Строительного комитета» для музея «Старой Одессы» 506 были отправлены в Киев [в 1954 г.]. Оставшиеся чертежи и планы, а это более 450 документов, передали в 1955 г. Одесскому историко-краеведческому музею, где они находятся по сегодняшний день»⁷.

23 сентября 2002 г. в Государственный архив Одесской области вернулась, хранившаяся более четырех десятилетий в Киеве, в Музее архитектуры Академии архитектуры УССР, а позднее – в Государственном НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства, уникальная коллекция архитектурной графики и художественных изображений архитектурных

объектов. «На её основе был сформирован фонд «Архитектурные объекты города Одессы и городов юга Украины» (Ф. 895), в который вошли 482 документа»⁸. В числе этих 482 документов – 79 листов архитектурных проектов, автором которых является Георгий Торичелли. Датируются эти листы периодом с 1821 по 1843 годы включительно. Среди них – 53 листа проектов 56 жилых домов, 12 листов проектов лавок, 1 – лист проекта Евангелической церкви (1827 г.), 1 эскиз и 2 чертежа ограды одесского Городского сада, проект казенного дома, караульного дома, сарая, сигнальной мачты, двухэтажного магазина, пристройки. Особого внимания заслуживают листы проектов: одноэтажного здания Музея общества истории и древностей (Государственный архив Одесской области, Ф-895, оп. 1, д. 132), клубного здания дирекции Одесского клуба [Фасад. Нижняя часть Театральной площади по ул. Итальянской] и «палладианской» аркады. Эта коллекция архитектурных чертежей проектов, выполненных Торичелли для Одессы более чем за два десятилетия, представляет большой интерес для исследователей.

Изучение творческого наследия этого замечательного одесского зодчего убеждает нас в том, что он, итальянец, приехавший из Тессинского кантона Швейцарии, выполнил множество своих проектов под влиянием британского зодчества. Подтверждением этому могут служить гравюры, рисунки, живописные произведения, запечатлевшие пейзажи Одессы первой половины и середины XIX столетия. Но наиболее убедительным подтверждением этому является архитектурная графика самого Г. Торичелли, хранящаяся в фондах Одесского историко-краеведческого музея, Алупкинского дворцово-паркового музея-заповедника, а также в Государственном архиве Одесской области.

Ювелирное мастерство, филигранная проработанность и безупречный вкус, отраженные в листах проектов Торичелли, производят неизгладимое впечатление. В Алупкинском дворце-музее хранится 38 проектов архитектора, большая часть которых выполнена в 20-е годы XIX века по заказу графа М. С. Воронцова. Так, в 1823–1824 гг. Торичелли выполнил целый ряд проектов православных церквей, во внешнем облике которых узнается влияние английской готики: доминирующие входные башни-звоницы, зубчатые завершения, стрельчатые оконные проемы, порталы с тюдоровскими (поло-

гими стрельчатыми) арками, пинакли. В этой связи представляют интерес неосуществленные проекты церквей для Ялты и Алушты 1823 года. В этих проектах Торичелли проявил глубокое понимание художественных и конструктивных принципов средневекового зодчества. Причём, прослеживается сходство проектов Торичелли именно с небольшими приходскими церквями Англии конца XV – начала XVI вв. На страницах фундаментального труда «Всеобщая история архитектуры» в главе, посвящённой британскому зодчеству эпохи Возрождения, Г. А. Саркисиан пишет: «В это... время [на рубеже XV и XVI вв. в Англии] слагается новый тип приходской церкви. Если во Франции приходские церкви нередко воспроизводят в миниатюре композицию больших соборов, то в Англии это самостоятельный тип <...>; разница между нефом и хором здесь меньше подчеркнута, в интерьере столбы несут деревянное перекрытие, которое всегда предпочитают сводчатому. Хор только иногда имеет боковые нефы, апсида заменена прямоугольным завершением («ретрохор»). Важнейшей особенностью этих церквей является величественная башня западного фасада, в то время как в соборах акцент всегда ставился в центральной башне средокрестия»⁹. Опубликованные на страницах издававшегося в Лондоне журнала „Gentleman's magazine” за первое полугодие 1829 года виды готических церквей Англии во многом перекликаются с проектами, созданными Торичелли для Южного берега Крыма в 1823–1824 и в 1828 гг.

В 1829–1832 гг. по проектам Торичелли строится церковь Св. Захария и Елизаветы в Ак-Мечети (имение М.С. Воронцова неподалеку от Евпатории) и церковь в Алуште. Главным украшением Алушты называли современники красивую православную церковь во имя Св. Фёдора Стратилата, с колокольной готической архитектуры, возведенную по проекту зодчего во время управления М. С. Воронцова.

По проектам Георгия Торичелли были построены также: церковь Св. Иоанна Златоуста в Ялте. 1832–1837 гг. (строил архитектор К. И. Эшлиман); Преображенская церковь в Мошнах (ныне – Черкасская область) (была построена в 1840 г. на средства М. С. Воронцова); церковь в имении Комстадиусов Фалеевка-Садовое в Херсонской губернии. В архитектуре этих храмов прослеживается трансформированное заимствование архитектурных приемов

и форм, нашедших ранее свое воплощение в проекте дворца М. С. Воронцова для Алупки, автором которого является известный английский архитектор Эдуард Блор (1787–1879). Весьма вероятно, что граф М. С. Воронцов ознакомил сотрудничавшего с ним архитектора Торичелли с присланным из Лондона проектом дворца для Алупки. Синтез английской готики и элементов арабского и индо-мусульманского зодчества достаточно экзотичен, если учесть, что речь идет о православных церквях. Рассматривая проект церкви Св. Иоанна Златоуста для Ялты с многочисленными декоративными деталями, украшающими фасады, понимаешь, что именно в этот период еще в рамках романтизма в архитектуре зародился эклектизм. В этом проекте, очень близком и к архитектуре Преображенской церкви в Мошнах, Торичелли менее лаконичен и сдержан, чем вдохновивший его Блор. Здесь, очевидно, следует отметить, что в одном из архивов Санкт-Петербурга хранится проект собора для Одессы, выполненный Г. Торичелли именно в такой стилистике.

Генерал-губернатор граф М. С. Воронцов с заказом на разработку проекта православного храма для Ялты обратился к известному одесскому архитектору Г. Торичелли. «Составленные им планы, фасады и сметы были предложены на рассмотрение Николая I весной 1833 года и тогда же удостоены высочайшего утверждения. На постройку храма в Ялте казною было выделено по смете 44 тысячи 701 рубль 75 копеек. 16 сентября 1837 года архиепископом Херсонским и Таврическим Гавриилом в присутствии августейшей четы – императора Николая I и императрицы Александры Федоровны был совершен чин торжественного освящения собора во имя Святителя Иоанна Златоуста, архиепископа Константинопольского...»¹⁰. В 1894 году по проекту и под руководством ялтинского городского архитектора Н. П. Краснова четыре «торичеллиевских» луковичных купола были разобраны и вместо них устроен один шатровый купол в византийском стиле. В 1932 г. храм был закрыт. При вступлении гитлеровских войск в Ялту «в храме <...> возник пожар, и в течение нескольких часов огонь уничтожил все, что могло сгореть. Обгоревшие стены храма были разобраны в послевоенное время»¹¹. Колокольня церкви уцелела и на долгие годы стала «визитной карточкой» Ялты. Храм во имя Св. Иоанна Златоуста в Ялте в наше время воссоз-

дан по чертежам Г. Торичелли, сохранившимся в фондах Алушкинского дворцово-паркового музея-заповедника.

Формирование дворцово-паркового ансамбля усадьбы И. Куриса в с. Курисово-Покровское (ныне – с. Петровка, Коминтерновского района Одесской области) осуществлялось с 20-х годов XIX в. Ранний период строительства дворца Куриса некоторые исследователи гипотетически связывают с именем Георгия Торичелли. Именно Торичелли одним из первых на юге империи начал проектировать и возводить здания и сооружения в романтическом стиле, под влиянием британских образцов. Известно, что среди его заказчиков были и представители семьи Курисов.

К романтическому направлению в архитектуре можно отнести и, как это не покажется странным на первый взгляд, построенный по проекту Г. И. Торичелли тюремный замок в Кишиневе (1830–1840 гг.). Архитектура Кишиневского тюремного замка перекликалась с архитектурой замков средневековой Англии. Круглые мощные башни, зубчатые завершения стен, крестообразные окна-бойницы воскрешают в памяти романы Вальтера Скотта.

Возвращаясь к одесскому наследию Г. Торичелли в контексте британских влияний, хочется, прежде всего, упомянуть здание Английского клуба (1842) – в котором размещался Музей морского флота. 29 апреля 2005 г. это здание сильно пострадало от пожара. Почти полностью были уничтожены интерьеры и внутреннее убранство, кровля, пострадали элементы фасада. Автору статьи в феврале 2009 г. пришлось обследовать этот объект и подготовить раздел Экспертного заключения по вопросу выполненных реставрационно-восстановительных работ фасадов памятника градостроительства и архитектуры национального значения – здания бывшего Английского клуба (Музея морского флота), расположенного по ул. Ланжероновской, 6 в г. Одессе ... Искусствовед А. Т. Ушаков писал об этом здании: «Воссоздавая дух Англии, Торичелли придал клубу белоголубую гамму – расцветку всемирно известного фарфора фирмы Веджвуд, национальной гордости англичан»¹². Здесь нужно отметить, что Джозайя Веджвуд (1730–1795) прославился производством высококачественного фаянса «цвета сливок» и так называемого «яшмового товара» с рельефной отделкой. Скорее всего,

А. Т. Ушаков имел в виду изделия из «яшмовой массы» светло-синего и серо-зеленого цветов, декорированных белым рельефом. Тем не менее, влияние британского искусства во внешнем облике Английского клуба подмечено правильно. Еще в 1994 году автору статьи удалось увидеть и изучить в фондах Алушкинского государственного дворцово-паркового музея-заповедника гуашь Карло Боссоли «Вид Одессы» 1845 г. (51,2 × 77,5 см.)¹³, на которой изображен, в том числе и Английский клуб в Одессе в своем первоначальном виде (до реконструкции и декорирования архитектором Э. Б. Веєм). Эта гуашь подтверждает, что сочетание цветов, отмеченное А. Т. Ушаковым, было именно таким изначально. Можно предположить, что Боссоли в этой картине, говоря языком современных архитекторов, визуализировал продолжающие друг друга ансамбли Пале-Рояля и Театральной площади, разработанные его соплеменником – архитектором Торичелли. В правом нижнем углу картины – крыша и верхняя часть заднего фасада Музея Общества истории и древностей, также построенного по проекту Г. Торичелли.

В статье «Торговые ряды старой Одессы» краевед В. А. Чарнецкий сообщает, что творцом ансамбля Старого базара «был один из талантливейших зодчих Одессы – Георгий Иванович Торичелли... Вершиной творчества этого архитектора <...> был ансамбль зданий Старого базара»¹⁴. Его строительство было практически закончено в 1836 году. В. А. Чарнецкий пишет: «...доминирующее положение в ансамбле занимал расположенный в середине площади <...> двухэтажный корпус с галереей по периметру и башней с часами в центре...»¹⁵. Башня в центре Старого базара обрушилась в 1958 году. Приведенная В. А. Чарнецким фотография башни на площади Старого базара позволяет убедиться в том, что это сооружение смело можно отнести к романтическому направлению в архитектуре. Здесь были применены формообразующие приемы, присущие средневековому зодчеству. Прямоугольная в плане башня завершалась

зубчатой венчающей частью. Ряд исследователей вполне справедливо усматривают влияние итальянского средневекового и ренессансного зодчества в ансамбле одесского Старого базара. Однако если рассматривать этот почти утраченный ансамбль в связи с упоминавшимися ранее проектами Г. И. Торичелли, созданными под влиянием средневекового зодчества Британии, можно говорить и о британских влияниях в архитектуре ансамбля Старого базара в Одессе. На панорамах Одессы, запечатленных на гравюрах XIX века, башню, подобную торичеллиевской башне Старого базара, можно видеть и на территории порта.

Невзирая на значительную реконструкцию, черты романтического зодчества явно видны в облике дворца И.О. Витта, здания, в котором на протяжении многих десятилетий размещались администрация и службы Черноморского морского пароходства (некогда – крупнейшей судоходной компании мира). Этот дворец был построен по проекту Г. Торичелли (и Ф. Боффо (?)) в 30-е годы XIX века. В его архитектуре также прослеживались британские влияния.

Много было создано Георгием Торичелли в Одессе и за её пределами. К сожалению, слишком рано, в расцвете своей творческой карьеры, ушел из жизни этот замечательный зодчий. Многие архитектурные произведения мастера не дошли до наших дней, некоторые сохранились частично, некоторые переделываются до неузнаваемости в наши дни. Построенная по проекту Торичелли Михайловская церковь в Одессе была варварски разрушена...

Завершить статью хотелось бы словами Александра Де-Рибаса: «Много еще, много передо мною портретов. Они воскрешают во мне наше славное и счастливое былое, когда прибывшие в Одессу «чужие» люди становились родными нашему городу и работали на него с беззаветной любовью. Наследие этих людей – в руках современного поколения. Пусть оно его бережет»¹⁶.

Ссылки и примечания

¹ Де-Рибас А. М. Старая Одесса. Исторические очерки и воспоминания. Одесса: Ассоциация культурного развития Одессы, 1990.

² Архитектурные объекты г. Одессы и других городов Причерноморья, конец XVIII – начало XX ст.: Чертежи, планы, рисунки, гравюры, литографии: Каталог / Гос. архив Одесск. обл.; Одес. облгосадминистрация. Управление охраны объектов культурного наследия; Ред. и сост. В. Ю. Алексева. – Одесса: ЧПКФ «Хоббит», 2003, с. 132.

³ Бенуа А. Н. Рассадник искусств / Старые годы. Санкт-Петербург: Тип. Сириус, 1909.

⁴ Овсянников Ю. Доминико Трезини. Ленинград: Искусство, 1988, с. 25.

⁵ Архитектурные объекты г. Одессы...

⁶ Овсянников Ю. Доминико Трезини..., с. 23.

⁷ Де-Рибас А. М. Старая Одесса..., с. 8.

⁸ Там же, с. 9.

⁹ Всеобщая история архитектуры в 12 томах. Ленинград-Москва: Издательство литературы по строительству, 1967, т. 5.

¹⁰ Шмидт В. Храм Св. Иоанна Златоуста. В: Крымская газета. № 212 (590), 14.11.1994 г.

¹¹ Там же.

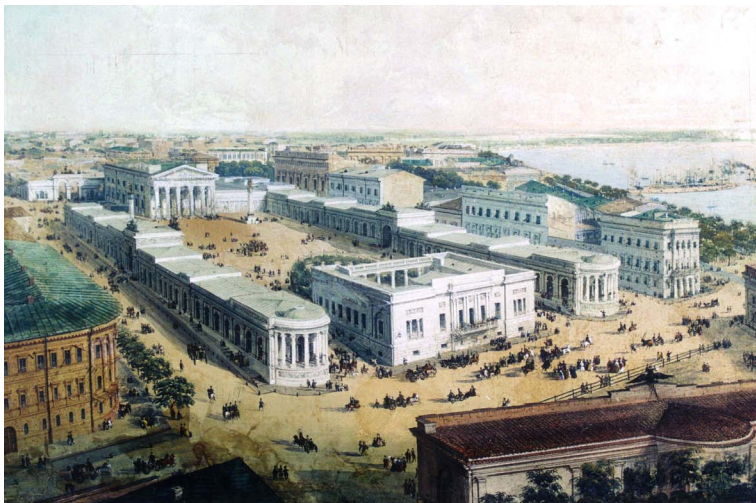
¹² Котков И. И., Ушаков А. Т. Архитектура Одессы. Одесса: Маяк, 1967.

¹³ Алушкинский государственный дворцово-парковый музей-заповедник, инв. № 35.

¹⁴ Чарнецкий В. А. Торговые ряды старой Одессы. / Реставрация, реконструкция, урбэкология. Ежегодник Южно-украинского филиала Национального комитета ICOMOS. Материалы международного симпозиума RUR'98. Одесса – Белгород-Днестровский, 4-6 сентября 1998 г., с. 88.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Де-Рибас А. М. Старая Одесса ..., с. 326-327.



Карло Боссоли «Вид Одессы», 1845 г. (?). Бумага на картоне, гуашь. Собрание Алушкинского дворца-музея. В центре композиции – здание Английского клуба

Чертеж северного фасада проекта православной церкви Св. Захария и Елизаветы для Ак-Мечети (Крым). Собрание АДПМЗ



Преображенская церковь в Мошнах (Черкасская область), 1840 г. Архитектор Г. Торичелли



Arhitectura cramelor din secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea păstrate pe teritoriul actual al Republicii Moldova

Rezumat

Arhitectura cramelor din secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea păstrate pe teritoriul actual al Republicii Moldova

Cramele din perioada secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea prezintă interes ca exemple de influență a arhitecturii culte. O schimbare esențială se produce în aspectul exterior al clădirilor, pe când structura interioară suportă doar consecințele modernizării utilajului și a măririi volumului de recepționare a materiei prime și respectiv de producere a vinului, ce duce la mărirea dimensiunilor cramei. Se relevă tendințele proprietarilor de moșii de a aplica un anumit stil în soluționarea fațadelor construcțiilor vitivinicole apărute în perioada examinată.

Cuvinte-cheie: arhitectură cultă (stilistică), influențe stilistice, neoclasicism, gotică, eclecticism, compoziție, decor, elemente.

Summary

The architecture of wineries from the XIX century – early XX century preserved on the current territory of the Republic of Moldova

The wineries of the XIX century – early XX century present interest as examples of stylistic architecture influence. A significant change occurs in the external appearance of the buildings, while the interior structure undergoes changes only as consequence of equipment modernization and of the increasing amount of received raw materials and respectively of wine production, which results in an increase in the size of the winery. It is remarkable that landowners used to apply a specific architectural style for the facades of the wineries that were built in that period.

Key words: stylistic architecture, stylistic influences, neoclassicism, gothic, eclecticism, composition, decor, elements.

Efectuarea studiului privitor la arhitectura complexurilor de crame în Basarabia, cât și pe teritoriul aferent din partea stângă a râului Nistru (actualmente Republica Moldova), în secolul al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea are o importanță deosebită datorită faptului că această perioadă este absolut diferită de cea medievală determinată totalmente de arhitectura populară. Începând cu secolul al XIX-lea, nu numai în arhitectura civilă, dar și în cea industrială, precum sunt cramele, pătrunde academismul clasicist, pe parcurs înlocuit cu alte curente arhitecturale cu conținut eclectic sau modernist. Până atunci arhitectura cramelor s-a constituit ca una vernaculară, departe pentru a putea defini cu adevărat curente arhitecturale și stiluri, ci cel mult – elemente

specific regionale. Odată cu ridicarea în număr mare a construcțiilor durabile, din piatră, arhitectura construcțiilor vitivinicole capătă noi valențe. Această arhitectură este marcată de contextul politic, social și economic.

La începutul secolului al XIX-lea, după semnarea tratatului de pace de la București din anul 1812 în urma încheierii războiului ruso-turc (1806–1812), Principatul Moldovei este divizat în două părți. Moldova de Est – dintre Prut și Nistru, care este denumită Basarabia, urmează calea desprinderii de suzeranitatea otomană prin perioada guvernării rusești. După anexarea acestui teritoriu, autoritățile țariste au impus regimul de ocupație, o administrație formată din străini, și au efectuat colonizarea noii provincii. Multe pământuri libere au

fost populate cu țărani și dăruite ofițerilor cu grade superioare din armată pentru meritele lor. În anul 1824 s-au pus bazele coloniei Șabo, lângă Cetatea-Albă, locuită de emigranți elvețieni de origine franceză. În aceeași perioadă s-a desfășurat colonizarea cu germani, în mare parte emigranți din Württemberg. Toate aceste elemente străine posedau cunoștințe despre cultura viței-de-vie din țara lor sau au învățat aici contribuind într-o măsură apreciabilă la dezvoltarea viticulturii în Basarabia. În zona de sud, grecii și bulgarii s-au mutat în orașele Ismail, Reni, Cetatea-Albă, dând un nou impuls în crearea centrelor viticole de pe lângă aceste orașe.

Din punct de vedere economic, Basarabia din perioada dată este caracterizată printr-o dezvoltare intensivă a viticulturii și vinificației. Imperiul Rus era cointerestat în dezvoltarea acestei importante ramuri în regiunile sale de sud și lua măsuri de susținere a vinurilor din Basarabia în lupta de concurență cu vinurile străine. La Dubăsari, Moghiliov, Parcani, Ovidiopol au fost deschise puncte de export lipsite de taxe vamale pentru comercializarea vinurilor din Basarabia în Rusia. La amplificarea acestui proces a contribuit apariția și extinderea rapidă (după 1860) a rețelei de cale ferată.

Pe parcursul anilor 1817–1900, pe teritoriul Basarabiei s-au format noi microraiioane pentru producerea vinurilor de calitate înaltă: județul Akkerman cu microzonele Șabo, Purcari și Răscăieți; județul Orhei cu microzonele Dereneu, Peresecina, Bravicea; județul Chișinău cu microzonele din jurul orașului. Din partea stângă a Nistrului este necesar de evidențiat microraiionul Camenca. Astfel, la 1900 suprafețele cultivate cu vii au atins 74,2 mii de desetine, iar producerea vinurilor – circa 14,8 mln. dal. Vinurile produse în Basarabia la sfârșitul secolului al XIX-lea sunt comercializate nu numai în Rusia, dar și peste hotare. La dezvoltarea ramurii a contribuit și faptul că la 13 august 1892 Ministerul Proprietății de Stat al Imperiului Rus a aprobat Statutul Societății Basarabene a Proprietarilor de Vii și Livezi și a Vinificatorilor, care își declara drept scop primordial „dezvoltarea viticulturii și vinificației locale”.

Secolul al XIX-lea reprezintă o etapă calitativ nouă în industria vinicolă locală ilustrată prin înființarea moșiilor vitivinicole de către nobilimea rusă și boierii moldoveni, care își aduc aportul la plantarea soiurilor europene de struguri și la implementarea unei viticulturi moderne. Se modifică imaginea moșiilor odată cu apariția noilor conace,

multe din care includ construcțiile vitivinicole în structura lor. Producerea vinului la proprietarii de mari teritorii viticole s-a constituit la un nivel mai înalt decât în gospodăriile țărănești, având o dinamică rapid progresivă. Printr-un caracter eficient de organizare a procesului vitivinicol s-au distins moșierii Kazimir (Milești, județul Chișinău), Gonata (Zberoaia, județul Chișinău), Tomuleț (Lăpușna, județul Chișinău), Manuc Bei (Hâncești, județul Chișinău), Cristi (Teleșeu, județul Orhei), Derojinschi (Călărași, județul Orhei), Creciunescu (Kirgan, județul Ismail), Ponse (Leuntea, județul Bender), Tardan (Akkerman)¹. În această listă pot fi introduși și alți proprietari: L. și H. Sicorba (Vadul-lui-Vodă, județul Chișinău), colonel Alfonsos (Căușenii Noi, județul Bender), Jurmani-Popov (Akkerman), contele Muruzi (Ungheni, județul Bălți), Contesa Ghica (Hotin) și mulți alții², care au pus vinificația pe cale rațională. Prima expoziție a producției agricole organizate la Chișinău în 1847 a făcut posibilă verificarea calității vinurilor basarabene. Guvernul țarist a apreciat calitatea lor, decorând vinurile produse în gospodăria contelui Niselrode și în cea a prințului Sturdza, care aveau plantații de viță-de-vie în județul Bender³. La expoziție au fost scoase în evidență și unele defecte ale vinificației din regiune în general, printre care lipsa pivnițelor pentru păstrarea vinurilor⁴.

Experiența vitivinicolă acumulată a avut un impact semnificativ asupra evoluției construcțiilor ce deservește această ramură. Cramele și beciurile, devenind mai spațioase, se conformează noilor cerințe de modernizare a procesului tehnologic. În prima jumătate a secolului al XIX-lea, la Camenca a fost construită o fabrică de vinificație cu utilaj modern din Europa: prese cu burghie, prese manuale, vase de lemn pentru fermentare, diferit inventar necesar. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea apar clădiri cu dimensiunile planului mai mari, în mai multe nivele, iar în edificarea construcției se utilizează betonul armat (crama de pe moșia lui C. Mimi de la Bulboaca).

În contextul cultural se conturează orientarea din ce în ce mai accentuată spre civilizația și cultura europeană. În Basarabia are loc o mutație radicală, arhitecturile occidentale reprezentând un import. Acest transfer cultural a fost facilitat de faptul că proprietarii de moșii autohtoni aveau studii efectuate peste hotare sau întrețineau legături economice în afara guberniei, astfel fiind apreciatori ai arhitecturii europene. O altă cauză a fost prezența noilor proprietari de moșii de origine

străină stabiliți în Basarabia, cu o viziune fixă în ceea ce constă imaginea de ansamblu a conacului, cât și a construcțiilor gospodărești din cadrul lui, care coincidea cu arhitectura de factură clasicistă, romantică sau cu combinații eclecticice. Constituirea stilurilor arhitecturale europene în regiune s-a desfășurat sub influența activității arhitecților străini stabiliți temporar sau definitiv în Basarabia sau proiectelor-tip elaborate la Sankt Petersburg și acomodare la condițiile existente.

Neoclasicismul din Basarabia, activ în prima treime a secolului al XIX-lea, s-a situat departe de opțiunea formală clară și de dezbateră doctrinară, având un caracter „aplicativ”, asociindu-se cu o nouă accepțiune a frumosului subliniată prin simplitatea și rigoarea expresiei plastice – legată și de deșteptarea sentimentului istoricității – cu noi cerințe funcționale. Reședințele nobiliare au constituit unul din domeniile principale de manifestare a clasicismului. În cazul când conacul reprezenta un ansamblu arhitectural integral, construcțiile gospodărești erau soluționate prin aceleași elemente clasice (crama de pe moșia lui P. H. Wittgenstein de la Camenca).

Puțin mai târziu decât influența clasicistă, în arhitectura ținutului începe să pătrundă și spiritul romantic, ce de asemenea poate fi regăsit în arhitectura reședințelor boierești. Realizările din arhitectura construcțiilor vitivinicole, ca de altfel și ale arhitecturii basarabene la general, se înscriu în direcția utilizării cu preponderență a fragmentului gotic, într-o compoziție în care acesta își pierde conotația originală.

Pătrunderea eclecticismului în Basarabia, spre sfârșitul secolului, a coincis cu o perioadă de creștere economică și, prin urmare, de avânt constructiv. Eclecticismul a devenit, cu mare rapiditate, un limbaj de consum, aflat la îndemâna arhitecților, a constructorilor sau a proprietarilor înșiși. Această situație explică imensa cantitate de clădiri eclecticice, care pot fi întâlnite și în arhitectura cramelor (crama de pe moșia lui C. Mimi de la Bulboaca).

Astfel, construcțiile vitivinicole din perioada examinată reflectă căutările și aspirațiile proprietarilor de moșii, fiind rezultatul sintezei influențelor orientale și occidentale. Printre obiectele valoroase care reflectă utilizarea arhitecturii culte se disting cramele de la Camenca, Corjeuți și Bulboaca.

Crama conacului familiei Wittgenstein de la Camenca, deși a fost modificată de-a lungul existenței sale, și-a păstrat caracterul inițial. Clădirea a fost concepută ca parte integrantă a ansam-

blului nobiliar, inclusă într-un terasament cultivat cu viță-de-vie.

Moșia de la Camenca, cumpărată în anul 1805 de la principele Dolgoruki, trece în posesia familiei Wittgenstein pentru mai bine de un secol, până în 1917, când ultimul descendent este nevoit să părăsească teritoriul ocupat de bolșevici. Moșia este cunoscută în această perioadă ca una din cele mai dezvoltate gospodării vitivinicole din gubernia Podolia. Întemeierea ei, la începutul secolului al XIX-lea, se datorează inițiativei feldmareșalului armatei ruse P. H. Wittgenstein, principe ereditar al Prusiei.

În anul 1819, contele P. H. Wittgenstein începe construcția conacului în valea râului Nistru, în apropierea masivului deluros, ce limita teritoriul din partea de nord, apărându-l de vânturile reci. Povârnișul cu orientare sudică a fost considerat de proprietar ca fiind avantajos pentru cultivarea viței-de-vie. Decizia a fost luată în pofida înclinării mari a pantei, drept explicație servind faptul că P. H. Wittgenstein cunoștea experiența terasării povârnișurilor abrupte⁵. În scurt timp au fost realizate o serie de platforme orizontale⁶, ridicate de-a lungul liniilor de nivel la intervale adecvate și susținute, în general, de ziduri de piatră, plantate ulterior cu viță-de-vie. Începând cu anii '30 ai secolului al XIX-lea, gospodăria de la Camenca devine unul din cei mai mari producători și furnizori ai vinului din regiunea sudică a Rusiei.

Pentru o vinificație și o depozitare corespunzătoare, în moșia lui P. H. Wittgenstein, în apropierea teraselor, au fost construite crama cu spații tehnologice și beci cu o capacitate de 12 000 de vedre⁷. Clădirea ilustrează cramele în cadrul curților nobiliare de la începutul secolului al XIX-lea, fiind concepută și realizată în stil neoclasic, răspândit în toată Europa în primele decenii. Luând în considerare repertoriul morfologic și sintactic clasicist al obiectului și arealul amplasării lui, putem admite o influență preponderentă a clasicismului rus.

Clădirea este marcată de un portic din opt coloane ale ordinului doric, având în partea superioară o cornișă proeminentă. Plastica peretelui de fundal se bazează pe o succesiune de pilaștri cu capiteluri dorice ce determină panouri mari care cuprind arcade oarbe. Firidele înalte sunt tăiate de un brâu pe toată lungimea peretelui, divizându-se în două părți. În partea de sus, după un ritm anumit, erau înscrise alternativ ferestre, cu excepția arcului central: intrarea în crama. Acoperișul în două pante este decorat cu acrotere instalate deasupra coloanelor. Piedestalurile susțin vase ce sugerează vizi-

tatorilor destinația edificiului: producerea vinului.

Clădirea se distinge printr-o compoziție ordonată simetrică față de axa centrală, accentuată și de cele două „aripi” laterale realizate în continuarea liniei coloanelor și zidite în trepte descendente spre extremități. Pentru decorul acestor pereți sunt utilizate plăci de piatră poligonale prelucrate, ieșite în relief, și vase identice cu cele de pe acoperiș.

Construcția este compactă, înscriindu-se într-un dreptunghi cu lungimea laturilor apropiată, exceptând extensia clădirii de pe fațada laterală din dreaptă, executată în secolul al XX-lea. După reconstrucția clădirii, porticul a fost completat cu zece coloane. Astfel, lungimea fațadei principale a devenit de 36 metri, lățimea rămânând aceeași – 12 metri. Ca urmare a acestor transformări a dispărut „aripa” dreaptă, iar clădirea în întregime își pierde simetria absolută.

O altă cramă (distilerie⁸), care poate fi pusă în evidență prin utilizarea unor elemente din arhitectura cultă, este cea de la Corjeuți, situată la periferia de nord-vest al satului. Distileria a fost fondată de boierul Melnikov și în anii '60–70 ai secolului al XIX-lea era considerată una din întreprinderile mari industriale din Basarabia. Ulterior trece în posesia proprietarului moșiei, V. Kalmuțki⁹.

Clădirea este alcătuită dintr-un etaj cu subsol. Nivelul construit la suprafața solului este destinat pentru plasarea utilajului și prepararea băuturilor tari, iar cel subteran – pentru depozitarea producției finite. Crama are planul dreptunghiular. Construcția șarpantei este susținută de cinci coloane din lemn amplasate pe axa longitudinală, planșeur – de două rânduri de coloane¹⁰. Intrarea în beci este sub formă de gârlici, încăpere specială construită în pantă, prin intermediul căreia se făcea accesul în spațiul subteran. Clădirea este construită din piatră brută. Atât fațadele laterale, cât și intrarea în beci sunt soluționate în formă de pinioane, frecvent utilizate în arhitectura gotică. Partea de sus a pinioanelor în segment de arc este prevăzută cu pînacuri, accentuând atribuția construcției la acest stil.

Apariția cramei de la Bulboaca a însemnat, din punct de vedere artistic, racordarea la curentele vehiculate în țările europene la sfârșitul secolului al XIX-lea, și anume la cel eclectic.

Gospodăria vitivinicolă de la Bulboaca s-a înscris în istoria vinificației basarabene ca una din cele mai impunătoare datorită proprietarului său – Constantin Mimi, care s-a evidențiat nu numai ca activist pe tărâm obștesc (președinte al Upra-

vei Zemstvei din județul Bender, iar ulterior – al Zemstvei Guberniale), dar și ca promotor al unei viticulturi moderne în Basarabia.

C. Mimi procură moșia de la Bulboaca în anul 1891¹¹, utilizând terenurile pentru a cultiva soiuri de viță-de-vie înalt productive aduse din Franța¹². Cunoștințele obținute la Școala Superioară de Viticultură din Montpellier, Franța, le implementează pentru a crea o gospodărie cu o tehnologie agricolă avansată, după criteriile europene. Activitatea sa practică este apreciată de Comitetul Județean Bender pentru Viticultură și Vinificație: „Viile din Bulboaca, fiind în vizorul direct al proprietarului moșiei, se dezvoltau minunat și către sfârșitul anilor '90 au început să rodească atât de bogat, încât a apărut necesitatea construirii unei vinării și a unui subsol unde vinurile ar putea fi puse la maturare”¹³. Astfel, în anul 1901, la Bulboaca este înființată o întreprindere de vinificație, bazată pe tehnologii industriale de producere a vinurilor. Amplasarea vinăriei la Bulboaca, dar nu la Ursoaia sau Cobusca Nouă, alte două moșii ale lui C. Mimi, se face din mai multe considerente, printre care localizarea pe linia căilor comerciale cum ar fi calea de linie ferată, ce facilita negoțul cu vinuri atât cu Rusia, cât și cu țările occidentale¹⁴, și șoseaua ce lega Chișinăul cu Benderul, iar de acolo se îndrepta spre Odesa. Mai mult ca atât, satele din jur dispuneau de plantații de vie ce puteau asigura fabrica de vinuri cu materie primă. La cele expuse se adaugă avantajul existenței forței de muncă pentru prelucrarea podgoriilor.

Clădirea a fost proiectată cu trei nivele, fiind una din cele mai mari fabrici de vinuri din Basarabia în perioada de referință. Ea era alcătuită din cramă (două nivele) și beci – un subsol imens cu o capacitate de 30 000 decaltri de vin, păstrat în poloboace¹⁵. La realizarea edificiului industrial s-au utilizat materiale de construcție locale – piatră din carierele satelor Bulboaca, Chirca, Roșcani și Telița, dar și betonul armat, tendință modernizatoare dictată de necesitatea de a se alinia curentului cultural modern al secolului al XX-lea. Lucrările au fost executate de meșteri băștinași, dar sub controlul specialiștilor italieni¹⁶. Vinăria a fost înscrisă în relieful în pantă, ceea ce a permis organizarea optimă a procesului tehnologic. Toate nivelele blocului aveau căi de acces la nivelul solului. Totodată, crama, fiind integrată într-o costișă sudică, era protejată de vânturile reci ce veneau dinspre Ucraina.

Arhitectura vinăriei avea multe tangențe cu tradițiile arhitecturii cramelor chateaux-urilor din

Franța, ce se explică prin faptul că proprietarul, aflându-se în această țară în perioada studiilor, a avut posibilitatea de a obține cunoștințe temeinice privind procesul de organizare a industriei vinicole și de a cerceta minuțios arhitectura renumitelor crame franceze, în mare măsură datorită relațiilor stabilite cu personalități marcante din domeniul viticol și vinicol¹⁷.

Clădirea se deosebește prin simplitate și rigoare a compoziției și a geometriei fațadei, subîmpărțire a registrelor orizontale cu cornișe, ierarhizare pe verticală a ferestrelor prin dimensiuni diferite. Fațadele au o compoziție simetrică. Cea principală este accentuată de un rezalit central situat în axa de simetrie și flancată de alte două rezalite subordonate prin dimensiuni mai reduse. Fațadele laterale sunt finisate cu pinioane de formă triunghiulară, iar cea posterioară se evidențiază printr-un singur fronton identic cu cele amplasate la colțurile fațadei principale, ce întrerupe cornișa în partea centrală. Intrarea în beci este de asemenea marcată printr-un fronton, dar care se deosebește prin proporțiile și factura elementelor utilizate. Această diferență se observă și între registrul superior (crama) cu dispunerea simplă a ferestrelor pe peretele neted și registrul inferior (beciul) cu multiple elemente scoase în relief, cum ar fi lezele, cornișa și brăiele de diferită proeminență, rectilinii sau cu elemente canelate.

Referințe bibliografice și note

¹ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Бессарабское виноделие. Санкт-Петербург, 1892, т. III А, p. 615-616.

² Neamțu I. Treimea cea de o ființă. Iași: Opinia, 1991, p. 67.

³ Ciobanu C. Gh., Ursu M. Constantin Mimi – militant activ pentru dezvoltarea economică a Basarabiei, promotor al unei viticulturi moderne. În: Buletin Științific al Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei. Chișinău, 2007, vol. 6 (19), p. 210.

⁴ Neamțu I. Op. cit., p. 67.

⁵ Trifan A. Revitalizarea teraselor de la Camenca – un imperativ în promovarea patrimoniului cultural național. În: Arta. Seria Arte vizuale. Chișinău: Garomont, 2013, p. 145.

⁶ Ibidem, p. 145.

⁷ Балицкая М. Е. Жемчужина Приднестровья: История Каменки и окружающих ее сел в документах, воспоминаниях и легендах. Тирасполь, 2008, p. 61.

Plastica grafică este subliniată de contrastul dintre zidăria din piatră a pereților de culoare deschisă și elementele din cărămidă arsă: cornișa și brăiele între registre, buiandrugii cu cărămidă în pană. Ferestrele superioare se încheie în segment de arc sau în semicerc în registrul rezalitelor și pe fațadele laterale, iar cele de la nivelele de jos sunt cu lintouri drepte. Frontoanele și pinioanele conțin ferestruici rotunde pentru ventilație, cu ancadrament circular. Elementele stilistice care domină atmosfera exterioară a construcției accentuează eclectismul ei.

În concluzie, putem spune că influența discursului arhitectural dominant al epocii – mai întâi neoclasicismul, apoi romantismul și eclectismul – a fost simțită în arhitectura Basarabiei, începând cu arhitectura civică și terminând cu cea industrială. Arhitectura locativă și cea gospodărească a complexurilor conacelor boierești au fost afectate de această schimbare. Dacă până în secolul al XIX-lea în arhitectura construcțiilor vitivinicole latura rațională și economică prevalează, atunci în perioada examinată se observă o preocupare specială pentru latura estetică. Valorile au migrat spre o amplificare a esteticului ornamentului, având ca origine arhitectura reședinței nobiliare, dictată de cerințele beneficiarului. Decorul putea fi preluat în mod automat din arhitectura clădirii principale, la o amploare redusă, dar păstrând totuși aerul unei arhitecturi „culte”.

⁸ Список населенных мест по сведениям 1859 года. III. Бессарабская область. СПб, 1861, p. 58.

⁹ Localitățile Republicii Moldova. Chișinău: Draghiștea, 2002, vol. 4, p. 553.

¹⁰ Демченко Н. А., Макарь Д. Г. Винодельня с. Коржеуцы. În: Свод памятников истории и культуры МССР (Северная зона). Кишинев: Штиинца, 1987, p. 108.

¹¹ Ciobanu C. Gh., Ursu M. Op. cit., p. 230.

¹² Ciobanu C. Gh. Bulboaca de pe Bâc. Urmele timpului. Chișinău, 2007, p. 66-68.

¹³ Отчётъ о действияхъ Бендерскаго Уезднаго Комитета Виноградарства и Виноделия за 1911–1912 гг. În: Доклады Комитета и постановления Бендерскаго уезднаго Земскаго собрания 44-го созыва. Бендеры, 1912, с. 379. Apud: Ciobanu C. Gh., Ursu M. Constantin Mimi – militant activ .., p. 230.

¹⁴ În anul 1871 fusese încheiată construcția căii ferate Tiraspol–Chișinău, Basarabia căpătând ieșire la

portul Odesa. Mai târziu calea ferată a fost prelungită până la Ungheni, astfel făcându-se joncțiunea cu România, prin care se putea ieși în Europa.

¹⁵ Ciobanu C. Gh. *Bulboaca de pe Vâc*, p. 66-68.

¹⁶ *Виноградарство Бендерского уезда, Бессарабской губернии. Подъ редакцией Председателя*

Комитета Бар. А. Ф. Стурта. Бендеры, 1915, p. 380. Apud: Ciobanu C. Gh., Ursu M. *Constantin Mimi – militant activ ...*, p. 236.

¹⁷ Ciobanu C. Gh., Ursu M. *Constantin Mimi – militant activ ...*, p. 214.



Intrarea în beciul cramei de la Corjeuți (Arhiva Sectorului de Arhitectură al IPC al AȘM)



Crama de la Camenca cu extensia efectuată în perioada sovietică (<http://www.moldovenii.md/md/section/331/photo-album/id/758>)



Vederea generală a cramei de la Corjeuți. (Apud: *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova: de la realitate la necesitate*, 2011)



Fragment al porticului clădirii (<http://www.moldovenii.md/md/section/331/photo-album/id/758>)

Crama de la Bulboaca cu schimbări ne semnificative a fațadei principale efectuate în perioada sovietică

(Apud: *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova: de la realitate la necesitate*, 2011)



Boris Anisfeld – pictorul basarabean din Chicago

Rezumat

Boris Anisfeld – pictorul basarabean din Chicago

Boris Anisfeld (14 octombrie 1878, Bălți, Basarabia – 4 decembrie 1975, Waterford, Connecticut, SUA) a fost unul dintre cei mai de văză reprezentanți ai diasporei basarabene din America. Scenograf, pictor și profesor, absolvent al Școlii de Arte din Odesa (1895–1900) și al Academiei Imperiale de Arte din Sankt Petersburg (1901–1909), colaborează cu Baletul rus al lui Deagiliov la Paris, iar după 1917 emigrează în SUA, cooperând cu Metropolitan Opera din New-York și Opera din Chicago. Anume în Chicago, unde a activat în calitate de profesor la Institutul de Arte (1929–1957) s-a manifestat plener talentul în domeniul creației. Opere de B. Anisfeld se află în colecțiile Muzeului Rus din Sanct-Petersburg, Galeria Tretyakov și Muzeul Teatrului Mare din Moscova, iar cea mai mare parte a arhivei pictorului se află la Institutul Smithsonian din Washington.

Cuvinte-cheie: Anisfeld, basarabean, pictor american, scenografie, pictură, sculptură.

Summary

Boris Anisfeld – Bessarabian artist from Chicago

Boris Anisfeld (October 14, 1878, Balti, Bessarabia – December 4, 1975, Waterford, Connecticut, USA) was one of the most prominent representatives of the Bessarabian community in America. Stage designer, artist and professor, graduate of Odessa Art School (1895–1900) and St. Petersburg Academy of Fine Arts (1901–1909), he collaborates with Diaghilev's Russian ballets from Paris. In 1917, he immigrates to the United States and collaborates with the New York Metropolitan Opera and the Chicago Opera. It was namely in Chicago, where he worked as professor at the Art Institute (1929–1957) and where his creative talent was exhibited to its full. B. Anisfeld's works can be found in the collections of the Russian Museum in St. Petersburg, the Tretyakov Gallery and the Museum of the Bolshoi Theatre in Moscow. The greatest part of the artist's archives can be found in the Smithsonian Institute in Washington.

Key words: Anisfeld, Bessarabian, American painter, stage design, painting, sculpture.

Mulți dintre pictorii basarabeni și-au făcut studiile și au activat în ambianțele artistice ale Franței, Germaniei, Belgiei sau Olandei, unii dintre ei, înainte de cel de-al Doilea Război Mondial s-au pomenit după apele Oceanului Atlantic – în cele două Americi. Fiecare dintre ei și-a urmat soarta, motivele fiind foarte diferite, emigrând împreună cu părinții, în căutarea unei existențe decente, a unor noi posibilități pentru creație. Unii au plecat din România, cum este cazul Tatiane Bulavițki-Sienkiewicz și a studentei lui Auguste Baillayre, Irene Szandrowski (Caufman), alții au emigrat în străinătate, după studiile din instituțiile ruse, majoritatea dintre ei trecând și prin cartierele artistice ale Parisului. Despre acești voiajori ai timpului în Moldova nu s-a cunoscut aproape nimic,

rămânând anonime atât opera lor, cât și activitățile lor artistice. Boris Anisfeld a fost unul dintre acești pelerini.

Datorită evoluției surselor electronice, devin accesibile nume ale originarilor din Basarabia care până nu demult era greu să le identifiți. Asemenea personalități ca Samson Flexor, Boris Anisfeld, Sacha Moldovan, Tally Filmus, dar și colaborarea inedită dintre basarabeanca Natalie Codray și avangardista Natalia Gonciarova reprezintă o nouă panoramă a artelor basarabene, completând-o pe cea deja cunoscută. Indiferent de faptul dacă au trecut sau nu prin școlile de artă din Chișinău a lui Vladimir Ocușco și Alexandru Plămădeală, toți ei s-au născut în Basarabia, iar lucrările lor amintesc peisajele tradiționale basarabene.

E firesc că despre ei s-a scris în țările unde și-au desfășurat activitatea – în Brazilia despre Samson Flexor, în Canada despre Tatiana Bulavițchi-Senchevici, în SUA despre Sacha Moldovan, Tally Filmus și Boris Anisfeld. Dintre ei, de o expoziție postumă la Chișinău a beneficiat doar Samson Flexor, vernisajul căruia a avut loc în Muzeul Național de Artă în toamna anului 2007.

Din generația de vârstă a lui Alexandru Plămădeală și a lui Auguste Baillayre a făcut parte și Boris Anisfeld (2 octombrie 1878, Bălți – 4 decembrie 1973, New London, Connecticut), fiind și cel mai longeviv în rândul lor. Absolvind Gimnaziul nr. 1 din Chișinău, este admis, în 1895, fără vreo pregătire specială, la Școala de desen din Odesa, studiind în atelierul cunoscuților pictori ucraineni G. Ladajenski și Kiriak Konstandi, absolvind-o în 1900, cu note de 3, având 5 doar la anatomia plastică. Printre colegii săi de cursuri figurau Vladimir Izdebsky, Simion Abugov, David Burliuk, dar și basarabeni Pavel Șilingovschi și Piotr Dulskii. Aname ultimul a scris în 1924, după cum menționează Natalia Pazina din Cazan primul studiu biografic despre B. Anisfeld¹.

Urmează studiile la Academia Imperială de Arte din Sankt Petersburg între anii 1901 și 1909, fără a susține examene, și este repartizat în atelierul pictorului-batalist P. Kovalevski. Studiile în acest atelier au durat foarte puțin, fiind transferat în atelierul lui Ilia Repin, ca în sfârșit să studieze în atelierul lui Dmitri Kardovskii².

Fiind încă student, a fost descoperit de Igor Grabar, care l-a introdus în cercul lui Serghei Diaghilev, și din 1905 este membru al Societății Lumina Artelor, participând și la expozițiile Asociației Pictorilor Ruși.

Din cauza sănătății precare, confirmate de un certificat medical, lui Anisfeld i se acordă concediu academic în 1901 și pleacă la Odesa, reîntorcându-se în anul următor în atelierul lui Ilia Repin, care era asistat de Dmitri Kardovsky. În 1903 Consiliul Consultativ al Academiei îi refuză lui Anisfeld un grant de ajutor financiar, dar, cu toate acestea, de două ori – în martie și decembrie – lucrările sale sunt apreciate înalt. În anul următor, în decembrie 1904 se căsătorește cu Frieda Glaeserman, fiica unui negustor din Pskov, care, posibil, a fost eleva lui Anisfeld, iar Consiliul Academiei decide să-i ofere lui Anisfeld un grant pentru practică, cu condiția că ajutorul va fi aplicat pentru studii, călătorind prin Rusia în fiecare vară, moment pe care artistul îl practică ulterior, până în 1909³.

Astfel, vara el și soția sa pictează vederi de-a lungul Nevei și Dvinei de Vest, pe Nipru și în Crimeea, petrecându-și ceva timp în Gurzuf (1905). În 1905–1906 lucrează pentru revistele satirice *Jupel* (1907), *Adskaia pochta*, *Satyricon* (1908) și *Calendarul* lui V. Burtsyev despre revoluția rusă⁴.

Debutul pictorului s-a produs în calitate de scenograf al spectacolelor regizate de Vsevolod Meerhold pentru Teatrul V. Komissargevski și decorul Teatrului Mariinsk din Sankt Petersburg, fiind cunoscut ca autor al unor imagini de feerie și visuri (*Legendă orientală*, 1905, Galeria Tretiakov; *Lacul fermecat*, 1914, Muzeul Rus), unde pictorul a abordat un colorit specific, ireal, prin perceperea simbolică a subiectelor.

Despre aspirațiile artistice ale pictorului vorbește faptul că la începutul anului 1906 Serghei Diaghilev selectează lucrări pentru expoziția societății la un vernisaj de artă rusă la Paris, în cadrul prestigiosului *Salon d'Automne*, lucrările lui Anisfeld fiind apreciate pozitiv de Mihail⁵.

În cadrul Expoziției de Artă Rusă de la Paris, pictorul este ales în calitate de membru permanent al Salonului parizian, în perioada când el mai urma cursurile la Academie. Acest moment i-a permis artistului, fără a mai trece concursul, să expună și în anul viitor. După succesul său în străinătate, pictorul a fost observat și în Rusia, Galeria Tretiakov achiziționând o natură statică în acuarelă – *Flori*.

Expoziția lui Diaghilev de la Paris este continuată în Berlin, la *Kunstsalon Schulte*, iar reîntors la Peterburg Anisfeld predă, împreună cu Leon Bakst și Mstislav Dobushinsky, la școala de artă a A. Zvansteva. În aceeași perioadă, Repin susține cererea lui Anisfeld la Consiliul Consultativ al Academiei, pentru permisiunea de a călători în străinătate pentru o jumătate de an, dintre care el folosește doar două sau trei luni⁶.

În 1907 Anisfeld participă la Salonul de Toamnă din Paris și toamna se angajează în prima sa lucrare de teatru pentru Saloanele Ruse ale lui Diaghilev, executând designul după schițele lui Alexandr Golovin pentru *Boris Godunov*, în cooperare cu Evgheni Lanseret, Constantin Yuon și Stepan Yaremiche, iar în Rusia s-a integrat organic în artă, în calitate de pictor teatral, debutând cu pregătirea decorului pentru spectacolul *Nunta Zobeidei* de Henrih fon Hoffmansthal (1907), prezentat la Teatrul V. F. Komissarjevski în regia lui Vsevolod Meyerhold. În vara aceluiași an, Anisfeld, petrece câteva luni, din motive de sănătate, în sudul Rusii

ei. Tot în acest timp a absolvit cursurile la Academia Imperială și i se acordă un an pentru lucrul asupra tezei de licență⁷.

Anul 1908 a fost anul de cumpănă pentru Anisfeld, motivele fiind atât pozitive, cât și negative. În familie se naște fiica sa Morella și participă la expoziția *Decadența Artelor* a Școlii de Artă a Academiei Imperiale și la Secession-ul vienez, dar în decembrie Consiliul Academiei respinge tabloul *Danaia*, realizat ca teză de licență, cu condiția să prezinte o altă pictură în anul următor⁸.

Începând cu anul 1909, i se permite să plece, în aprilie, la Paris, unde închiriază un studio împreună cu Stepan Yaremiche, realizează și decorațiile pentru spectacolele *Baletului rus* la Paris ale lui Serghei Diaghilev, având drept schițe crochiurile lui Leon Baxt pentru *Sheherezada* ale lui Alexandr Golovin, Evgheni Lanseret, Constantin Yuon și Stepan Yaremiche. În toamna aceluiași an, Anisfeld încearcă să susțină în fața Consiliului Consultativ al Academiei teza de licență cu tabloul *Adam și Eva*, dar în octombrie Consiliul Academiei din nou refuză să-i acorde diploma și doar după protestele vehemente ale unora dintre profesorii Academiei și o campanie de sprijin pentru artist în presă cu intervenția personală a președintelui Academiei, Marea Ducesă Maria Pavlovna, Academia revine asupra deciziei sale, Anisfeld primind titlul de pictor în ianuarie 1910⁹.

În luna martie a anului 1910 realizează scenografia pentru baletul *The Four Seasons* pe muzica lui Piotr Ceaikovski, care a avut loc la Școala Imperială de Coregrafie, și execută în colaborare cu Fokin și Baxt schițele pentru *Sheherezada* de la Paris fiind, aparent, primul proiect de colaborare dintre Anisfeld și Fokin, în paralel executând și o serie de costume pentru *The Undersea Kingdom*¹⁰.

În continuare activează independent, creând schițele și decorul pentru baletele *Împărăția subacvatică* pe muzica lui N. Rimski-Korsakov (1911); *Islamei* de Mily Balakirev (1912, Teatrul Mariinsk, maestru de balet – Mihail Fokin), *Preludiile* lui F. Liszt, *Cele șapte fiice ale regelui muntelui* de A. Spendiarova (1912–1913, pentru antrepriza Annei Pavlova la Berlin), *Nopti egiptene* de A. Arenski (1913–1914, antrepriza lui Mihail Fokin în Berlin și Stockholm) și *Silfida* pe muzica lui Frederik Schopin (1914, antrepriza lui Vaslav Nijinsky la Londra)¹¹.

În 1911, în timpul iernii, realizează decorul lui Alexandre Benois pentru *Petrușka*, prezentat în primăvară la Paris și Roma. Tot în acest an, Metro-

politan Opera achiziționează schițele lui Anisfeld pentru opera *Boris Godunov* de la Grand Opera din Paris, semnând în noiembrie și un contract pentru Teatrul Imperial privitor la executarea costumelor pentru *Islamey* din sesiunea lunii ianuarie a anului 1912¹². Pe parcursul acestui an, Anisfeld călătorește în Brener (Tyrol), iar împreună cu Fokin – la Berlin și Stockholm, petrecându-și vara la Capri. Concomitent în perioada anilor 1911–1913 frecventează atelierul lui D. Kirlik la Academia Imperială studiind tehnicile frescei.

În luna martie 1913, Anisfeld semnează un contract cu Teatrul Imperial pentru realizarea setului de costume la *Preludiile* lui Ferenc Liszt, vizitând Hendaye (Franța), San Sebastian (Spania) și Millstatt din Alpii Austrieci, transferându-se cu locuința într-un apartament de pe stradela Geislerovsky nr. 7 din Petersburg, care i-a fost și adresa finală din capitala rusă¹³.

În lunile februarie-martie ale anului 1914 pleacă la Londra, realizând costumele pentru spectacolele lui V. Nizhinsky – *Amiaza unui Faun*, *Silfidele* (Palace Theatr), pentru *Preludii* de Liszt (trupa Annei Pavlova), prezentată la stagiunea de la Manhattan Opera, aceasta fiind prima dată când publicul american a văzut munca de teatru a lui Anisfeld și ultima prezentă a pictorului în America. Se reîntoarce în Rusia vizitând Veneția și participă la expozițiile baltice din Maalmo (Suedia), traversând Finlanda înainte de izbucnirea războiului. La comanda bancherului A. Wourgaft realizează pictura murală pentru vila sa din Camennâi Ostrov, care a fost un suport pentru lucrarea decorativă din Palatul de pe Fontanka¹⁴.

În august 1917, fiind scutit de serviciul militar, acceptă invitația de la Brooklin Muzeum din New York și selectează opt tablouri mari pentru vernisajul expoziției personale, ocupându-se de obținerea permisului pentru exportul lucrărilor. Înainte de revoluția rusă, în septembrie, cu învoirea Academiei de Arte, Anisfeld cu soția și fiică-sa traversează Siberia și Orientul Îndepărtat, prin Vladivostok, Yokohama, iar de acolo – în Vancouver, ajungând în New York. Artistul era deja familiarizat cu impresarul Max Rabinov, care i-a facilitat intermedierea apartamentului, iar studioul de la Petrograd a fost lăsat în seama lui Simeon Abugov.

La New York, Anisfeld, cu o scrisoare de recomandare de la Vladimir Nabokov, editorul revistei *Reci* din Petrograd și colecționar al schițelor teatrale ale lui Anisfeld, adresată lui Herman Bernstein, publicist și traducător al scrierilor lui

Maxim Gorcky și Leonid Andreev, pictorul sosește în 1918 la New York. Expoziția are loc în același an, la Brooklin Muzeum, datorită eforturilor criticului Christian Brinton și unul dintre admiratorii artei ruse, fiind expusă în următorii 2 ani în mai multe orașe americane, provocând dispute contradictorii privind arta artistului¹⁵. În citatele incluse de Christian Brighton în textul pentru catalogul expoziției lui B. Anisfeld la Muzeul din Brooklin din anul 1918, autorul spunea: *În pictură mă concentrez, în primul rând, la culoare. Nu întotdeauna pictez ce văd, dar în permanență ceea ce meditez... Nu pictez ceea ce văd și alții, dar totdeauna redau ceea ce impresie despre motiv, pe care o am în momentul de față.*

În decembrie 1919, Anisfeld semnează un contract cu Kingore Galery din New York pentru Metropolitan Opera vizând o serie de costume la *The Blue Bird*, celebrat mai apoi cu un bal la Waldorf Astoria, prezidat de W. K. Vanderbilt. Pictorul a cooperat eficient cu Metropolitan Opera, iar din 1921 și cu Opera din Chicago, realizând scenografia pentru mai multe spectacole, opere și balet. În domeniul picturii de șevalet a creat pânze în spiritul lirico-decorativ al expresionismului, iar în anii 1940–1950 a realizat cicluri de tablouri pe subiecte evanghelice.

Concomitent cu activitatea de scenograf Boris Anisfeld participă intens la expozițiile din SUA. Astfel, în 1921, Asociația Artiștilor Ruși și Ucraineni organizează licitația lucrărilor lui Anisfeld și Roerich în Plaza Hotel, iar opera lui Serghei Prokofiev *Dragostea celor trei portocale*, cu costumele lui Anisfeld, a fost prezentată în premieră la Chicago Civic Opera, cu comentarii contradictorii, dar scenografia lui Anisfeld este extrem de apreciată¹⁶.

În anul următor (1922) pictorul realizează decorul și scenografia pentru baletul lui Rimsky-Korsakov *Alba ca Zăpada* pentru Metropolitan Opera, care a avut un mare succes și pictorul începe să fie recunoscut în ambianța artistică americană. În consecință, Max Rabinov a concesionat un proiect pentru crearea unui institut de artă în Stony Point din New York, atrăgându-i în această activitate pe Anisfeld, Serghei Sudeikin, Leon Baxt și Iuri Urban, în calitate de colaboratori, iar în anul următor Anisfeld va adera la Uniunea Pictorilor Scenei, împreună cu Norman Bel Geddes. În anul 1925, Anisfeld realizează pentru prima dată un ciclu de costume pentru pantomima *Noaptea fermecată*, comandată de Teatrul Garrick pentru copii din New York, care a fost prezentată de cinci ori¹⁷.

Devenind, în 1926, cetățean american, Anisfeld este menționat cu Medalia de Aur la expoziția din Filadelfia, pentru tabloul *Spania* și designul costumelor pentru două producții ale lui Michail Mordkin pentru Baletul Rus. Noile tendințe constructiviste în artă îl prind nepregătit pe Anisfeld, astfel coloristului i se refuză decorațiile pentru *Prințesa Turandot*, comandat de Metropolitan Opera în 1926¹⁸, și pictorul este nevoit să-și schimbe reședința transferându-se la Chicago. În același timp, Anisfeld cu Max Rabinov, care acționează în calitate de intermediar, încearcă să negocieze un posibil proiect cu Mexico City Opera.

Ruptura cu Metropolitan Opera care s-a produs în 1928, când administrația teatrului respinge categoric decorul pentru baletul *Turandot*, pictorul este nevoit să abandoneze New Yorkul și se transferă cu soția și fiica sa la Chicago, locuind într-un hotel rezidențial, urmând să se mute la un bloc de apartamente de pe strada Ohio. La Chicago, Anisfeld este angajat în 1929, unde a activat în calitate de profesor al Institutului de Arte până în 1957¹⁹. Începând cu perioada din Chicago, Anisfeld abandonează scenografia, dedicându-se în întregime predării și picturii, vizitând peisajele pitorești ale Americii de Sud-Vest (1928–1958, Santa Fe, New Mexico și sudul Statului Colorado).

Anii 1930 nu au fost cei mai favorabili în viața pictorului. În 1930 un incendiu la un depozit din Stony Point, New York, distruge decorul și schițele pentru costume create pentru *Alba ca Zăpada* și *Iubirea celor trei portocale*. În 1933 soția lui Anisfeld se sinucide și fiică-sa Morella îi cumpără o casă, transferându-l în Central City Colorado. După această tragedie, artistul organizează *Școala de pictură a lui Boris Anisfeld*, unde este frecventată de un mic grup de studenți, care a durat în majoritatea verilor, pe parcursul anilor 1934–1965. În semn de recunoștință, la insistențele foștilor săi elevi, Institutul de Artă organizează o expoziție retrospectivă a lucrărilor lui Anisfeld în 1985, iar numele lui este amintit în New York Times care publică un scurt fragment biografic despre artist.

Anume în perioada aflată în Chicago sunt pictate cel mai cunoscute tablouri interpretate în spiritul expresionismului lirico-decorativ, realizând și cicluri de tablouri cu subiecte religioase (1940–1950), expunând expoziții personale la New York, Chicago, Pittsburgh și Londra și la expozițiile de grup pariziene. O expoziție personală a avut loc în 1994 la Muzeul de Arte Teatrale și Musicale din Sankt Petersburg²⁰.

Schițele și decorurile teatrale ale lui Boris Anisfeld reprezintă mesajul și ideile principale ale *Lumii Artelor*, transpuse într-o variantă inedită și diferită în taport cu colegii săi cu care a colaborat – Leon Baxt, A. Golovin, Evgheni Lansere sau Constantin Yuon. În *Nopti egiptene* (1912), pictorul operează cu un limbaj plastic laconic și expresiv în decorul costumelor, utilizând o gamă coloristică monocromă, evitând exoticul fabulei și accentuând simplitatea și funcționalismul vestimentației.

O altă tratare este aplicată în cazul costumelor pentru decorul operei *Islamey* (1912). Ritmul mișcărilor dansatoare și îmbrăcămintea specifică indiană, cu ornamente exotice, subliniază plasticitatea melodioasă a corpului și ritmul caracteristic al muzicii indiene.

Costumele pentru *Sadko* (1912), Boris Anisfeld le concepe într-o variantă mai tradițională, evitând narativismul poveștii și menținând coloritul vestimentației într-o gamă coloristică palidă, specifică și pentru alte lucrări ale pictorului.

În decorul scenei *Silfidelor* (1914), pictorul prezintă o panoramă monumentală a scenei, unde ritmul figurilor se repetă în formele arhitecturale ale clădirilor, încununat cu o arcă, care finalizează integritatea compozițională.

Încă din perioada studiilor manifestă un interes deosebit pentru peisaj, pentru stările naturii, punând accente pe interacțiunea dintre natură și starea emoțională a omului. Aceste particularități devin evidente în studiile sale pictate pe malurile Nevei, a Dvinei de Nord, pe Nipru și în Crimeea, la Gurzuf (1905). În peisaj, starea sufletească domină motivele, devenind melancolice și posomorâte ca în tabloul *Mesteacăn pe Dvina*, liniștită și nelimitată în *Nori deasupra Mării Negre*, fermătătoare și agitată în *Stânci din Crimeea*, fermecătoare și netrecătoare în *Stânci din Gurzuf*.

După insuccesul său la Metropolitan Opera în 1928, când i s-a refuzat decorul și costumele pentru baletul *Turandot*, Boris Anisfeld abandonează scenografia și se consacră integral picturii, care într-o măsură mai mare evidențiază talentul artistului. Îndeosebi acest moment poate fi remarcat în autoportretele sale. Cel mai timpuriu *Autoportret* (1905) este executat în timpurile studenției la Academia Imperială de Arte, fiind una dintre cele mai romantice și exotice imagini, care îl prezintă pe autor într-o ipostază mai puțin obișnuită, chipul fiind tratat ca o imagine desprinsă din feeria unui spectacol, pe fundalul cerului nocturn și al luminilor stelelor. Clarobscurul contrastant al feței

și gama coloristică rece care predomină reprezintă chipul unei persoane meditative, care se vede în spațiul viselor, al transcendentului.

Mult mai expresiv este *Autoportretul* executat de artist în 1910. Chipul reprezentat este o altă persoană, confruntată cu realitatea dură a existenței, contrastul dintre lumină și umbră divizând pe diagonală compoziția, sugerând o cale deloc simplă pe care pictorul a parcurs-o în ultimii cinci ani. Complexitatea acestor viziuni, deloc romantice, departe de imaginile scenografice realizate de pictor, evidențiază acest portret din șirul pânzelor anterioare și viitoare.

Lumea fermecătoare a scenei este întruchipată în tabloul *Ofranda de aur* (1908), care poate fi interpretată ca o replică alegorică a *Danaiei* lui Rembrandt, a lui *Venus* de Sandro Botticelli sau a *Olimpiei* lui Dega. Contextul acestei lucrări are tangență și la mesajele religioase ale subiectelor despre Eva și Închinarea magilor, transmise într-o formă alegorică apelând la limbajul metaforei, printr-o viziune a modernității. Nudul pe fundalul vișiniu și florile aurii, cele trei figuri de bărbați cu aceleași buchete în mâini semnifică și reflectă versiunea metaforică a mesajului. Este una dintre primele opere unde pictorul acordă prioritate coloritului cald, armonios, lipsit de contraste.

Doamna în verde (1910) este o operă singulară în creația timpurie a artistului și cel mai probabil o reprezintă pe tânăra sa soție, Frieda Glaeserman, fiica unui fabricant din Pskov, cu care se căsătorește în luna noiembrie a anului 1909. Este, probabil, cel mai tradițional portret executat de Boris Anisfeld, reprezentând un chip real, apropiat artistului, care evidențiază fața abia schițată de zâmbet a tinerei, care privește meditativ în spațiu. Aici artistul rămâne fidel gamei coloristice reci, fără detaliile concrete ale fundalului.

Viziunea monumentală și originalitatea compozițională este caracteristică pentru tabloul *Piața San Marco din Veneția*, executat în anul 1914. Pictorul a găsit acea modalitate de tratare prin intermediul celor două statui de cai, amplasate pe frontonul Catedralei San Marco, și reflecția clădirilor în apele canalelor venețiene, care îi oferă o abordare originală și neașteptată. Pictată într-o manieră dinamică, expresionistă, această pânză contrastează, oarecum, cu alte lucrări ale pictorului.

Cu timpul studiilor la Academie pot fi datate și alte două lucrări, similare limbajului alegoric al lui Borisov-Musatov. Una dintre ele, *Lacul*, chiar și compozițional are tangență cu tabloul similar al

colegului său din Lumea Artei, cu o figură feminină, amplasată pe fundalul lacului, într-un peisaj de o primăvară timpurie, creează impresia unei ambianțe meditative, în egală măsură ca și pânzele lui Mihail Nesterov, consacrate lumii shimniciei ruse. Aceleași note nostalgice persistă în peisajul *Primăvară timpurie. Petrograd* (1912). Coloritul cafeniu al copacilor și petele de zăpada luminată parțial de razele zgârcite ale soarelui, cu casele din vale umbrite, se tratează ca o vedere privită de pe muchia dealului.

Mulți dintre pictorii ruși au pictat portretul lui Fiodor Șaleapin – Boris Kustodiev (1921), Constantin Korovin (1911), Valentin Serov (1905) ș.a., dar puțini dintre ei l-au conceput în modul cum l-a reprezentat Boris Anisfeld, într-o ambianță cotidiană, fără reprezentare festivă, monumentală, cum a fost pictat de colegii săi. Compozițional, portretul reprezintă semifigura cântărețului de operă, cu brațele încrucișate, cu corpul în profil și fața întoarsă spre spectator. Coloritul posomorât abundă în nuanțe întunecate și gri, unicele părți luminate rămânând mâinile puternice și fața. Pictat în 1916, acest portret este o excepție în galeria de portrete consacrată lui Fiodor Șaleapin.

Înainte de începerea celui de-al Doilea Război Mondial pictează două studii din regiunea Italiei de Sud – *Studiu din Capri* și *Peisaj mediteraneean* (1940), diferite ca tratare coloristică. Primul reprezintă stâncile din apropierea malului pictate ca pietre prețioase, pe fundalul apei verzui-albastre, cel de-al doilea reprezintă coasta mediteraneeană, cu casteluri și vegetație de basm, care înconjoară din toate părțile ochiul de mare de la orizont, reprezentând o scenă din spectacol. Aceste opere marchează un nou început în atitudinea artistului față de colorit, care devine mai sonor și decorativ, mai apropiat de cercul pictorilor din Lumea Artei.

La aceeași perioadă poate fi atribuit și tabloul *Nuduri*, care amintește, într-un nou context grațiile pictate de pictorii italieni sau Renașterea europeană, cu o compoziție fragmentată și figuri statice, cu poze fără acțiune. Doar în partea dreaptă de sus, pictorul introduce o figură emblematică, care, după iconografie, sugerează chipul meditativ al Madonei. În egală măsură această lucrare poate fi denumită după centrul expozițional al picturii, care reprezintă ochiul de apă al unui lac, însăși domnișoarele, înfășurate cu cearșafuri, sugerând mesajul subiectului.

Lalele în Ventana (1943) este o natură statică atipică pentru acest gen, deoarece subiectul se

desfășoară pe fundalul unei arhitecturi, tradițional americane, cu limite distincte ale periferiei și centrului urban, unde lalelele violete din colț servesc doar ca un pretext pentru a reda cotidianul unui orașel american fără mari pretenții urbanistice. În acest sens, Boris Anisfeld rămâne un artist pentru care cotidianul reprezintă o modalitate de a intui farmecul în lumea cotidiană, fără a o înfrumuseța și a o idealiza.

După transferul artistului la Chicago, acesta realizează un ciclu de lucrări pe tematică religioasă, moment ce poate fi explicat de starea psihologică, care a trecut de încercarea de suicid din 1933. În *Destine* (1956), Boris Anisfeld reflectă momentul când corpul lui Hristos este coborât de pe cruce de cele trei Marii și trei mironosițe pe fundalul incandescent al cerului și munților, înconjurate de scene din viață. O asemenea abordare a mai aplicat o basarabeană – Olga Olby, care între anii 1950 și 1953 decorează interiorul bisericii Saint-Léger-des-Vignes din Franța, deosebirea constând în faptul că Boris Anisfeld dispune dinamica compozițională pe verticală, și nu pe linie orizontală. Această lucrare amintește de o simbioză a manierei stilistice monocrome, practică de pictor în anii '20-'30 ai secolului trecut, și coloritul anilor '40.

Natură statică și motan (1950) amintește de pictura lui Ilia Sapunov, care în lucrările sale cu naturi moarte prefera stafajul și lumea neînsuflețită a lucrurilor, care la Boris Anisfeld interacționează într-un mod ciudat, lipsind o legătură motivată între vaza albastră cu flori, motanul albicios și semicorpul nud în profil al unei femei, pe fundalul roșietic al draperiilor, printre care abia se întrezărește cerul.

Motivul *Tinerei cu chitară* (1952) a mai fost întâlnit în operele de pictură din diferite perioade ale istoriei artelor. Apărut la Caravaggio în *Tânărul cu mandolină*, preluat în timpurile moderne de foviști, precum Antoine Irisse (*Tânără cu mandolină*), în scenele cu multe figuri ale lui Gregoire Michonze, pânza lui Boris Anisfeld se deosebește cardinal prin compoziția cotidiană și totodată prin simplitatea motivului. Semifigura nudului parțial acoperită cu draperii, amplasată pe un fundal albastru, amintește varianta preferată a compozițiilor renascentiste, cu chitară este secundată de nudul unei copile cu bucle portocalii, iar compoziția este fragmentată în partea superioară și inferioară, presupunând o continuitate a acțiunii.

Printre ultimele tablouri cunoscute ale lui Boris Anisfeld, realizate în 1963, *Adam și Eva* pare un

motiv singular și neașteptat în creația maestrului, cu toate că această lucrare este o continuare a ciclului de opere cu caracter religios, început încă înaintea războiului. Compoziția unde rolul figurilor este redus la minim, cu contraste coloristice majore de verde de briliant și roșieticul Edenului din fundal, pictorul transferă cotidianul în ambianța exotică a transcendentului, unde nu există violență și ispită, ci doar o zi într-o lume a miracolului. Neaparținând vreunei confesii, pictorul și-a creat propriile zeități, propria religie și mitologie. Operele sale de proporții în pictura de șevalet de la începutul anilor 1910 sunt evident influențate de lucrările teatrale și adeseori se prezintă ca scene ale unor grandioase spectacole, accentuate de caracterul teatral al iluminării (Grădina Edenului).

Anisfeld aparține pleiadei de pictori ai Asociației Lumea Artelor, care urmăreau constituirea Marelui Stil (Grand Art), moment confirmat de operele scenografice, unde subiectul era ignorat, în prim-plan fiind culoarea și muzica, asociațiile dintre muzică și literatură. Aceste priorități sunt relevante și în contextul genurilor abordate.

Despre viața și creația lui Boris Anisfeld s-a publicat și se cunosc în detalii toate cotiturile care s-au perindat de-a lungul vieții. Există un număr impunător de surse, cu referință la muzee, biblioteci, licitații și arhive, unde sunt depozitate informații segmentare despre artist. De asemenea sunt cunoscute peste 100 de publicații consacrate pictorului basarabean, apărute în Rusia între anii 1903 și 1918, în SUA și Germania.

Despre pictor amintește în scrisorile sale Alexandre Benois, publicate în revista *Reci* în 1912 și Vsevolod Voinov în *Novoe vremea* (1912), iar Igor Grabari include în tomul 2 al *Scrisorilor* sale corespondența cu tânărul pe care l-a promovat. Aceleași perioade corespunde corespondența pictorului cu Mihail Nesterov. Din perioada postbelică mai face parte și articolul lui A. Levinson despre pictorii decoratori teatrali publicat în 1916 în jurnalul *Stolița i usadba*.

Îndeosebi de numeroase sunt cataloagele de la vernisajele personale ale pictorului. Consemnate, în primul rând, în cele din Rusia privitor la expozițiile pictorilor Asociației *Lumea Artei*, numele și operele sale se regăsesc începând cu anii 1906, 1911, 1912 și 1913, 1915, 1916 din Sankt Petersburg și Kiev (1914), din anii 1909, 1910 – la expozițiile Asociației Pictorilor Ruși la Sankt Petersburg.

După 1917, odată cu sosirea familiei Anisfeld la New York, primul catalog îl editează Brooklin

Muzeum în 1918, cu prefața lui Christian Brinton, iar un alt catalog apare în New York în 1919 la Kingore Galleries. O ultimă apariție, din 2014, se referă la monografia consacrată artistului, elaborată de nepotul acestuia Charles Chetfield-Taylor din Monaco și Olga Sugrobova-Rot din Germania, suplimentat de articolul lui Eckart Lingenauber *Boris Anisfeld. Pribeagul din Rusia Epocii de Argint și al Deceniului de Aur al Americii*²¹. Autorul face o introducere despre exodul masiv al pictorilor din Rusia bolșevică, specificând în mod aparte motivele etnicilor evrei din Basarabia.

Referitor la biografia lui Boris Anisfeld, autorul menționează că încă nu avea vârsta de patru ani, când Aleksandru al III-lea, în 1882, a impus Legea sedentarismului, iar în 1887 Ministerul rus al Educației a introdus cotele sedentare (*numerus clausus*) pentru elevii și studenții evrei: 10% în orașele periferice, 5% – în centrele guberniale și 3% în Moscova și Sankt Petersburg. Cu toate acestea, corupția a asigurat ca aceste cote să fie rareori respectate, sistemul fiind eliminat în cazul școlilor de arte și ale studiourilor private. Marc Chagall a arătat în autobiografia sa că această schimbare a permis unor artiști evrei aflarea lor în marile centre urbane fără permis de ședere. În plus, autorul specifică faptul că Chișinăul a intrat în istoria fără glorie în 1903 din cauza unui pogrom deosebit de violent, care a atras atenția lumii²².

Informații biografice consistente despre Boris Anisfeld conțin arhivele din Republica Moldova, Ucraina, Rusia, Moscova și Chicago, iar operele sale se află în colecțiile publice din Europa și America. Printre cele mai prestigioase am aminti Muzeul Rus din Sankt Petersburg, Galeria Tretiakov din Moscova, Muzeul de Stat din Belarus, muzeul din Perm, Muzeul din Brooklyn și Institutul de Arte din Chicago.

Interesul pentru creația pictorului se intensifică în perioada postbelică, când pânzele artistului apar în vizorul caselor internaționale de licitații, printre ele figurând Christie's, Sotheby's, Artnet și casele de licitații din Rusia și Suedia, fiind cotate destul de înalt. Astfel, la licitația care a avut loc în anul 2005 la William Doyle Galleries, *Natura statică cu flori* a fost achiziționată pentru colecția *Iliia Repin* din Finlanda cu suma de 30 mii \$, iar *Portretul ficei artistului* (Morella), pictat în anul 1915, a fost cumpărat cu 66 mii \$. Prețurile și valoarea financiară a operelor artistului cresc vertiginos. La următoarea licitație de la Stockholm, din 2008, pânza *Adam și Eva* (1963) a fost estimată la suma

de 230 mii \$, iar la licitația Sotheby's din Londra, care a avut loc la 24 aprilie 2012, *Portretul Rebecăi* a fost estimat între 200-300 mii lire sterline.

Interesul pentru creația pictorului a fost nu doar al muzeelor și galeriilor cunoscute deja, dar și al unor colecționari particulari. Din sursele mu-

zeale aflăm că printre colecționarii care au donat operele artistului figurează V. Teterin din Belarus, E. Antipova și L. Gevergeeva din Sankt Petersburg, Igor Țukanov, Nikita și Nina Lobanov-Rostovski din Moscova²³.

Referințe bibliografice și note

¹ Папина Н. Б. (Россия, Татарстан, Казань). Архив П. М. Дульского в отделе редких книг и рукописей научной библиотеки им. Н. И. Лобачевского Казанского федерального Университета. В сборнике материалов научной конференции «Актуальные вопросы развития искусствоведения в России и странах СНГ», 16-17.12.2014

² ANM, Chișinău, d. 152, r. I, f. 269; Arhiva regională din Odesa. D. 368, r. I, f. 58.

³ Государственный Русский музей. D. 1, r. 27, p. 890, 894, 896.

⁴ http://wikipedia.org/wiki/Boris_Anisfeld, p. 1 (vizitat la 11.07.2013).

⁵ Нестеров М. В. Письма. М., 1965, p. 175.

⁶ Воинов Всеволод. Б. И. Анисфельд. În: Новое время, 1912, nr. 3, p. 18.

⁷ http://wikipedia.org/wiki/Boris_Anisfeld, p. 2 (vizitat la 11.07.2013).

⁸ Русский Государственный Исторический архив в Санкт Петербурге (РГИА), d. 789, r. 43, f. 116.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь, т. 1, Санкт-Петербург, Академический проект, 2002, p. 159.

¹¹ Venois A. Художественные письма. În: Речь, 1912, № 4; Грабарь И. Письма, М, 1977, т. 2, p. 116.

¹² Левинсон А. Русские художники декораторы. În: Столица и усадьба, Спб, 1916, № 57, p. 14.

¹³ http://wikipedia.org/wiki/Boris_Anisfeld, p. 1 (vizitat la 11.07.2013).

¹⁴ Борис Анисфельд. Русские художники в Америке. Живопись, скульптура, театр, музыка и

прикладное искусство. Материалы по истории русского искусства. 1917–1928. Издание Марии Никифоровны Бурлюк. 1928, p. 20.

¹⁵ Давыдова М. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства. М., 1974, p. 151.

¹⁶ The Boris Anisfeld Exhibition. 1918–1919–1920. With Introduction and Catalogue of the Painting by Christian Brinton. Brooklin Museum, 1918, 24 p.

¹⁷ Северюхин Д., Лейкинд О. Художники русской эмиграции (1917–1941). Биографический словарь. Санкт-Петербург, издательство Чернышева, 1994, p. 61-62.

¹⁸ O analiză aproape exhaustivă a resurselor muzeale, arhivistice, licitații și galerii, lista bibliografiei poate fi consultată pe <http://www.pv-gallery.ru/author/1641/Anisfeld-B-I/>, 5 p. (vizitat la 22.10.2012).

¹⁹ Семенова Н. Алхимия цвета. Творчество Б. И. Анисфельда. În: Наше наследие, вып. 61, Москва, 2002, p. 118-127.

²⁰ Собиратели, хранители, реставраторы. Сборник статей. Выпуск 3, Санкт-Петербург, ГРМ, 2005, p. 294-301.

²¹ Lingenauber/Sugrobova-Roth. Boris Anisfeld. Dusseldorf, edition Libertars, 2011, 325 p.

²² <http://www.pv-gallery.ru/author/1641/Anisfeld-B-I/>, 5 p. (vizitat la 22.10.2012).

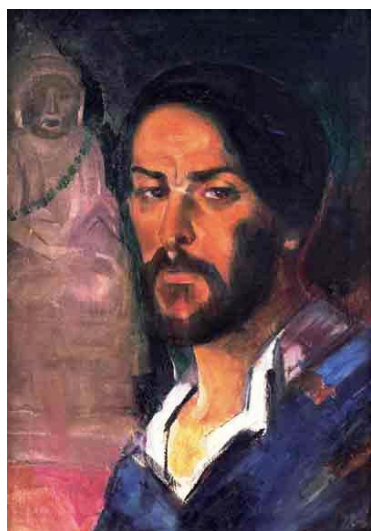
²³ Сарабьянов Д. и др. Русское театрально-декорационное искусство. 1890–1930. Каталог выставки из коллекции Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. Москва, 1988, p. 67-70.



Dvina de Nord. La scăldat, 1905



Corrida II, 1916



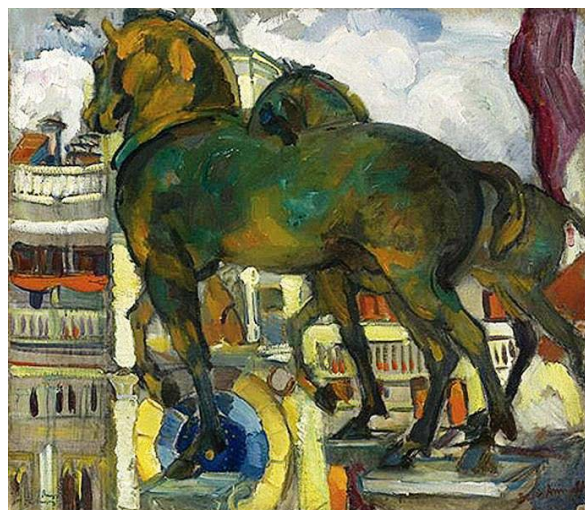
Autoportret, 1910



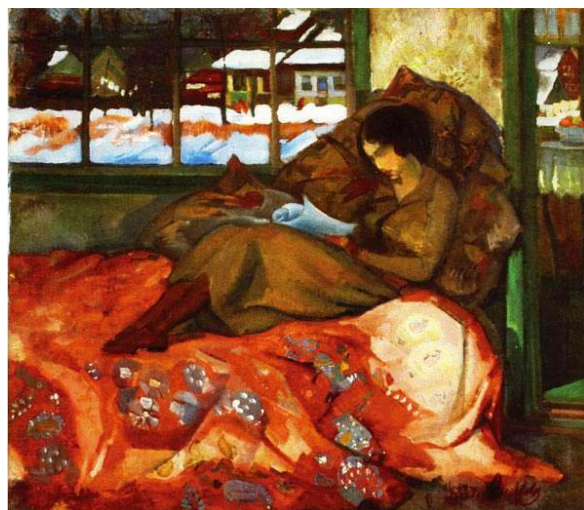
Crucifix, 1913



Islamey, Schiță de costum, 1912



Statuia San Marco din Veneția, 1914



Morella citind

Ilustrații (după: 1878–1973 – *Boris Anisfeld/Catalogue raisonne* de Charles Chatfield – Taylor, Olga Sugrobova – Rot și Eckart Lingener)

Ольга УЛЕМНОВА

Художественные связи Бессарабии и Казани

Rezumat

Relațiile artistice dintre Basarabia și Kazan

În articol sunt reflectate legăturile artistice dintre Basarabia și orașul Kazan din prima treime a secolului al XX-lea, formate, în primul rând, grație activității fructuoase a pictorului, profesorului, specialistului în studiul artelor, muzeografului și editorului P. Dulski, originar din Basarabia, stabilit cu traiul la Kazan la începutul secolului al XX-lea. Relațiile sale prietenești cu pământeni și colegii săi de studii din Școala de desen din or. Odesa P. Șilingovschi și B. Anisfield au contribuit la includerea acestor plasticieni recunoscuți în aria artistică a or. Kazan, la participarea lor în activitatea expozițională și editorială din oraș, la cercetarea și promovarea creației lor.

Cuvinte-cheie: arta plastică, grafică, expoziții de artă și edituri, Basarabia, Kazan, P. Dulski, P. Șilingovschi, B. Anisfield, P. Kornilov, A. Mantel.

Summary

Artistic bonds between Bessarabia and Kazan

The article considers the artistic bonds between Bessarabia and Kazan in the first quarter of the XIX century that became possible due to the fruitful activity of the artist, professor, expert in the study of arts, curator and publisher P. Dulsky, who was born in Bessarabia and moved to Kazan at the beginning of the XX century. His friendship with the compatriots and schoolmates of Odessa Art School, P. A. Shillingovsky and B. I. Anisfield, contributed to the inclusion of these famous painters into the artistic life of Kazan, to their participation in exhibitions and publishing activities of the city, to the study and promotion of their creative work.

Key words: fine arts, graphic art, art and publishing exhibitions, Bessarabia, Kazan, P. Dulsky, P. A. Shillingovsky, B. I. Anisfield, P. E. Kornilov, A. F. Mantel.

Казань стала центром притяжения для художников российской провинции с 1895 года, когда в городе появилась Казанская художественная школа, первая в череде средних художественных учебных заведений России, открытых Академией художеств на рубеже XIX–XX вв., и ставшая образцовой для других¹. Ориентированная в первую очередь на восточные регионы России, Казанская художественная школа привлекала молодых художников и из западных регионов (Бессарабия, Латвия и др.), и даже из-за границы (Болгария). В школе были живописное, архитектурное и гравёрное отделения. Последнее, открытое в 1896 году и возглавляемое Ю. И. Тиссенем, побудило поступить в Казанскую художественную школу П. М. Дульского, уроженца г. Оргеева Бессарабской губернии.

Петр Максимилианович Дульский (1879–1956), малоизвестный у себя на родине, является поистине знаковой фигурой художественной культуры первой половины XX века не только Татарстана, где он прожил большую часть своей жизни, но и России². Выдающийся искусствовед и музейный деятель, он заложил основы изучения искусства казанского края, написав многочисленные труды по истории искусства и архитектуры Казанской губернии и советского Татарстана, без обращения к которым сегодня невозможны многие исследования. Был инициатором издания и редактором первого российского специализированного журнала «Казанский музейный вестник» (1920–1924), собравшего вокруг себя выдающихся деятелей музейного дела России и Европы². Много сил вложил в развитие Художественного отдела

Центрального музея Татарской республики (до 1920 – Казанский губернский музей, ныне – Национальный музей Республики Татарстан), в изучение и популяризацию его коллекций. Организованные П. М. Дульским в 1920-е годы совместно со своим учеником и коллегой Петром Евгеньевичем Корниловым (1896–1981) более 30 графических выставок, презентовавших казанскому зрителю выдающихся русских художников прошлого (И. И. Шишкин, В. Г. Худяков) и настоящего (К. Ф. Богаевский, Г. С. Верейский, А. И. Кравченко, Д. И. Митрохин, А. П. Остроумова-Лебедева, В. А. Фаворский, и др.), зарубежных мастеров (Кэте Кольвиц), стали беспрецедентным явлением в истории русского советского музейного дела.

Начиная свою творческую деятельность как художник, участвуя на рубеже XIX–XX веков в выставочной деятельности Одессы, где он начинал свое художественное образование, и Поволжья, где завершил его, П. М. Дульский в дальнейшем живописи и графике отвел для себя лишь второстепенную роль, но продолжал заниматься ими до конца своих дней. Главное место в его творчестве с самого начала занимал пейзаж, чему он обязан как влиянию своих педагогов Г. А. Ладыженского и К. К. Костанди, так и личной склонностью, сформировавшейся в немалой степени под воздействием природы родной Бессарабии. О влиянии природы и обычаев Бессарабии на формирование художника он неоднократно указывал в своих статьях, посвященных творчеству уроженцев этих мест.

В 1898 году, во время летних каникул, проведенных вместе с молодой женой Анной Ивановной Кузнецовой в бессарабском селе Татарешты (Tătărești), П. М. Дульский создал большую серию пейзажей, которые в начале 1899 года экспонировались на выставке в Одессе в школе М. М. Манылама и были отмечены благоприятными отзывами в одесских газетах. Так «Одесские новости» от 18 января 1899 г. писали: «из домашних работ учеников особенно заслуживает одобрения целая серия акварелей – пейзажей Дульского. Исполнены они так, что могли бы сделать честь и не ученику-подростку. Большая наблюдательность, вкус и сравнительно бойкая техника – вот достоинства работ Дульского»³. По-видимому, к этой серии относятся два акварельных пейзажа: «Лесная дорога» и «Бессарабия» из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан⁴,

созданных явно на пленэре, с тонким чувством цвета и формы передающих яркость южного солнца, нежную сочность зелени садов и лугов. В казанский период творчества колорит акварелей П. М. Дульского становится более сдержанным, подчиняясь скромной природе и неяркому солнцу Средней полосы России. В 1900-е – 1910-е художник активно осваивает пастель, вырабатывая своеобразную манеру, соединяющую в себе импрессионистические приемы с декоративным восприятием пространства. Чаще всего он пользуется этой техникой для создания архитектурных пейзажей Казани, интерес к которым развивался вместе с научным их изучением. П. М. Дульскому принадлежит первое фундаментальное искусствоведческое исследование «Памятники казанской старины» (Казань, 1914), посвященное архитектурным памятникам Казани, и многие его архитектурные пейзажи могли бы служить иллюстрациями к этой монографии, иллюстрациями очень эмоциональными и отмеченными незаурядным колористическим даром⁵.

В своих важнейших трудах советского периода «Книга и ее художественная внешность» (1921) и «Оформление татарской книги за революционный период» (1930) П. М. Дульский заложил основы изучения искусства книги Казанской губернии и советского Татарстана. Преподавание им графических дисциплин на протяжении более чем 20 лет в Полиграфической школе имени А. В. Луначарского, тесно связанное с практической издательской работой на базе школы, способствовало формированию молодого поколения квалифицированных рабочих полиграфического производства, способных решать не только производственные, но и художественные задачи⁶. Развернутая П. М. Дульским в 1920-е годы в стенах Центрального музея активная издательская деятельность, обеспечивавшая все художественные выставки музея прекрасно изданными каталогами, которыми в то время не могли похвастать даже столичные музеи, установила высокий уровень книжного оформления и полиграфического качества⁷.

Со времени учебы в Одесской рисовальной школе П. М. Дульский был дружен со своими земляками, ставшими впоследствии известными художниками, Павлом Александровичем Шиллинговским и Борисом Израилевичем Анисфельдом. Особенно тесные связи с Ка-

занью сложились в 1920-е годы у П. А. Шиллинговского. Можно сказать, что в это время Казань стала центром изучения и популяризации творчества художника. Так в январе 1924 г. в Центральном музее состоялась его первая персональная выставка, отвечавшая, по меткому определению П. М. Дульского, «громадному интересу к гравюре и офорту, так остро захватившему художественные круги столицы и провинции»⁸. Выставка, на которой экспонировались 48 офортов и ксилографий, созданных в 1912–1923 гг., состоялась благодаря деятельному участию П. Е. Корнилова, который по рекомендации П. М. Дульского познакомился с П. А. Шиллинговским в 1922 г., поступив на отделение археологии и истории искусств Ленинградского университета.

Экслибрис, вырезанный П. А. Шиллинговским на дереве для своего молодого друга П. Е. Корнилова в октябре 1924 г., положил начало (вместе с экслибрисом Библиотеки Академии художеств, сделанным в том же году в технике офорта) работе художника в новом для него жанре графики. Экслибрис П. Е. Корнилова с силуэтом Петропавловской крепости и россыпью книг, свитков и произведений искусства стал одним из самых известных в советском искусстве и неоднократно воспроизводился в исследованиях о творчестве художника и обзорах русских книжных знаков⁹. По просьбе П. Е. Корнилова П. А. Шиллинговский в 1929 гравировал также книжный знак Библиотеки Казанского центрального музея, в котором изобразил силуэт Аполлона на фоне панорамы Казанского кремля. Как вспоминал П. Е. Корнилов: «этот образ как бы покрывал всё многообразие отделов музея, ставя на первое место художественный отдел, в котором мы с П. М. Дульским работали»¹⁰.

В 1926 г. Казанский центральный музей выпустил несколько изданий, связанных с П. А. Шиллинговским. Два его листа «Руины» и «Пейзаж» были включены в альбом «Автолитографии» вместе с работами других ленинградских художников Б. М. Кустодиева, В. П. Белкина, В. В. Воинова, Д. И. Митрохина, Г. С. Верейского. Была издана папка с серией оригинальных офортов «Чуфут-Кале», созданных в 1924 г., с вступительными статьями Б. П. Денике и П. Е. Корнилова (тираж 75 экз.). Наконец, была издана первая монография, посвященная творчеству художника¹¹. В ее основу

было положено исследование П. Е. Корнилова, осуществленное в 1923–1924 гг. и представленное 20 ноября 1924 г. на заседании Ленинградского общества библиофилов, посвященном 10-летию граверного творчества П. А. Шиллинговского¹². П. Е. Корниловым были составлены подробный каталог гравюр, перечень выставок, написана обширная биографическая статья¹³. Особую ценность этому исследованию, выполненному на высоком научном уровне, отличающемся полнотой и точностью приводимых сведений, придает то, что выполнялось оно в тесном сотрудничестве с художником. Монография была дополнена «Воспоминаниями» П. М. Дульского¹⁴, посвященными в первую очередь совместной учебе в Одесской рисовальной школе и общим бессарабским корням: «привязанность П. А. Шиллинговского к своей родине, к ее оригинальному быту, к своеобразной природе чувствовалась всегда, и эта его любовь к своей земле красной нитью проходит через весь его этап творчества...»¹⁵. В сборник также были включены «Заметки об офорте» Д. И. Митрохина¹⁶ и акrostих А. А. Сидорова, посвященный юбилею¹⁷. Обширная иллюстративная часть наряду с репродукциями произведений включает 13 оригинальных гравюр на дереве, в том числе автопортрет на фронтисписе.

Благодаря дружбе П. А. Шиллинговского с П. Е. Корниловым и П. М. Дульским казанская иконография обогатилась целым рядом графических произведений, выполненных выдающимся мастером. Так, в 1928 году П. А. Шиллинговский начал работу над серией ксилографий с видами Казани, которые были выпущены в виде открытых писем в 1930 г. к 10-летию ТАССР: «Башня Сююмбеки» (1928), «Казанский университет» (1929), «Консистерская башня» (1930), «Спаская башня» (1930), «Угол Толчка» (1930). Он также вырезал гравюру, посвященную одному из старинных городов Казанской губернии, «Елабуга. Дом, где жил И. И. Шишкин» (1930), что очевидно было связано с работой П. Е. Корнилова по организации музея великого пейзажиста на его родине. В этих работах хрестоматийные памятники города, изображенные безукоризненно точно, обрели новое звучание, обусловленное самим языком черно-белой ксилографии. В одних листах регулярность и прозрачность параллельных линий формируют эпическое величие, в других разнообразие фактуры штрихов, передающих

трепет листвы, кружево трав, основательность каменной кладки, грозное напряжение неба, создают почти мистическое пространство, насыщенное веками истории.

В том же 1928 г. П. А. Шиллинговский приступает к работе по оформлению юбилейного издания, посвященного 125-летию Казанского университета¹⁸. Созданные художником в технике ксилографии обложка, фронтиспис, заставки, концовки и буквицы, придают строго научному, насыщенному разнородными репродукциями изданию цельность, визуально акцентируют членение текста. Шрифтовая обложка выполнена по классическим канонам: элегантный шрифт поддерживают изысканные завитки лаконичной виньетки и строгое обрамление, а неуловимое искажение пропорций, сдвинутые относительно центра симметрии структурные элементы букв, смелые росчерки, выходящие за границы строк, придают ей современное звучание. В классически ясных, сочетающих документальность с художественной образностью элементах оформления – заставках и концовках – разворачиваются панорамы города и история создания и преобразований университетского ансамбля, являющегося одним из лучших памятников русского классицизма. Эта графическая серия П. А. Шиллинговского, получив в 1930-е годы признание и высокую оценку не только в России, но и на страницах зарубежных журналов, затем более полувека была малоизвестна и специалистам, и широкой публике. Ее автор профессор М. К. Корбут в 1937 был репрессирован по ложному обвинению в принадлежности к «школе троцкистствующих историков»¹⁹, что отразилось на судьбе книги, на долгие годы изъятой из обращения.

Е. П. Ключевская, впервые после десятилетий забвения, обратившаяся к этой серии П. А. Шиллинговского, основную ценность сюиты видит в безукоризненном вкусе художника, «чувстве архитектуры», обусловившем отбор памятников, в умело найденном, не вступающем в противоречие друг с другом сочетании собственных натуральных впечатлений и интерпретаций архивных материалов²⁰. Действительно, если сначала художник строил работу на основе фотографий и документальных материалов, присылаемых ему друзьями, то поездка в Казань летом 1929 года по приглашению П. Е. Корнилова дала натурные впечатления, придавшие всем работам «живое дыхание».

П. Е. Корнилов стал для П. А. Шиллинговского одним из самых близких и верных друзей до последних дней его жизни, душеприказчиком, проводившим художника в последний путь и приложившим немало усилий для сохранения его мастерской и творческого наследия. Воспоминания искусствоведа, письма художника к нему, документы, коллекция произведений, опубликованные в монографии²¹, сопровождавшей выставку произведений П. А. Шиллинговского в Галеев-галерее в Москве в 2012 г., раскрывают многие аспекты жизни мастера, в том числе и его особые отношения с Казанью.

Борис Израилевич Анисфельд имел с Казанью несколько точек соприкосновения, благодаря чему Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан обладает несколькими его графическими произведениями. Родная сестра художника Ольга Израилевна, вышедшая замуж за казанского поверенного А. Г. Батя, в 1919 году подарила музею эскиз декорации Б. И. Анисфельда к драме Гуго фон Гофмансталя «Белый веер» (1906), в котором в полной мере проявился особый колористический дар художника. На эскизе автор сделал трогательную надпись: *Моей дорогой Лелечке отъ любящего Берчика на память о светлом детстве*²².

Б. И. Анисфельд участвовал в нескольких начинаниях Александра Фердинандовича Мантеля (1880–1935), который в конце 1900-х – 1910-е годы занимался в Казани активной издательской и выставочной деятельностью, приобщая казанскую публику к современным течениям в искусстве. Так, в 1910 году А. Ф. Мантель выпустил литературно-художественный сборник «На рассвете», который задавал новые стандарты для провинциальных изданий по искусству – серьезную содержательную часть и изысканное художественное оформление при высоком качестве полиграфии. Б. И. Анисфельд был заявлен в сборнике как сотрудник, его виньетки украшали литературный отдел²³, а в художественной части были воспроизведены два графических листа²⁴: «Рисунок» (Портрет Фриды Анисфельд с вазью)²⁵ и «Blanc et noir». Одноименная выставка, устроенная А. Ф. Мантелем весной 1910 года, чтобы привлечь больше внимания к журналу, стала первой в Казани, представлявшей только современное неакадемическое направление в русском

искусстве, продолжая в провинции традиции выставок, устраиваемых столичными журналами «Мир искусства» и «Аполлон». На ней экспонировались три листа Б. И. Анисфельда: 1) Акварель. Триптих (Декоративный триптих. Эскиз. 1904); 2) «Blanc et noir» (1906) (воспроизведен в сборнике); 3) Обложка для сборника «На рассвете» (этот вариант обложки, к сожалению, не известен, в издании использован эскиз Д. И. Митрохина)²⁶. Вероятно, все три листа оказались в собственности А. Ф. Мантеля, но только два из них в 1919 г. поступили от него в Казанский губернский музей (с 1962 – в собрании Государственного музея изобразительных искусств РТ)²⁷. Вопрос о начале сотрудничества А. Ф. Мантеля и Б. И. Анисфельда остается открытым. Знакомство могло состояться и через петербургских художников-мирискусников, участвовавших в казанском сборнике, и через П. М. Дульского, близко знавшего обоих. Дарственная надпись на триптихе с нечитаемым годом, к сожалению, не проясняет ситуацию, но свидетельствует о доверительных отношениях: Александру Фердинандовичу Мантель от Б. Анисфельда на добрую память. Петербург 5 февраля 19[...]. г.

То, что Б. И. Анисфельд не вошел в ряды экспонентов казанских выставок 1920-х годов, связано, вероятно, не только с тем, что он в 1917 г. эмигрировал из России в Америку, но и с какими-то иными причинами. Ведь удалось же П. М. Дульскому устроить в 1927 г. выставку графики художника Г. К. Лукомского, жившего в эмиграции в Париже с 1920 г. Можно предположить, что П. М. Дульский вынашивал план выставки, состоя в дружеской переписке с Б. И. Анисфельдом²⁸, и во всяком случае питал серьезный научный интерес к его жизни и творчеству. В январе 1924 г. П. М. Дульский написал первую развернутую биографию художника, которую и сегодня исследователи называют «ценным, содержащим важные факты жизни и творчества текстом»²⁹, к сожалению, оставшимся неизданным (рукопись хранится в Архиве Государственного Русского музея)³⁰. В фондах Отдела рукописей и редких книг Научной библиотеки им. Н. И. Лобачевского Казанского федерального университета представлены черновые варианты этой неопубликованной рукописи П. М. Дульского³¹, второй из которых содержит замечательный текст, вошедший в окончательную авторскую редакцию

со значительными сокращениями. Это своеобразный гимн родной Бессарабии, в которой автор видит один из существенных источников творческого становления художника, выражая, очевидно, и личное отношение к родине.

Позволим себе привести этот отрывок текста целиком: «Для того чтобы разгадать душу и творчество Б. Анисфельда, надо знать где было заложено поэтическое начало его художественных образов, какая природа заворжила его в детстве своими чарами и ласками красоты. Надо проследить, чьи колыбельные песни внушили его душе сказочные сны и видения, впоследствии так музыкально перенесенные им на полотно. И во всех этих вопросах мы находим, пожалуй, один определенный ответ – многому Б. Анисфельд обязан своей поэтической родине – Бессарабии. И трудно рассматривать интересный колорит Б. Анисфельда, его своеобразную художественную мысль вне сферы влияния той страны, которая, главным образом, и воспитала его художественный мир, его вкус и эстетические наклонности.

Родился Борис Израилевич Анисфельд в 1878 г. 2 октября в уездном городе Бельцах, Бессарабской губернии. Город этот расположен в долине реки Реута при впадении в него Реуцела. Природа Бессарабии довольно своеобразна: яркие бархатные зеленые, роскошные ковры степей переплетаются с холмистыми возвышенностями, испещренными речушками. С ранней весны до поздней осени над Бессарабией парят приятные крепкие ароматы цветов, насыщающие воздух волшебными запахами. Во все теплое время года над Бессарабией льется звон степных жаворонков. Но главную красоту страны составляет его быт со своим очень оригинальным укладом жизни молдаван.

Нет более поэтической и более примитивной песни как всеми любимая мелодия страны «Дойна». Эта народная заунывная песня, полная тихой грусти, точно воспроизводит душу Бессарабии и для всякого уроженца этой страны ее звуки священны. Лучшая передача «Дойны» бывает только в исполнении пастуха на свирели / сопилке/, когда он пасет свое стадо и под аккомпанемент особых колокольцев, привешенных к ишее овец, эта мелодия разносится по долинам и горам края. Сюжет «Дойны» нам воспроизводит песню бессарабского чабана /пастуха/, которыйб потеряв свое любимое стадо овец, ищет их и тоскует, спрашивая о своих любим-

цах степи, холмы, реки, цветы и птиц, но все поиски остаются без ответа, кроме заунывного ветра, который жалобно вторит мольбе пастуха. Вся часть этой мелодии проникнута бесконечной тоской и щемящей грустью, выраженной в мягких звуках элегической минорной гаммы. Но вот, дойдя до полного отчаяния и потеряв всякую надежду, пастух случайно находит свое стадо и его голос сменяется бурной радостью, он тут же начинает плясать среди своих любимцев, сменив музыку грусти веселой песней страсти. Таков сюжет этой национальной музыки, которую кто услышит раз, навсегда ее полюбит.

Как своеобразны танцы страны «жок», «хора», «арнаутешти» и, в особенности, во время сбора винограда, когда дух Вакха проносится по всей Бессарабии. В этот период в Бессарабии нет трезвых, и даже маленькие дети бывают опьянены вкусным мустом. Как любопытна молдавская изба (casa), внутри богато украшенная коврами собственного изделия. Ко всему этому необходимо еще присоединить хлебосольную хозяйку (feteia) с ее оригинальным меню – мамалыгой, брынзой – сбурата, Ларти-асги, вермутами, джином, дульшецами и другими национальными блюдами и напитками. Все эти стороны жизни, вместе взятые, с ее легендами об историческом прошлом страны, ласковой природой и красивым бытом послужили прекрасной обстановкой для Б. Анисфельда, впитавшего в свою чуткую натуру многозвучный колорит яркой природы юга России»¹⁴.

Ссылки и примечания

¹ Ключевская Е. П. Казанская художественная школа. 1895–1917. СПб: Славия, 2009, с. 8–9.

² Рамазанова Г. А. Из истории журнала «Казанский музейный вестник». В: Актуальные вопросы развития искусствоведения в России и странах СНГ: материалы Международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения искусствоведа, музейного деятеля, педагога, художника Петра Максимилиановича Дульского (1879–1956), Казань, 16–17 декабря 2014 года / Сост. и науч. ред. Р. Р. Султанова. Казань, 2014, с. 58–64.

³ Дульский Петр Максимилианович (1879–1956). К 130-летию со дня рождения. Каталог / Вст. ст. Е. П. Ключевская, сост. С. Е. Новикова. Казань: Заман, 2009, с. 3.

Таким образом, уроженцы Бессарабии, удаленной от Казани на тысячи километров, сыграли в становлении казанского искусства и искусствоведения заметную роль. Для П. М. Дульского, Казань стала родным городом, в котором он прожил более 50 лет и стоял у истоков изучения искусства казанского края, внес основополагающий вклад в формирование и развитие искусствоведения, музейного дела и издательской деятельности советского Татарстана. Б. И. Анисфельд, участвуя в выставках и художественных изданиях Казани, опосредованно оказывал влияние на формирование поколения казанских авангардистов, а казанское искусствоведение, в лице П. М. Дульского, внесло ценный вклад в изучение его творчества. Несколько произведений Б. И. Анисфельда, творчество которого скудно представлено в российских музеях, являются украшением графической коллекции Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. Еще более значительный след в казанском искусстве оставил П. А. Шиллинговский, обогативший казанскую иконографию несколькими сериями гравюр и рисунков, по-новому раскрывших архитектурное наследие города. В свою очередь Казань и казанские искусствоведы, в первую очередь в лице П. Е. Корнилова, сыграли важную роль в его жизни, проведя его первую персональную выставку, издав первую монографию о нем, положив начало глубокому и скрупулезному изучению его творчества.

⁴ Ibidem, с. 62–63.

⁵ Улемнова О. Л. Графика П. М. Дульского из коллекции Г. Е. Климова в Казани. В: Библиофильские известия. № 19 (Зима). М.: Инскрипт, 2013, с. 91–97.

⁶ Улемнова О. Л. Роль Полиграфшколы им. А. В. Луначарского в развитии полиграфии Татарстана 1920–30-х гг. В: Истоки и эволюция художественной культуры тюркских народов: материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения педагога-просветителя, художника Ш. А. Тагирова (Казань, 17–18 апреля 2008 г.). Казань: Заман, 2009, с. 221.

⁷ Улемнова О. Л. П. М. Дульский – искусствовед, музейный деятель, педагог и художник. В: Актуальные вопросы развития искусствоведения в России и странах СНГ: материалы Международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения искусствоведа, музейного деятеля, педагога, художника Петра Максимилиановича Дульского (1879–1956), Казань, 16–17 декабря 2014 года / Сост. и науч. ред. Р. Р. Султанова. Казань, 2014, с. 24.

⁸ Каталог выставки офортов и гравюр П. А. Шиллинговского / Вст. ст. П. Дульского, П. Корнилова. Казань: ЦМТР, 1924, с. 6.

⁹ Павел Александрович Шиллинговский. 1881–1942. Живопись, рисунок, гравюра. Архив семьи П. Е. Корнилова, Санкт-Петербург. Государственный музей истории Санкт-Петербурга / Авт.-сост. И. И. Галеев, А. А. Харшак. М.: Галеев-галерея, 2012, с. 41.

¹⁰ Ibidem, с. 43.

¹¹ Русские граверы. П. А. Шиллинговский / Вступ. ст. П. М. Дульского, Д. И. Митрохина, П. Е. Корнилова, сост. П. Е. Корнилов. Казань: ЦМТР, 1926. 120 с.

¹² Ibidem, с. 7.

¹³ Ibidem, с. 35-115.

¹⁴ Ibidem, с. 11-24.

¹⁵ Ibidem, с. 20.

¹⁶ Ibidem, с. 25-31.

¹⁷ Ibidem, с. 7.

¹⁸ Корбут М. К. Казанский государственный университет им. В. И. Ульянова-Ленина за 125 лет. 1804/05 – 1929/30. В 2-х т. Казань: Издание Казанского университета, 1930.

¹⁹ Ключевская Е. П. Забытая графическая сюита. В: Татарстан. 1996. № 9, с. 84.

²⁰ Ibidem, с. 83.

²¹ Павел Александрович Шиллинговский. 1881–1942. Живопись, рисунок, гравюра. Архив семьи П. Е. Корнилова, Санкт-Петербург. М.: Галеев-галерея, 2012.

²² «Мир искусства». Живопись. Рисунок. Гравюра. Скульптура. Издания. К 115-летию объединения. Каталог выставки / Авт.-сост. О. Г. Вербина, И. Ф. Лобашева, С. Е. Новикова и др., вступ. ст. О. Г. Вербиной, И. Ф. Лобашевой, О. Л. Улемновой. Казань: Заман, 2013, кат. № 62.

²³ На рассвете. Художественный сборник / сост. и ред. А. Ф. Мантель. Кн. 1. Казань, 1910, сс. 16, 50.

²⁴ Ibidem, ил. 10, 19.

²⁵ Boris Anisfeld. Catalogue raisonné = Борис Анисфельд. Научный каталог / E. Lingenauber, O. Sugrobova-Roth, preface by Ch. Chatfield-Taylor. Düsseldorf: Edition Libertars, 2011, № G 351.

²⁶ Выставка эскизов, этюдов, рисунков, организованная редакцией периодического сборника искусств «На рассвете» / Устроитель выставки А. Ф. Мантель. Казань, 1910, с. 1.

²⁷ «Мир искусства». Живопись. Рисунок. Гравюра. Скульптура. Издания. К 115-летию объединения. 2013, кат. № 61, 63.

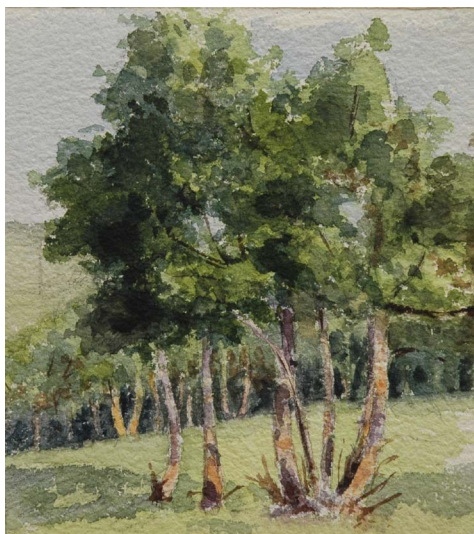
²⁸ Boris Anisfeld. Catalogue raisonné = Борис Анисфельд. Научный каталог, с. 21.

²⁹ Ibidem, с. 18.

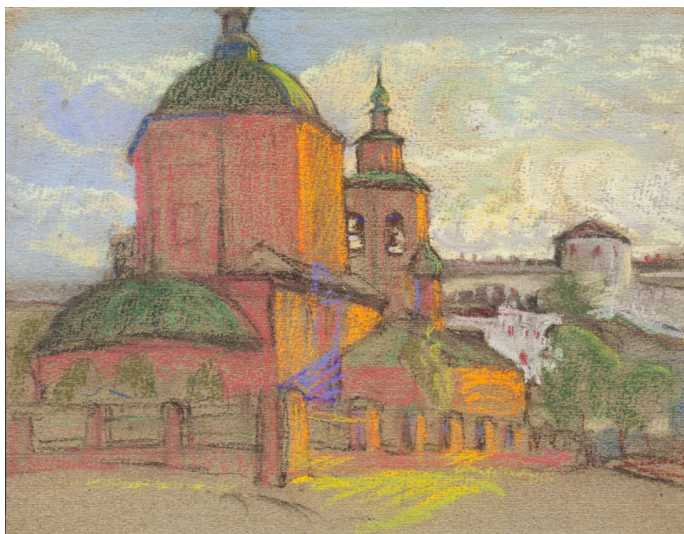
³⁰ Ibidem, с. 21.

³¹ Пазина Н. Б. Архив П. М. Дульского в отделе редких книг и рукописей Научной библиотеки имени Н. И. Лобачевского Казанского федерального университета. В: Актуальные вопросы развития искусствоведения в России и странах СНГ: материалы Международной научной конференции, посвященной 135-летию со дня рождения искусствоведа, музейного деятеля, педагога, художника Петра Максимилиановича Дульского (1879–1956), Казань, 16–17 декабря 2014 года / Сост. и науч. ред. Р. Р. Султанова. Казань, 2014, с. 49.

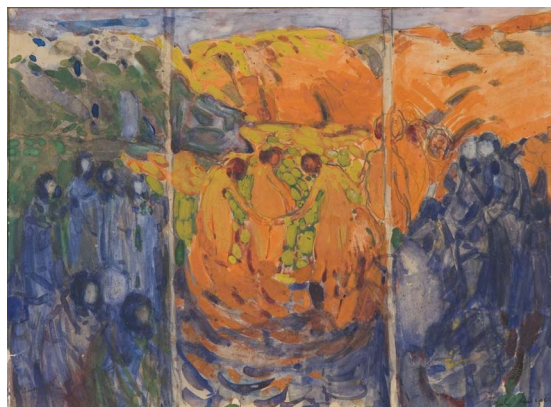
³² Дульский П. М. Борис Анисфельд (рукопись, 2-й вариант). В: Отдел рукописей и редких книг Научной библиотеки им. Н. И. Лобачевского, Архив П. М. Дульского, с. 4-6.



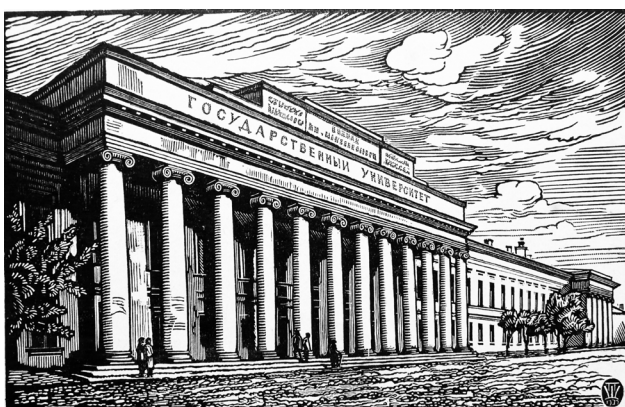
Дульский П. М. *Бессарабия*. 1898 (?).
Бумага, акварель. Собрание ГМИИ РТ



Дульский П. М. *Церковь Параскевы Пятницы в Казани*. 1910-е.
Бумага, пастель. Собрание Г. Е. и А. Т. Климовых (Москва)



Анисфельд Б. И. *Декоративный триптих*. Эскиз.
1904. Бумага, гуашь. Собрание ГМИИ РТ



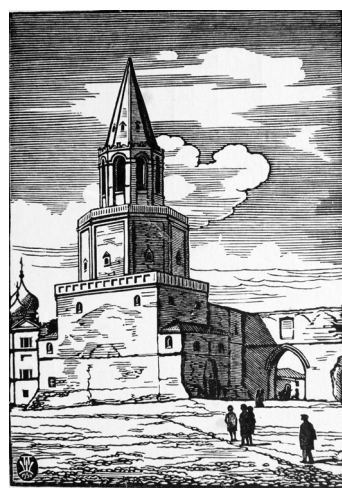
Шиллинговский П. А. *Казанский университет*. 1929.
Ксилография. Собрание ГМИИ РТ



Анисфельд Б. И. *Blanc et noir. (Сон)*. 1906.
Бумага, тушь, перо, белила. Ксилография.
Собрание ГМИИ РТ



Шиллинговский П. А. *Консисторская башня.
Казанского кремля, к. XVI в.,
1930*. Ксилография



Шиллинговский П. А. *Спасская
башня. в Казани, XVI-XVII вв.,
1930*. Ксилография

Teodor HAȘEGAN

Ipostaze ale portretisticii în era volumului esențial

Rezumat

Ipostaze ale portretisticii în era volumului esențial

Evidențiată prin morfologia particulară și sintetizantă, portretistica sculpturală în arta contemporană este o creație a intensităților volumetrică, mergând perseverent de la impresionism până la eferescența abstractă. Susținută de autenticitatea unui cromatism integrat în ambient și de o structură expresivă de factură simbolică, istorică, poetică, arta portretului se raportează și la ambianța specifică a tradițiilor culturale autohtone, la evenimentele istorice și la integrarea în circuitul valorilor europene. Este cazul multor sculptori contemporani, din generații și zone diferite, pentru care portretul este un element fundamental al creației sculpturale din era volumului esențial Alexandru Pamfil (Galați – România), George Sorin Purcaru (Iași – România), Mircea Ștefănescu (Iași – România), Ion Irimescu (București – România) și Paolo Massei (Roma – Italia) ș.a.

Cuvinte-cheie: sculptură, artist plastic, formă, sinteză, cromatică, portretistică, concept.

Summary

Facets of portraiture in the era of essential volume

Evidenced by the particular and synthesized morphology, sculptural portraiture in contemporary art is a creation of volumetric intensities, persistently ranging from impressionism to abstract effervescence. Supported by the authenticity of a chromatics integrated in the ambient and by an expressive structure of symbolic, historical, poetic nature, the portrait art is also related to the specific environment of local cultural traditions, to the historical events and to the integration into the circuit of European values. This is the case of many contemporary sculptors, such as Alexandru Pamfil (Galati – Romania), George Sorin Purcaru (Iasi – Romania), Mircea Ștefănescu (Iasi – Romania), Ion Irimescu (Bucuresti – Romania) și Paolo Massei (Roma – Italia) etc., belonging to different generations and areas, for whom the portrait is a fundamental element of sculptural creation in the era of essential volume.

Cuvinte-cheie: sculpture, artist, shape, synthesis, chromatics, portrait, concept.

Majoritatea sculptorilor contemporani se plasează, chiar după mărturisirile lor, în rândul admiratorilor creației lui Constantin Brâncuși; pe care îl consideră mentorul lor, unul dintre cei mai importanți artiști prin care s-a deschis era nouă a creației sculpturale: *era volumului esențial*.

Astfel, forma-sinteză, forma-nucleu la care au aspirat artiștii moderniști, cei care au pornit chiar de la începutul secolului al XX-lea, se materializează și în creația sculptorilor de azi de pretutindeni. Ei se înscriu astfel, pe drumul deschis de către marii artiști reformatori care au regenerat morfologia artistică. De altfel, Brâncuși reflecta: *Când crezi, trebuie să te confunzi cu Universul și cu elementele [...]. Cine nu iese din Eu, n-atinge Absolutul și nu descifrează nici viața*¹.

Evidențiată prin morfologia particulară și sintetizantă, vom putea spune că portretistica sculpturală, în arta contemporană, este înainte de toate o creație a intensităților volumetrică, mergând perseverent de la impresionism până la eferescența abstractă. Susținută de autenticitatea unui cromatism integrat în ambient și de o structură expresivă de factură simbolică, istorică, poetică ..., arta portretului se raportează și la ambianța specifică a tradițiilor culturale autohtone, la evenimentele istorice și la integrarea în circuitul valorilor europene. Este cazul multor sculptori contemporani, din generații și zone diferite, pentru care portretul este un element fundamental al creației sculpturale din *era volumului esențial*. Pentru aceștia, portretul este interpretat, păstrând sugestiile esențiale, prin

epurarea formei și prin formularea clară și evidență a spațiului esențial; astfel, portretul se impune mai impresionant, deoarece, în sculptura modernistă și postmodernistă, conceptul formă-simbol este de evidentă actualitate, însă valoarea autentică constă în exprimarea atât de simplă și sintetică, cu discrete ritmuri și armonii plastice.

De asemenea, pentru portretistica de factură monumentală, alegerea spațiului ambiental constituie o reală problemă de corelație între cadrul expozițional și arta formelor care trăiește cu adevărat numai în concordanță cu spațiul plastic, analizat sau conceput de artist. Între aceste structuri sculpturale și semnificațiile lor ideatice, între aceste sensuri estetice și comunicările lor, de la cele emblematice la cele decorative, viziunea sculptorului contemporan evoluează în dimensiunea orizonturilor armoniei universale, în *era volumului esențial*.

Aidoma multor artiști contemporani, sculptorul gălățean Alexandru Pamfil trăiește intens *era volumului esențial*, prin epurarea formei, eliminarea detaliilor secundare și păstrarea figurativului în esență, ca simbol. Concepera portretisticii ca simbol figurativ dobândește, prin creația lui Alexandru Pamfil, interpretări valoroase, atât prin semnificații majore, cât și prin rigoarea structurilor expresive elaborate. Artistul a continuat să le decanteze mereu, aceste structuri expresive, cu tenacitate ajungând la un stil personal autentic și constant. Astfel, reprezentarea figurii umane, în creația sculpturală a lui Alexandru Pamfil, se definește ca structură compozițională cu semnificații profunde, conjugate cu forma-simbol și problema existenței umane. *Alexandru Pamfil a preluat și recreat motive și simboluri vechi ale spiritualității universale și românești – așa cum remarca și critica de specialitate – s-a înscris în acel curent fertil, caracteristic sculpturii moderne de după Brâncuși în noitorul, cel al esențializării și sintezei?* Acest efort al esențializării se concretizează, la sculptorul Alexandru Pamfil, cu dominarea figurativului compozițional. Animat de dorința de a percepe și înțelege sensurile tainice ale existenței, artistul ajunge la sentimentul de liniște pentru expresia chipului, – deziderat al creatorului doritor de a atinge planul superior al disponibilităților umane – expresie care se realizează, la portretistica lui Alexandru Pamfil, prin condiția mesajului umanist și prin luciditatea interpretărilor.

Un artist care pune accentul pe problematizarea actului creator, extrem de exigent față de sine însuși, permanent preocupat de arta portretului

compozițional, sculptorul și muzeograful Alexandru Pamfil dovedește afinități și cunoaștere către procedeele unor mari maestri și către tradițiile noastre culturale din perioada interbelică; toate acestea spre a devenii el însuși, cu concepția și viziunea lui, cu poezia și muzicalitatea cromatică a volumelor, cu dezinvoltura și prețiozitatea desenului. Asistăm astfel, la constituirea unor sinteze volumetrice cu implicarea grafismului, decorativismului și picturalului, pline de viață, ritmate, și cu vădite nuanțe poetice.

Alexandru Pamfil face demonstrația unei creații artistico-vizuale în pas cu orientările culturii europene contemporane în care interacțiunea cu mediul ambiant, lărgirea continuă a orizontului imaginației, dialogul permanent artă-realitate, spirit-materie și problematizarea pe plan estetic au o evoluție constantă, liberă și progresistă. Sculptorul Alexandru Pamfil este și, cu certitudine, va rămâne un artist complex, un creator riguros a cărui valoare artistică preponderentă constă în structurarea comunicării prin actul creator, în contribuția pentru articularea acestui limbaj universal al vieții prin arta vizuală, prin tradițiile culturale, idealurile și aspirațiile umane.

Sculptorul ieșean George Sorin Purcaru s-a manifestat, de-a lungul anilor tinereții, ca un artist inventiv și laborios, predestinat performanței datorită unui deosebit simț al *volumului esențial*. Abordările sale constructive vizează finalități creative ce au întotdeauna la bază un profund caracter ideatic și afectiv, brodând cu simpatie, emoție, dar mai ales cu severă luciditate, uneori chiar cu umor și ironie, pe tema condiției umane.

Astfel, din punct de vedere tematic, conceptual și ideatic, el și-a propus să interpreteze în mod predominant figura umană și să-i înfățișeze caracterele cu îndrăzneală, postându-l pe om, în același timp, în combinație cu elemente concrete de instalații din diferite domenii. Căci, George Sorin Purcaru compune și tratează materialul sculptural în genul instalației neo-postmoderniste; sculptorul conferă, asemenea artistului contemporan, forme inedite, neașteptate, exprimând caracterele umane și stările consonante ale acestora în dialog cu materia în spațiu și timp.

Întotdeauna îndrăzneala în artă a fost apajul creatorilor autentici, al celor care au ceva de spus, care simt nevoia să transpună, prin compuneri vizuale, elementele din zbuciumul interior, din frământările cerebrale care marchează existența noastră. Lucrările lui George Sorin Purcaru

își extrag seva creativă, de cele mai multe ori, din etosul legendelor și basmelor universale, cărora le conferă un spor ideatic autentic într-o morfologie plastică modernistă, unde convulsiile contrastante dintre obiectele în sine și elementele compoziționale concepute contextual nu tulbură liniștea formelor și volumelor create de artist. Astfel, creația sa artistică se împlinește într-un mirific poem imagistic la care nuanțele de tradiție suprarealistă se conjugă cu formele-obiect, zămislite de om pentru o funcționalitate anume.

Cu alte cuvinte, ne aflăm în fața unui artist autentic, cu realizări pe măsura talentului său real care în această etapă, a evoluției sale creatoare, se găsește într-un dialog de factură neo-postmodernistă de prelucrare și interpretare a formelor și a volumelor sculpturale. Modelul ideatic pe care ni-l propune sculptorul George Sorin Purcaru este metaforic și încărcat cu nuanțe simboliste; artistul concentrează cu rigoare materia și spiritul la nivelele performanței. El se numără printre reprezentanții de marcă ai mișcării tinere, de actualitate, din arta ieșeană, iar demersul lui creator, într-o viziune rezumativă, devine expresia tipică, autentică, a exponenților reprezentativi ai generației sale: tenacitate, informație, mobilitate, implicare profundă în datele cotidianului: *...șocul produs de recente lui apariții publice – cum aprecia criticul – e unul al avangardei europene fără vârstă, de menținere a datelor frumosului neexhibit*³.

Formularea clară și evidentă a integrării în era volumului esențial se impune impresionant, în arta sculptorului italian Paolo Massei, prin interpretări de mare virtuozitate. Concepția despre portretul compozițional ca simbol figurativ dobândește, prin creația artistului, interpretări valoroase atât prin semnificațiile profunde, cât și prin diversitatea structurilor expresive.

Prin morfologia stilistică, dar și prin tematica abordată, creația sculpturală a lui Paolo Massei dovedește interes și pasiune pentru estetica artei preelene, pentru orizontul filosofiilor clasice, dar și pentru formele novatoare, de factură modernistă, care, de altfel, fac recurs la surse de inspirație și din aceste culturi. Astfel, opera sa marchează, pe de o parte, legături de gând și sentiment cu civilizațiile mediteraneene, elogiază portretul eroicului în sensul afirmării personalității umane armonioase în dialog cu forțele proprii și cu universul. Acest tip de ideal clasic, de sorginte mediteraneano-elină, care-l inspiră pe sculptorul italian, întrunește totodată apartenența la idealul modernismului

contemporan acordat cu poezia sensibilității de sorginte latină. Pe de altă parte, având ca punct de plecare reflecțiile lui Brâncuși, artistul a continuat să-și cristalizeze concepția plastică, ajungând la o formulă proprie. Astfel, expresia figurii umane se definește, în creația sculpturală a lui Paolo Massei, în simbioză cu forma-simbol ce a marcat începuturile existenței umane. *La vita e come la fucina di un fabbro – reflecta artistul – dove gli uomini si forgiavano da soli, attraverso il percorso della vita*⁴.

Reformularea concepției sculpturale pe aceste noi coordonate, așa cum o întâlnim și la Paolo Massei, are în vedere sinteza plastică a volumelor care își definesc existența în tridimensionalitatea spațiului ideal, care în cazul artistului este ambientul vegetal; natura care participă afectiv, cu valoare de spațiu plastic plener. Structurile volumetrică sunt concepute axiomatic și au, în cele mai multe cazuri, un sens ascensional, care subliniază sentimentul spațiului infinit. Simbolurile regăsite în compozițiile și portretistica lui Paolo Massei sunt sacralitatea, nașterea, viața, iubirea, iar în ceea ce privește tehnica, suntem în fața unei modalități speciale, pe care chiar artistul o definește ca fiind *forgiatura a mano*.

Spectacolul vizual pe care-l oferă lucrările, din categoria acestora, este un adevărat imn al grandorii și forței creatoare, al condiției umane și spirituale de excepție. Opera lui Paolo Massei se remarcă prin aceste sensuri particulare de viziune, specifice în sculptura europeană contemporană.

În cazul sculptorului Mircea Ștefănescu, integrarea în era volumului esențial s-a înlăptuit ca un fenomen ce ne amintește de numeroase cazuri din perioada interbelică, când numeroși artiști români au debutat sub semnul realismului, impresionismului ori al post-impresionismului, iar apoi, în evoluția lor creatoare, și-au manifestat afinități către modernismul european al epocii; cultivând, în același timp, tradițiile și realitățile autohtone, ca sursă de inspirație ori ca problematizare a conținutului artistic.

În cazul sculptorului ieșean Mircea Ștefănescu Mircea Ștefănescu creează structurile sale volumetrică, mai ales în genul portretisticii, pornind de la promovarea unui realism de tip metaforic, cu ample rezonanțe literare, istorice și culturale; lucrări în marea lor majoritate destinate spațiilor publice, la care interpretările stilistice susțin, pe cale expresivă, specificul tematicii și duc la o integrare armonioasă cu ambianța predestinată.

Volumetria în compunere expresivă, de tip

pictural uneori, o găsim frecvent la busturile realizate de Mircea Ștefănescu. În tratarea suprafețelor volumelor ne propune jocuri ale luminilor, umbrelor și semiumbrelor care vibrează în planuri succesive și expresiv nuanțate. Modelarea expresiei chipului dialoghează ferm cu caracterul, specificul personajului. Astfel, interpretarea artistică e folosită ca precedeu în variante diferite, cu bună știință și abilitate, în lucrări cu caracter romantic, impresionist ori modernist.

Sculptorul Mircea Ștefănescu ne demonstrează evoluția creatoare a unui artist profesionist care, cu pasiune, cunoaștere, tenacitate, ingeniozitate și talent, a reușit să se integreze armonios în rândul sculptorilor monumentaliști, cu busturi și compoziții amplasate în diferite spații publice: *Ștefan cel Mare*, Liceul din Hârlău; *Ion Neculce*, Liceul din Tg. Frumos; *Ion Creangă*, Tg. Frumos; *Victor I. Popa*, Bârlad; *Emil Iordache*, Movileni; *Victor Ciutac*, Teatrul din Chișinău, și multe altele ne aduc mărturia unui artist de mare complexitate.

Un bun portretist, cu o retorică discretă și totodată cu o efervescentă tensiune modernistă bine stăpânită în viziunea artistică, sculptorul Mircea Ștefănescu este confirmat, nu numai în ceea ce privește spațialul monumental, ci și în ceea ce privește conceptualul artistic și prelucrarea în chip creator a principiului de metaforă și simbol în opera de artă. *Sculptorul Mircea Ștefănescu mizează pe un public rafinat, familiarizat cu aventurile artei contemporane...* – cum remarca un critic de specialitate – ... *este un semn că avem de a face cu o carieră artistică așezată de la bun început sub auspiciile profesionalismului veritabil*⁵.

Spirit în permanentă căutare, înzestrat cu o puternică inventivitate și capacitate de interpretare a formelor, regretatul maestru Ion Irimescu Ion Irimescu (1903–2005) a abordat toate materialele volumetrice cu aceeași dezinvoltură pe care o regăsim în disponibilitățile jocurilor din copilărie. Dar, opera sa, în ultima ei expresie a *volumului esențial*, este o zămislire calmă și un triumf al umanismului situat sub semnul rigorii profesionale și al decorativismului de factură modernistă, conceput în concordanță cu spațiul ambiental și spiritual. În acest sens este relevantă argumentația artistului:

pentru el, oricare ar fi conținutul de idei și sentimente, importanța lui nu reiese decât în măsura în care e pus în valoare de rezolvarea artistică: ... *linia este cel mai concentrat adevăr al imaginii – conchide maestrul Ion Irimescu – Începutul artelor. Am folosit linia ca pe o șansă: șansa de a mă apropia de esență*⁶.

Cu aceleași principii, dar într-o gamă largă de interpretări, cauzate de tematica specifică abordată, este tratată și portretistica monumentală în creația maestrului. Ion Irimescu, parte din categoria sculptorilor monumentaliști preocupați foarte mult de starea interioară a personajului, de factura emotivă și de expresia sentimentelor nobile, pe care le conferă portretelor realizate. În schimb, pentru Ion Irimescu realitatea exterioară nu constituie un prilej de investigație obiectivă, ci se prezintă ca un *joc secund* în reverberații și ritmuri plastice pe care artistul le conlucrează împreună cu reacția sa subiectivă; toate printr-un sistem ingenios de stilizări plastice aplicate pe un fond decorativ care generează, de cele mai multe ori, climatul spiritual al sculpturii, spațiul plastic care face legătura cu mediul ambiant – cu atenție analizat în vederea conceperii operei de artă statuară sau a bustului, fie de exterior sau de interior. Cu certitudine, arta portretistică a lui Ion Irimescu trăiește deplin prin monumente de for public, asupra cărora s-a angajat cu o portretistică de mare prestanță: *M. Eminescu*, *I. Agârbiceanu*, *I. Jalea*, *D. Ghiață*, *O. Băncilă*, *C. Baba*, *I. L. Caragiale* (Cluj), *V. Pârvan* (Constanța), *G. Enescu* (Vatra Dornei), 1907 (Craiova), *Mircea cel Bătrân* (Râmnicu – Vâlcea), *Constantin Brâncuși* (București), *Lupeni* 1929 (Lupeni), *Veronica Micle* (Iași – Parcul Copou) ș.a. Lucrări ce au dovedit rigurozitatea unor căutări insistente spre sensurile monumental – decorative destinate spațiilor de ambianță urbană, culturală sau celor din cadrul natural pentru agrement. În ansamblu, așa cum conchide un exeget, Ion Irimescu prin opera sa ... *a devenit un capitol de sine stătător din istoria sculpturii românești, un capitol de incredibilă bogăție pe care gândul său creator și mâinile sale iscusite l-au rotunjit cu neabătută consecvență, smulgând materiei inerte tâlcuri și frumuseți nemaîstiute*⁷.

Referințe bibliografice

¹ Brâncuși Constantin, maxime, (texte din). În: Tribuna, nr. 1, ianuarie, 1975.

² Ilisei Grigore. Maratonistul formelor și ideilor. În: Evenimentul, Iași, 25 martie 2009, p. 11.

³ Gheorghiu Val. În: Enciclopedia artiștilor români contemporani. Vol. VI, București: ARC, 2009, p. 128.

⁴ Viața e ca făurăria unui meșter unde oamenii se formează singuri, pentru a parcurge drumul vieții. În: Di fronte ai suoi simboli con Paolo Massei. Catalog editat Centro d'Arte e Cultura Torre Strozzi, Museo d'Arte

Contemporanea del Divenire ș.a., Ed. Stampa Tipolito Properzio – S. Maria degli Angeli (PG), Montefalco, Italia, 2002.

⁵ Zaharia D. N. Iașul vernisajelor. Iași: Dosoftei, 2000.

⁶ Irimescu Ion. Desenul – Mărturisirea dintre sculpturi. În: Însemnări ieșene, nr. 2, martie 1993, p. 4.

⁷ Drăguț Vasile. Aniversare. Ion Irimescu. În: Arta, Iași, nr. 4, 1983, p. 2.

Note

1. C-tin Brâncuși, maxime, (texte din). În: „Tribuna”, nr. 1, ianuarie, 1975.

2. Ilisei Grigore. „Maratonistul formelor și ideilor”. În: „Evenimentul”, Iași, 25 martie 2009, p. 11.

3. Gheorghiu Val. În: „Enciclopedia artiștilor români contemporani”, de A. Cebuc, V. Florea și N. Lăptoiu, volumul VI, , București: Editura „ARC 2000”, 2009, p. 128.

4. „Viața e ca făurăria unui meșter unde oamenii se formează singuri, pentru a parcurge drumul vieții”, în „Di fronte ai suoi simboli con Paolo Massei”, catalog, Centro d'Arte e Cultura „Torre Strozzi”, Museo d'Arte Contemporanea del Divenire, Editura „Stampa”, Montefalco, Italia, 2002.

5. Zaharia D.N. „Iașul vernisajelor”. Iași: Editura „Dosoftei”, 2000.

6. Irimescu Ion. „Desenul – Mărturisirea dintre sculpturi”. În: „Însemnări ieșene”, nr. 2, 1993, p. 4.

7. Drăguț Vasile. „Aniversare. Ion Irimescu”. În: „Arta”, București, nr. 4, 1983, p. 2.

Bibliografie selectivă

Hașegan Teodor. „Un segnior al visurilor și nostalgiilor stăpânite cu rigoare – sculptorul Alexandru Pamfil”. În: revista „Cronica”, Iași, 2009, nr. 4, p. 6.

Hașegan Teodor. „La despărțirea de Ion Irimescu (1903 – 2005) – sculptura, aspirație și forță creatoare”. În: „Cronica”, Iași, 2005, nr. 11, p. 7.

Hașegan Teodor. „Di fronte ai suoi simboli. Sculptorul Paolo Massei”. În: „Cronica”, Iași, nr. 12, 2003, p. 7.

Hașegan Teodor. „Expoziția Magazinului Instalatorilor, sculptorul George Sorin Purcaru la Galeria de Artă Cupola”. În: „Cronica”, nr. 12, 2004, p. 6.

Hașegan Teodor. „Profesor – Artist, Artist – Profesor”. Iași: Editura „Cronica”, 2005.

Cebuc Alexandru. Vasile Florea și Negoită Lăptoiu. „Enciclopedia artiștilor români contemporani”, Editura „Arc2000”. București, volumele: IV, V, VI, 2001, 2003, 2009.

Deac Mircea. „50 de ani de sculptură”, O.I.D., I.C.M. București, 2000.

Zaharia D.N. „Iașul vernisajelor”. Iași: Editura „Dosoftei”, 2000.

Catalog. „Di fronte ai suoi simboli con Paolo Massei”, editat de Centro d'Arte e Cultura „Torre Strozzi”, Museo d'Arte Contemporanea del Divenire. Editura Stampa „Tipolito Properzio” – S. Maria degli Angeli (PG), Montefalco, Italia, 2002.

Catalog. „De la Școala de Belle – Arte la Academia de Arte Frumoase: artiști la București: 1864–1948”, Muzeul Național de Artă al României. București: Editura „UNArte”, 2014.

Acuarela în arta plastică moldovenească (anii 1940 – începutul anilor 2000)

Rezumat

Acuarela în arta plastică moldovenească (anii 1940 – începutul anilor 2000)

Studiind experiența acumulată de artiștii plastici din Republica Moldova în domeniul acuarelei, autorul evidențiază mijloacele în obținerea expresivității plastice. Metoda de improvizare e caracteristică pentru creația lui G. Iuster, E. Childescu, B. Poleacov, I. Sfeclă, V. Movileanu, I. Moraru, calculul rațional – pentru A. Zevina, L. Grigorașenco, V. Palamarciuc, M. Țăruș, V. Dohotaru, A. Macovei, E. Karacănțeva, O. Guțu. Unii păstrează principiul picturalității în acuarelă, alții folosesc stilizarea liniară îmbinând-o cu alte tehnici. Arhitectonica foilor mari îi apropie pe ei de tablouri, iar lucrările de cameră nu de puține ori capătă rafinament grafic.

Cuvinte-cheie: arta. acuarela, expresivitatea, chip artistic, colorit, desen, dispoziție.

Summary

The Art of Watercolour in Moldovan Fine Arts (1940s – beginning of 2000s)

Having studied the experience of the Moldovan painters in watercolour, the author reveals some methods of obtaining expressivity. Some painters, such as G. Iuster, E. Childescu, B. Poleacov, I. Sfeclă, V. Movileanu, I. Moraru, have chosen the method of improvisation in their works. Others, A. Zevin, L. Grigorașenco, V. Palamarciuc, M. Tarus, V. Dohotaru, A. Macovei, E. Karacănțeva, O. Guțu, have chosen the way of rational calculation. Some artists retain the principle of pictur-esque in their watercolours, others use a linear stylization combined with different techniques. The architectonics of large sheets of paper approaches them to big canvases, while smaller works very often gain a graphic refinement.

Key words: fine art, watercolour, expressivity, artistic image, colouring, drawing, mood.

Pe parcursul a mai mulți ani, tehnica acuarelei a fost destul de populară în creația artiștilor plastici din Moldova. Prin culori de acuarelă erau create nu numai schițe și studii, dar și compoziții prețioase care au îmbogățit fondul de grafică al Muzeului Național de Artă al Moldovei. Ele erau expuse și în compartimentul de grafică, conform aranjamentului tradițional în *passepourtout*, sub sticlă, care protejează vopselele de lumina solară. Lucrările în acuarelă se apropie de grafică și prin rolul hârtiei ca bază a operelor. Dar funcția culorii adeseori se impune ca una destul de valoroasă, determinantă în crearea imaginii, ceea ce corespunde specificului picturii.

În acest gen aparte de artă, care ocupă un loc intermediar între grafică și pictură, în Moldova s-a acumulat nu puțină experiență, care nu seamănă la diferiți maeștri. Ea parțial era reflectată de expoziții speciale: prima expoziția republicană de acuarelă din 1982, ulterior expozițiile din fondurile Muze-

ului Național de Artă al Moldovei din anii 1992 și 2009. O închipuire mai deplină despre spectrul de probleme, rezolvabile prin tehnica acuarelei, ar fi putut s-o dea retrospectivitatea operelor care se păstrează în diferite colecții și în atelierelor de creație, care erau expuse periodic sau uitate pentru mult timp. Autorul articolului își proiecta o panoramă virtuală din lucrări de acuarelă, create după 1940, caracteristice pentru artiști din diferite generații, care ar evidenția multitudinea expresivității plastice (fără a pretinde la plinătatea unei treceri în revistă, imposibil de făcut în afara unei profunde cercetări).

Pictorialilor din Basarabia nu le era străină acuarela (sunt cunoscute peisajele lui P. Șilincovschi, schițele compozițiilor ce aparțin învățăceilor lui A. Baillayre), ea a început să fie utilizată în anii gravelor experimentări cauzate de ieftinirea relativă și greutatea ușoară a materialelor. Pe front, în evacuări și în anii postbelici, folosind această tehnică, erau create placcarde, crochiuri din natură,

ilustrații de cărți. Ne limităm la o trecere în revistă a operelor de șevalet.

Printre pictorii ce s-au format în perioada interbelică era pasionat de acuarelă Gheorghe Iuster (1902–1968), absolvent al Academiei de Arte din Iași. *Portretul armenței* (1943), executat în evacuare și, probabil, în aceeași perioadă chipul fetișcanei cu ochi sașii cu un pui de câine mărturisesc o viziune abilă, o mână sigură și o executare lejeră. Autorul posedă cu măiestrie vopselele diluate cu apă, această „ministihie” capabilă să se scurgă pe hârtie sau să se usuce foarte repede. Variind consistența tonurilor, el aplică artistic linii cu pensula, care determină structura feței și petele densității necesare sau transparența, conform însușirii formelor obiectuale. Locurile lăsate de luminile suprafeței de hârtie (albe sau ușor tonificate) sunt funcțional necesare: cu ajutorul lor este redată coafura fixată a femeii sau părul pufos și moale al fetișcanei, calitatea aeriană a fundei mari și, principalul, atmosfera purtătoare de lumină. Prospețimea coloritului e adecvată dispoziției pozitive a modelului și dragostei de viață a pictorului. Odată cu fortificarea presiunii ideologice după cunoscutele hotărâri jdanoviste, G. Iuster trece în România, unde măiestria lui de acuarelist și ilustrator de cărți a fost înalt apreciată (în 1956 i se conferă titlul Maestru emerit al artei).

Într-o manieră improvizată prin modalități economice pictau în acuarelă Evghenia Gamburg, Ada Zevina, Esfir Grecu, aderând la tradițiile postimpresioniste în anii de studii în Academia de Arte din București. Lucrările lor, străine de tematica angajată, nu erau afișate și cu timpul s-au pierdut. Expozițiile republicane primeau acuarele de alte însușiri – cu o modelare stăruitoare tonală a formelor volumetrice care confereau artei o bază academică. Aleksandr Foinițki, Grigori Fiurer, Leonid Grigorașenco, Vladimir Moțcaniuc, orientați spre tradițiile realismului rus din secolul al XIX-lea, manifestau un calcul rațional în subiectele narative și o tendință spre o precizie documentară a detaliilor.

Modelând formele volumetrice, pictorul din Tiraspol Aleksandr Foinițki (1988–1972) a recreat calitățile materiale ale lucrurilor – metalice, ceramice, de lemn, aflate în vecinătate strânsă: *Natură moartă cu damigeană* (1944), *Natură moartă cu samovar* (1945). Bogăția de detalii îngreunează obținerea integrității și expresivității plastice. Unitate a coloritului și stare emoțională pictorul obține în peisaje: *Prima zăpadă*, *Acoperișurile* (1940), *Drum de iarnă* (1945).

În acuarelele lui Grigori Fiurer (1886–1962), rolul desenului clar în sens grafic domină rezolvările picturale, dar o asemenea abordare nu exclude finețea nuanțelor color. În peisajul *Curte mică (Casă părăsită)*, (1945), tonurile azurii și liliachii în vecinătate cu ocrul cald emanau prospețime primăvărată, dacă nu ar fi exprimat și tristețea distrugerilor postbelice. În alte lucrări cu ruinele Chișinăului, executate de pictor cu vopsele cu ulei, dispoziția dramatică e determinată de acordul coloristic. Mai târziu, în peisajele de acuarelă ale lui G. Fiurer capătă un sens mai mare mediul natural și atmosfera aeriană, care unește obiectele și figurile umane. Prin culori transparente se obține un colorit proaspăt, precum e în compoziția din anul 1953, *În sovhozul de pescari „Mangale” (Litoralul de Riga)*, dar uneori prin variațiuni tonale ale unei singure culori înăbușite este recreată o panoramă complicată – *Lacul comsomolist* (finele anilor 1950).

Leonid Grigorașenco (1924–1995), fostul elev al lui Aleksandr Foinițki, în serialul de lucrări create în anii '50, consacrate vieții și activității lui Gr. Cotovschi, relațiilor dintre popoarele rus și moldovean, a manifestat capacități de narator și desenator care prelucrează detaliile. Foile lui, executate ca tablouri tematice, au recreat episoade care completeau narațiunea istorică. Tehnica de acuarelă nu permitea să introduci în compoziția foi corectări, pictorul varia subiectele în cursul a câțiva ani, obținând o verosimilitate convingătoare a vieții în poze, în racursul figurilor, în gruparea lor.

Altfel concepea scenele cu multe figuri Boris Nesvedov (1903–1963). Tabloul lui *Iertarea lui Ștefan cel Mare cu fiica Elena* (1959), prin costumele și elementele interiorului cu ornamente, prin condensarea volumelor, amintesc de decorul teatral, apropiat ca stil de pictorii începutului de veac XX, în particular de I. Bilibin.

După lucrările din perioade diferite ale lui Semion Pikunov (1917–1960): *Curtea* (1954), *Diminețea pe Nistru* (1967) – și ale lui Igor Necitailo (1925–1995): *Țăranca* (1953), *Stejarul lui Șevcenko* (1972) – putem urmări cum interesul față de motive nepretențioase ale vieții îi conduc pe autori la depășirea problemelor de studiu și la crearea dispoziției lirice.

Printre pictorii care s-au format în anii 1960, B. Poleacov și E. Usov se distingeau prin interes față de crearea chipurilor portretistice în foi de dimensiuni mari. În înfățișarea truditărilor rurali Eduard Usov surprinde nu numai însemnele etnice exterioare, dar și trăsăturile tipice ale caracte-

rului popular: îngăduința, blajinătatea, moliciunea sufletească și destoinicia calmă – accentuându-le prin gama cromatică și reflectarea statică: *Adolescentul din Kansas, Fata din Kansas* (1966). Simplitatea compoziției, generalizarea formelor, semnificative pentru aceste acuarele, precum și pentru linogravurile lui E. Usov, legate de tendința spre monumentalitate și decorativitate, indică timpul creării lor – mijlocul anilor șaizeci.

Procedeele artistice sunt variate cu îndemânare de către acuarelistul Boris Poleacov, fidel acestei tehnici pe parcursul întregii căi de creație. În genul portretului, sarcinile lui sunt condiționate de particularitățile modelelor. Pe femeile tinere, pictorul le surprinde doar până la genunchi, evidențiind dispoziția lirică a feței și poza plastică, susținându-le printr-un colorit luminos (*Fecioara*, 1978; *Madona moldovenească*, 1986). Printre portretele cu bărbați se întâlnesc compoziții dramatizate prin structură și energia interpretării (*Muntenegreanul – partizanul Petko Markovici*, 1972). Chipurile tipologice, create după impresiile din deplasările de creație, includ elemente ale decorului național: *Trăitoarea din Ural* (1972), *Laiman. Pamir* (1985). Executarea coloristico-ritmică în peisajele lui B. Poleacov este muzical expresivă și e capabilă să redea iluminarea spirituală (*Biserica Sf. Treime, s. Rudi*, 1973) sau tulburarea sentimentelor (*Toamna de aur*, 1987).

Prin 1970 mulți pictori ai Moldovei și din alte republici beneficiau de deplasări de creație pentru a reflecta viața a diverse regiuni ale țării: Moldova, Carpați și Polesia, până în Karelia, Siberia, Răsăritul Îndepărtat, Asia Mijlocie, dar și din alte țări: Bulgaria, Iugoslavia, Germania, Pamir. Nu numai acuareliștii cunoscuți, dar și autorii care s-au manifestat în pictura în ulei sau în grafică deprindeau experiența de muncă în acuarelă, găsindu-și maniera lor expresivă. Receptarea nemijlocită nu excludea sinteza artistică, dar potențialul ideatic se deschidea mai deplin în seriile tematice.

Maestru al peisajului în acuarelă, Iuri Telușko fortifică dramaturgia imaginii prin acorduri coloristice. Aceasta se observă și în crochiuri, și în compoziții ce țin de tematica muncii. *Peisajul de iarnă* (1969) e construit pe contrastul tonurilor întunecate ale copacilor, a norilor surii cu zăpada albă, *Zi de toamnă* (1970) te surprinde prin vâlvătaia roșie-gâlbuie a vârfurilor copacilor scoase în evidență prin puținele tonuri reci. Serialul de peisaje din anul 1970 reflectă viața aspră a unui port de la nord, cu toate că nu sunt prezenți oa-

meni. Spre deosebire de Iu. Teleșko care a manifestat o viziune pitorească, Valentin Koreakin rămâne grafician și în lucrările în acuarelă: variază transparența puținelor pete color, evitând tonurile condensate, dar îi oferă o însemnătate aparte desenului. Liniile fine, care evidențiază importante elemente, vibrând ca niște strune, redau impulsurile sufletești ale autorului. Sunt marcate de o tulburare emoțională și înfățișările panoramice, și motivele cu spațiu închis, în care construcțiile se învălmășesc la poalele munților (*Pământ vechi*, 1972; *Stradelă în Bahcisarai*, 1978).

Pictorii, aflându-se la bazele de creație de lângă Moscova sau în Țările Baltice, lucrau nu numai cu vopsele în ulei, dar și în acuarelă. Elena Bontea a creat în Palanga (1973), pe foi mari, un șir de peisaje cu dune nisipoase și o floră săracă, într-o gamă a tonurilor apropiate, recreând o ușoară irizare de lumini, tipică pentru acest litoral. Sensibilitatea Ludmillei Țonceva față de forțele vitale ale naturii din Moldova, Crimeea s-a reflectat și în acuarelele coloristice reținute de Palanga (1985). Un loc esențial în ele îl are cerul cu nori dinamici, care întrețin un dialog ritmic emoționant cu valurile mării.

Lucrarea în acuarelă, în creația majorității pictorilor, e legată cu plaiul natal. Deosebit de sensibil ei receptează motivele rurale. Spre poetizarea lor sunt înclinași Emil Childescu (*Pe drum*, 1972; *După ploaie*, 1982), Pavel Gromov (*Pe Răut, Amurguri de iarnă*, 1979), Victor Kuzmenko (*Motiv din Bugeac*, 1979; serialul, *Toamnă târzie în Camenca*, 1984), Vladimir Filatov (*Seara, Timpul tutunului*, 1979), Natalia Koreakina (serialul *Vara*, 1985), Vladimir Smirnov (*Dimineața, Toamna*, 1978) și altele.

Printr-o viziune și o tehnică specifică se disting peisajele chișinăuiene ale Adei Zevina (1918–2005), pictate „pe uscat”, fără difuziunea petelor cromatice, uneori cu folosirea „aurului”. Foia *Porțile vechiului Chișinău* (1974) capătă însemnătate de emblemă datorită principiului heraldic de rezolvare a compoziției și fundalului de aur. Aurul înviorează peisajul strict arhitectonic *Scară la lac* (1991), care ne amintește de principiile ansamblului clasic de parc. În galeria de chipuri portretistice, create de A. Zevina, impresionează, printr-o rezolvare neobișnuită, *Portretul lui Lazăr Dubinovschi* (1974). Amplasarea desenului fin în structura picturală vie, asemuită unei fresce în scuturare, contribuie la evidențierea sufletului rănit și a semnelor de suferință.

Mihai Țăruș, în lucrările de acuarelă, rezolvă aceleași probleme conceptuale, ca și în tablourile executate în ulei sau pastel, manifestând o logică a gândirii constructive și capacitatea de a însufleți formele geometrificate ale elaborărilor cromatice (*Autoportret*, 1982; *Case la Tabăra*, 1987).

Arta acuarelei se manifestă tot mai divers la finele secolului al XX-lea. Păstrând principiul pitorescului în lucrările din natură, Ion Moraru redă printr-o tonalitate diminuată de catifea starea de armonie în natură, fie acestea periferiile satelor moldovenești sau castelele de Riga în noapte. Peisajele, lucrările de natură moartă și portretele lui Vasile Movileanu (1955–2011) sunt pline de lumină, optimiste, în maniera de interpretare simțindu-se emoția sufletească și o doză de alarmă. Printr-o dinamică încordată a orânduirii ritmice se disting compozițiile lui pe tema creației muzicale și picturale.

Perceperea în complicitate a lumii le impune pictorilor o înnoire creativă, o căutare a unor

mijloace expresive încă neînsușite. Foile de mari dimensiuni ale lui Vasile Dohotaru (*Pământul*, 1990), Vladimir Palamarciuc (*Butucenii după ploaie*, 2000), Ion Sfeclă (*Spațiu sacru*, 2007), Victor Ursu (*La gară*, 1945), prin orânduirea ideatică-plastică, se apropie de tablourile tematice și de aceea, nu de puține ori, sunt expuse în compartimentul de pictură al expozițiilor republicane. Lucrările de răsnet cameral se includ organic în compartimentul de grafică, înmulțind rândurile operelor misterioase și cu rafinament plastic. Îmbinări complicate ale acuarelelor cu alte tehnici întâlnim în compozițiile simbolice ale lui Simeon Zamșa, Alexandru Macovei, ale Olgăi Guțu și Elenei Karacenteva.

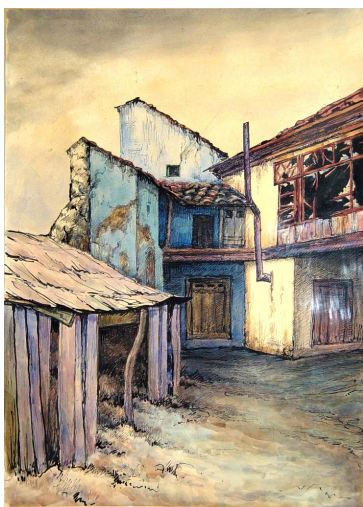
Un însemn general al lucrărilor în acuarelă din secolul nou a devenit caracterul metaforic al limbajului plastic, care reflectă atitudinea individuală acută a plasticianului față de lume, artă, tradiții și problemele actualității.



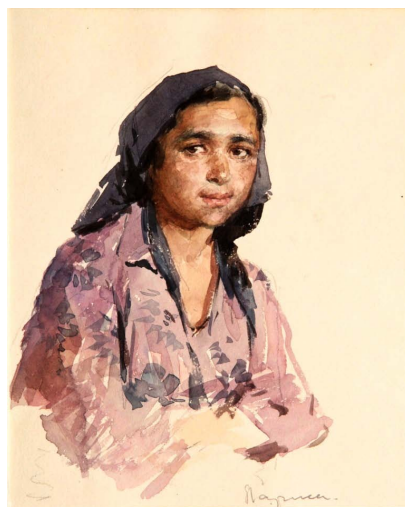
B. Nesvedov. *Iertarea lui Ștefan cel Mare cu fiica Elena*, 1959



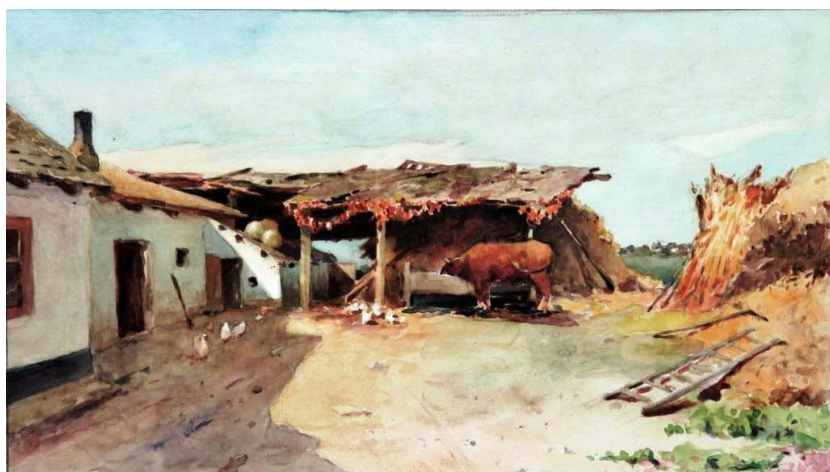
G. Iuster. *Portretul armencei*,
1943



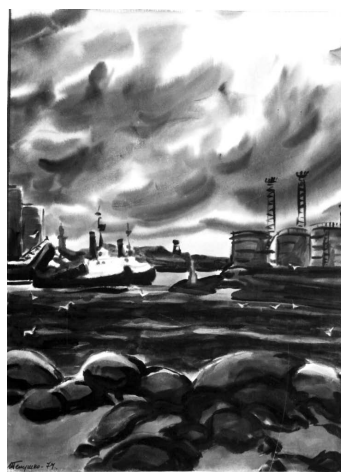
G. Fiurer. *Curte mică*,
1945



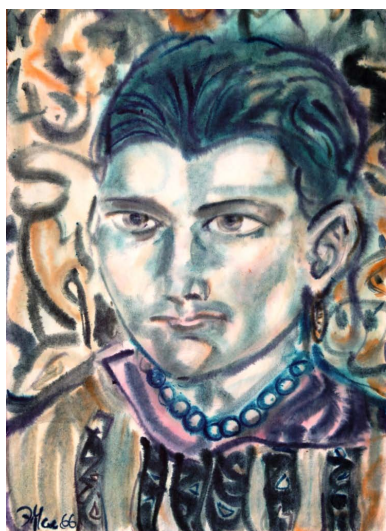
L. Grigorașenko. *Larisa*,
1956



S. Picunov. *Curte*,
1954



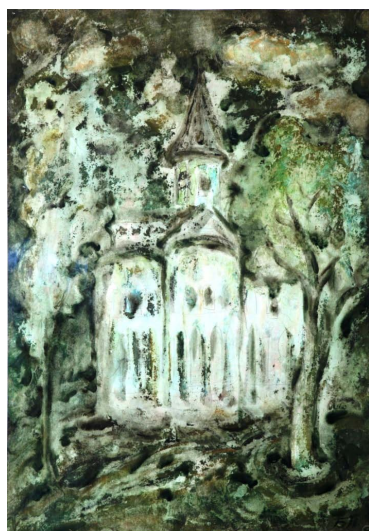
Iu. Telușko. *Peisaj*,
1974



E. Usov. *Fata din Kanzas*,
1966



A. Zevina. *Scară la lac*,
1991



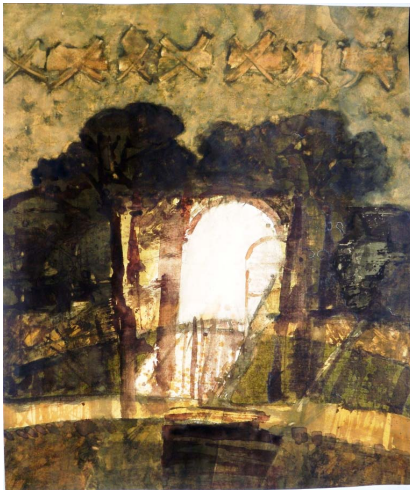
B. Poleakov. *Biserica
Sf. Treime s. Rudi*, 1973



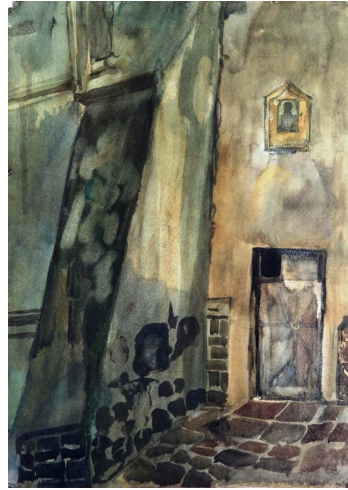
E. Childescu. *După ploaie*,
1982



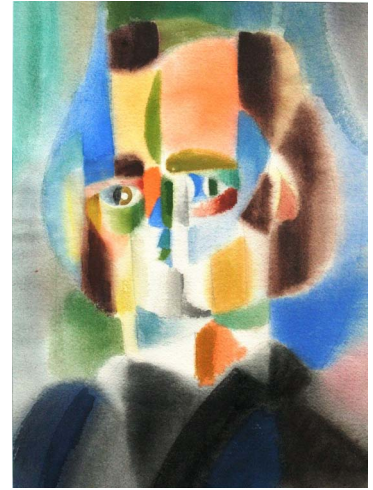
V. Koreakin. *Pământ vechi*,
1972



I. Palamarcu. *Portița veche*,
2001



I. Sfeclă. *Enigmele castelului Bran*,
2005



M. Țăruș. *Autoportret*,
1982



V. Movileanu. *Autoportret*,
2009



V. Dohotaru. *Pământul*,
1990

ARTA DECORATIVĂ DIN RSS MOLDOVENEASCĂ. ANII 1945–1950

Rezumat

Arta decorativă din RSS Moldovenească. Anii 1945–1950

În articol se examinează procesul de constituire a artelor decorative și aplicate profesionale din RSS Moldovenească din perioada imediat postbelică. În baza unui vast material documentar arhivistic se delimitează etapa de germinare a principalelor ramuri ale artelor aplicate de la acea vreme – arta covorului, arta ceramicii, arta imprimării pe piele, arta creșterii în lemn, arta costumului. Se examinează condițiile logistice și problemele cu care s-au confruntat artiștii în elaborarea și realizarea operelor. Se reflectă rolul Uniunii Pictorilor și al Fondului Artistic în asigurarea și orientarea procesului creativ.

Cuvinte-cheie: artă decorativă și aplicată, covor, ceramică, creștere în lemn, costum, document de arhivă.

Summary

Decorative arts in the Moldavian SSR in the period 1945–1950

The article examines the establishment of professional decorative and applied arts in the Moldavian SSR in the immediate post-war period. Based on a vast archive documentary material, the article outlines the initiation and development stages of the main branches of decorative and applied arts of that period – the art of carpet, the art of ceramics, the art of leather printing, the art of woodcarving and the art of costume. The logistics and the problems, which artists faced in developing and implementing their works, are examined, as well as, the role that the Artists' Union and of the Artistic Fund had in ensuring and guiding the creative process.

Key words: decorative and applied arts, carpet, ceramics, woodcarving, costume, archive document.

Analiza situației reale din domeniul artelor plastice și celor decorative din primii ani postbelici elucidează faptul că ultimele au evoluat cu mult mai anevoios decât genurile picturii, graficii și sculpturii. Aceasta se explică, în primul rând, prin situația economică și logistică precară de după război, lipsa unei infrastructuri cu spații special amenajate pentru desfășurarea activităților din domeniul artelor decorative¹, dar și preponderentele opțiuni ale artiștilor de a se realiza creator în cadrul tradiționalelor genuri ale artelor plastice². Pornind de la faptul că majoritatea plasticienilor, care, mai târziu, în decada următoare, s-au promovat meritoriu în genurile artelor decorative și aplicate, pe parcursul primilor ani postbelici, practicau preponderent pictura de șevalet sau grafica, este lesne de înțeles, că aceștia se expuneau în cadrul expozițiilor cu opere din aceste ramuri. Totodată, unii dintre artiști, deja cu începere din anul 1945, alăturat operelor realizate în pictură sau

desen (acestea erau preponderant studii de peisaj îndeplinite în natură), expuneau și schițe de artă decorativă. Aceste schițe, în mare măsură, se axau pe reprezentarea grafică a unor mostre de port popular.

Însuși managementul procesului de creație în perioada dată lăsa mult de dorit³. Procesul organizatoric în primii ani de după război era îndreptat în mare măsură spre asigurarea unor necesități stringente cu care se confruntau pictorii în viața de zi cu zi la acea vreme⁴, organizarea expozițiilor⁵, implicarea în viața socială a comunității⁶, dar și ridicarea nivelului profesionist al pictorilor⁷.

Reîncepându-și activitatea la sfârșitul verii anului 1944, Uniunea Pictorilor din RSSM, organizație obștească în care au fost incluși artiști ce au activat anterior în diverse genuri ale creației plastice, inclusiv în domeniul artelor decorative și aplicate, a promovat mai multe măsuri de orientare a procesului artistic din republică, organizând

un șir de manifestări artistice. În făgașul acestor manifestări se înscriu nu numai expozițiile de artă plastică din incinta Muzeului de Artă, dar și diverse manifestări temporare la care se invitau de a participa cu operele sale pictorii. Printre acestea se înscriu și demonstrarea lucrărilor create de către plasticieni, în cadrul unor centre de alegeri, organizate de conducerea republicii, manifestări sportive din republică și din capitala URSS, la care au participat și reprezentanții sportului din RSSM. Întru organizarea ultimelor, pictorii erau chemați de a proiecta costume pentru echipele sportive.

Este necesar de menționat că, deja din primii ani postbelici, necesitatea întreprinderii unor măsuri de dezvoltare a branșei artelor aplicate se făcea simțită acut⁸. Opțiunea de creare a unui atelier experimental de țesere a covoarelor, lansată în anul 1945, așa și a rămas pe parcursul primilor ani numai la nivel de idee, fără a fi realizată. Abia în luna februarie a anului 1949, printr-o hotărâre a ședinței Cărmuirii Uniunii Pictorilor a fost luată decizia „De a organiza (în cadrul Secției Moldovenești a Fondului Artistic al URSS – n.n.) atelierul experimental de produse textile și covoare cu scopul de a crea covoare naționale”⁹, iar în luna aprilie a aceluiași an a fost luată decizia de a constitui pe lângă Uniunea Pictorilor Secția de Creație Populară¹⁰.

Reieșind din documentele de care dispunem la ora actuală conchidem că Uniunea Pictorilor din RSSM și-a definit clar opțiunile îndreptate spre dezvoltarea ramurilor artelor decorative și aplicate în RSSM abia într-o doua jumătate a anului 1949, atunci când a fost necesar de îndeplinit la comanda CCPCM o vază sub genericul „Moldova” și un covor jubiliar¹¹.

Luând în considerare întreg spectrul de probleme și dificultăți prin care a evoluat procesul artistic la acea vreme, menționăm faptul că, totuși, a doua jumătate a decadei a cincea a fost importantă pentru artele decorative din RSS Moldovenească, or pictorii au acumulat o anumită experiență de adaptare atât la cerințele societății, dar și la cele înaintate de către conducerea Uniunii Pictorilor.

Din anul 1946, începe să se acorde atenție studierii covorului popular, fapt ce mai târziu, spre finele decadei, a influențat popularizarea acestui gen în mijlocul creatorilor profesioniști, devenind, cu începere din anul 1949, unul dintre principalele genuri de artă decorativă profesionistă practicat intens de către câțiva plasticienii din republică, iar în primii ani ai decadei următoare, covorul, alături

de arta ceramicii, a prezentat meritoriu arta decorativă a RSS Moldovenești la scară unională.

Atenția sporită din partea artiștilor profesioniști față de covor este motivată în mare măsură de îndemnul conducerii Uniunii Pictorilor din URSS de a expune în cadrul expozițiilor de artă plastică și mostre ale artei populare, inclusiv artă aplicată profesionistă. Aceste opțiuni se încadrează în făgașul general de restabilire a economiei, care se afla într-o situație precară în urma războiului. Necesitatea asigurării populației cu produse de larg consum a fost la ordinea zilei la acea vreme, rămânând valabilă pe parcursul primelor decenii din perioada postbelică. În acest context, fără îndoială, în primii ani postbelici, produsele de meșteșugărit erau aproape singurele care asigurau câtuși de puțin necesitățile cotidiene ale populației.

Covorul popular, ornamentul specific al acestuia, s-a bucurat de o atenție sporită din partea artiștilor plastici profesioniști, nu numai din considerentele posibilei practicări nemijlocite a acestei ramuri a creației, dar a servit și ca bază de localizare a creației acestora în arealul cultural autohton.

La etapa inițială, din lipsa unei baze logistice, artiștii s-au limitat la elaborarea unor schițe de covoare uzuale sau tematice pe care încercau să le realizeze în material la întreprinderile existente.

Un rol important în procesul de inițiere al artei decorative aplicate de la sfârșitul anilor 1940 l-au jucat plasticienii Iachim Postolachi, Valentina Neceaeva, Valentina Tufescu-Poleacova, Pavel Bespoiasnii, Serghei Ciokolov.

Așa, Valentina Tufescu-Poleacova, care pe parcursul primilor ani postbelici a participat în cadrul expozițiilor de artă majoritar cu lucrări de pictură¹², cu începere din anul 1948, elaborează prioritar opere de artă aplicată, or, participând la concursul de covoare anunțat în acel an, artista obține două premii¹³, iar la expoziția jubiliară din anul 1949 participă cu un covor tematic¹⁴.

Iachim Postolachi, artist care până în ultimii ani ai decadei expuse analizei era prezent în cadrul expozițiilor cu opere de pictură și grafică, iar ca angajat al Secției moldovenești a Fondului Artistic al URSS a îndeplinit o lucrare în tehnica imprimării pe piele și trei lucrări în tehnica creșterii în lemn¹⁵ apoi, cu începere din anul 1949, artistul elaborează ilustrații de carte și acordă atenție sporită artei covorului, creând mai multe schițe de covoare. Dacă în lucrările de artă plastică artistul opta spre reprezentarea mimetică a lumii înconjurătoare, – reprezentare tridimensională, apoi în

schیțele de covoare elaborate la sfârșitul decadei se face observată o pronunțată deviere a opțiunilor artistului spre decorativism, particularitate intrinsecă și organică a artei covorului. În schیțele de covoare „Roada” (1949), „Maci” (1950), „De primăvară” (1950), expresia decorativă este favorizată atât de caracterul de stilizare a formei obiectuale, cât și de modalitățile de tratare cromatică a câmpului covorului, al chenarului și a motivelor reprezentate în aceste componente esențiale ale structurii compoziționale a operei. În calitate de principiu de orchestrare structurală a imaginii, artistul se conduce de tradiția covorului moldovenesc. Unele modificări ale tradiției se fac observate în schیța „De primăvară”, unde proporțiile chenarului sunt majorate simțitor în comparație cu câmpul. În același context menționăm faptul că, atât inserările de motive narrative din chenarul covorului „Roada”, imaginile de obiecte uzuale și fructe din câmpul aceluiași covor, cât și principiile de stilizare decorativă a formei motivelor chenarului, oglindesc proprietăți distincte de valorificare a unor interconexiuni plastice eterogene de stilizare a formei motivelor. În consecință are loc o îmbinare a unor particularități caracteristice covorului cu cele de stilizare a formei întâlnite în pictura decorativă murală a vremii. În primele schیțe de covoare realizate în anii 1949–1950, pictorul I. Postolachi preferă să acorde atenție sporită chenarului, determinându-i acestuia în regia generală a structurii compoziționale a operei un rol tot atât de important ca și câmpului central. Deja în schیța de covor „Roada” realizată în anul 1949 această tendință de realizare a raporturilor proporționale dintre masele câmpului central și chenar se promovează distinct. Această modalitate de structurare compozițională a câmpului imaginii este dezvoltată de către artist și în schیțele de covoare sub genericul „Maci” și „De primăvară” realizate în anul 1950. Excepție face schیța pentru covorul „Grănicer” realizată în anul 1950 în care artistul oferă prioritate figurativului, optând spre reprezentarea mimetică a formei realității, iar chenarului îi este acordat un rol secundar. În schیța sub genericul „De primăvară”, artistul structurează inedit masele câmpului și chenarului, asigurând interferențelor proporționale ale acestora un rol important în expresia plastică și semantică a lucrării. Configurația expresivă a maselor cromatice contrastante ale decorului chenarului, în care sunt eficient utilizate complementarele nuanțelor verzi și roșii, și-a găsit un echilibru contrastant și

armonios cu rigiditatea formei dreptunghiulare a câmpului central al covorului și cu nuanța azurie a acestuia. Anume nuanțele acestor trei culori, elaborate merituos de către artist, servind în calitate de fondal atât decorului câmpului covorului, cât și al chenarului acestuia, asigură în aceeași măsură integritate tonală și sonoritate expresivă întregului spațiu cromatic al operei, înzestrând-o pe aceasta cu distinse și expresive valorații plastice și vaste conotații simbolice. Elementele de decor, fiind repartizate raportual în câmpul central al covorului sunt supuse în chenar unui ritm metric cadențat complex. Elementele amintite, grație proporțiilor și nuanțelor cromatice ale acestora, sunt aproape „absorbite” de energiile cromatice ale fondalului câmpului central și al chenarului, contribuind prin interferențele cu acestea la atingerea unor valoroase acorduri de forme și culoare de o pasionată muzicalitate armonică. Totodată, din punct de vedere semantic, întreaga regizură sintactică a formelor și a nuanțelor cromatice, generează valori nostalgice a unui spirit ce tinde spre echilibru și armonie. Esențele morfologice ale operei artistului sunt împlântate în tezaurul folcloric al tradiției plastice populare, or, ca și în covoarele străvechi, întâlnim și în această schیță de covor motivul arborelui vieții, grădinii paradisiace, meandrele ordonate ritmic ce simbolizează calea-vrej din care germinează lăstare vegetale și elemente florale, șiruri de „dinți de lup”,- toate fiind expuse unei orchestrări direcționate logic, îndreptate spre atingerea unor conotații semantice și valori estetice rafinate. Tot în anul 1950, I. Postolachi elaborează schیțele și conduce cu îndeplinirea unui covor de dimensiuni sporite (5 m x 3 m) sub genericul „Apărarea hotarelor URSS”.

Conexiuni eterogene ale principiilor de stilizare a formei obiectului de reprezentare îl întâlnim la acea vreme în creația mai multor plasticieni, or, este de ajuns să amintim aici și de includerea acestora în operele grafice ale plasticianului Boris Nesvedov care, utiliza unele repere ale culturii populare inclusiv și în schیțele de covor și costume teatrale elaborate de către artist în perioada expusă analizei¹⁶.

Cu începere din anul 1949, după o pauză de doi ani din motive de sănătate, în viața artistică din republică revine Pavel Bespoiasnii. Acesta elaborează o schیță de covor, motivul plastic al căruia a servit și la laborarea de către plastician a unui afiș cu tematică angajată, acesta fiind editat de către Editura de Stat a Moldovei¹⁷. La acea oră, P. Bespo-

iasnii deja dispunea de o anumită practică în arta covorului, or, acesta a elaborat, cu începere din toamna anului 1940 și a realizat în primăvara anului 1941, la una din întreprinderile de producere a covoarelor, un covor sub genericul „Republicile URSS”¹⁸. La hotarul anilor 1940–1950, plasticianul zămislește mai multe schițe de covoare, printre care „Schiță de covor uzual” și schița de covor tematic sub genericul „Dimineața, amiaza și seara în satul colhoznic din Moldova”. Tot către mijlocul anului 1949, o altă pictoriță, Valentina Neceaeva, elaborează o schiță de covor cu genericul „XXV лет МССР”.

Odată cu constituirea definitivă în anul 1950 a secției de artă aplicată¹⁹, activitatea artistică din domeniu s-a intensificat. Deja în luna iunie a aceluiași an membrii secției își propun să prezinte în fața publicului larg următoarele lucrări: „Poleacova – trei schițe de covor și două schițe de pictură murală; Neceaeva – două variante ale schiței de covor sub genericul „Cotovschi”; Postolachi – două schițe de covor; Filatov – două schițe de covor; Bespoiasnii – o schiță de covor; Cucurudzeac – o vază realizată în tehnica creșterii în lemn; Novic – un platou realizat în tehnica creșterii în lemn; Țehanovici – o machetă; Ciokolov – o schiță de covor; Canaș – o broderie și o schiță de ceramică; Dementiev – o schiță de platou”²⁰.

În urma măsurilor de fondare a secției, determinării nominale a membrilor acesteia²¹, delimită-

rii domeniilor de creație, deja la începutul decadei următoare (anii 1951–1952), activitatea creatoare în ramurile artelor decorative și aplicate se încununază cu zămisirea atât la nivel de schițe de proiect, cât și la nivel de realizare în material, a mai multor lucrări, unele dintre acestea promovându-se ca opere de importanță pentru acea vreme.

În concluzie remarcăm faptul că, în urma examinării documentelor de arhivă în care este reflectată activitatea organizatorică a Uniunii Artiștilor Plastici, activitatea Secției moldovenești a Fondului Artistic al URSS, activitatea de creație a plasticienilor, analiza informațiilor arhivistice cu privire la operele create de către artiști pe parcursul anilor 1945–1950 și analiza nemijlocită a operelor ce sau mai păstrat până la ora actuală, sa ajuns la concluzia că, perioada dată ocupă un loc aparte în istoria artelor decorative și aplicate profesionale din RSS Moldovenească. Această perioadă poate fi definită ca perioadă de adaptare a plasticienilor la orientările artistice ale vremii, divizare a activității creatoare a artiștilor în dependență de nivelul de pregătire profesională și preferințe artistice și germinare a principalelor ramuri ale artelor aplicate ca, arta covorului, arta creșterii în lemn, arta ceramicii, arta imprimării pe piele, arta costumului teatral bazat pe tradiția costumului popular, arta costumului predestinat unor manifestări socio-culturale.

Referințe bibliografice și note

¹ Documentele de arhivă reflectă faptul că: „Secția Moldovenească (a Fondului artistic al URSS – n. n.), fiind reconstituită în luna aprilie 1945 a primit în trimestrul al IV-lea al anului 1945 atelierele de producție a Direcției pe Probleme de Cultură în valoare de 113,7 mii ruble. Există atelierele: de pictură și de realizare artistică care activează satisfăcător, și de sculptură ce se află în proces de constituire. În conformitate cu planul se preconizează constituirea atelierului de producere a covoarelor (plan de producție în valoare de 89,6 mii ruble), dar organizarea acestuia nu a fost posibilă pornind de la refuzul Departamentului de Stat de Planificare de a asigura Secția cu materialele necesare cât și lipsa unei încăperi (luându-se în considerare starea devastată a orașului nostru). Reieșind din motivele amintite Secția a coordonat cu Fondul Artistic din URSS organizarea unui atelier experimental în scopul creării și reproducerii covorului național moldovenesc pentru multi-

plicarea ulterioară a acestora de către industria locală sau cea ușoară. Din cele 15000 ruble defalcate de către Fondul Artistic din URSS, au fost cheltuite 6750 ruble pentru schițe și avans în conformitate cu contractul încheiat cu pictorul Ciokolov S. S., care conduce cu această activitate, și în februarie – martie trebuie să prezinte covorul îndeplinit”. Vezi: Объяснительная записка к отчету о хозяйственно-производственной деятельности Молдавского Отделения Художественного Фонда СССР за 1946 год. În: Годовой отчет о финансово-хозяйственной деятельности фонда за 1946 г. AOSPRM, F. 3264, inv. 1, d. 2, f. 1.

Lipsa în cadrul Secției Moldovenești a Fondului Artistic a unei infrastructuri adecvate, care ar fi favorizat dezvoltarea ramurilor artelor decorative și aplicate, a încetinit simțitor procesul de creație din domeniu. Această lipsă s-a răsfrânt negativ asupra prezenței în cadrul expozițiilor republicane și al celor unionale a

unor opere importante de artă decorativă și aplicată. În acest context este semnificativ un document de arhivă emis la 8 aprilie 1952 în care, printre cei zece membri și candidați în membri ai Uniunii Pictorilor din Moldova, participanți la expozițiile artistice unionale pe parcursul anilor 1946–1951, se regăsește numai un artist din domeniul artelor decorative și aplicate – pictorița V. Neceaeva. Aceasta a expus opere vestimentare la expoziția din anul 1947. Vezi: Список членов и кандидатов в члены Союза советских художников Молдавии, выставивших свои произведения на всесоюзной художественной Выставке за период с 1946 по 1951 годы. În: Справки о деятельности Союза для ЦК КП МССР. Списки и творческие характеристики на членов Союза. Списки работ выдвинутых на выставку 1951–1952 годов. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 81, f. 86.

² Este de remarcat faptul că plasticienii, care în activitatea de creație de după anul 1950 s-au prezentat meritoriu în domeniul artelor decorative și aplicate, în anul 1945 erau considerați după cum urmează: I. Postolachi și S. Ciokolov ca pictori-peisagiști; P. Bespoiasnii este menționat că activează „în domeniul peisajului și al portretului realizate în ulei, tempera, acvaforte și linoleum”; V. Neceaeva – „(...) activează în domeniul picturii și al artelor decorative – ornament, costum ș.a.”; Gr. Filatov – „pictor și monumentalist – ornamentist”, căruia i s-a propus să activeze în domeniul creării ornamentului moldovenesc predestinat picturii murale; V. Tufescu-Poleacova, care a fost acceptată în calitate de candidat în membrii Uniunii Pictorilor Sovietici din Moldova, i „s-a propus să se ocupe de cercetarea științifică din domeniul artelor plastice din Moldova”. Vezi: Procesul-verbal nr. 27, 28 al Ședinței Comitetului de Organizare al Uniunii Pictorilor Sovietici din RSSM din 4, 5 octombrie 1945. AOSPRM, F. 2906, inv. 1, d. 4, f. 25, 26, 29. Tărăgănarea procesului de determinare clară a activității creatoare a plasticienilor într-un domeniu sau altul și întârzierea fondării Secției de artă decorativă și aplicată în cadrul Uniunii Pictorilor din Moldova n-a favorizat activitatea din domeniul artelor decorative și aplicate la acea vreme, or, din cei „34 de membri și 6 candidați în membri, la data de 1 ianuarie 1947, sunt menționați: pictori – 26 persoane, graficieni – 6, sculptori – 6, scenografi – 1, critici de artă – 1, iar plasticieni din domeniul artelor decorative și aplicate – 0”. Vezi: Сведения на 1/1-1947. Молдавский Союз советских художников. În: Справки о деятельности Союза для ЦК КП МССР. Списки и творческие характеристики на членов Союза. Списки работ выдвинутых на выставку 1951–1952 годов. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 81, f. 112.

Însăși nivelul de pregătire profesională a artiștilor ce au activat pe parcursul primilor ani postbelici lăsa mult de dorit, or, după cum se menționează în unul dintre documentele vremii: „Nivelul profesionist gene-

ral al uniunii republicane este slab. Judecând după materialele prezentate, pictorii moldoveni optează pentru crearea unor tablouri, dar realizarea unor opere finalizate este împiedicată de lipsa unor îndemânări profesionale”. Vezi: Выписка из протокола № 20 заседания Президиума Оргкомитета Союза советских художников СССР от 11 сентеабря 1948 г. În: Справки о деятельности Союза для ЦК КП МССР. Списки и творческие характеристики на членов Союза. Списки работ выдвинутых на выставку 1951–1952 годов. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 81, f. 79-81.

Asupra nivelului nesatisfăcător de pregătire profesională a unei bune părți dintre plasticienii a atras atenția la timpul său criticul de artă M. Livșiț. Acesta menționa: „Cu începere din 1948–49, problema principală a dezvoltării artelor sovietice moldovenești a devenit opțiunea de ridicare a nivelului profesional, de stăpânire a meseriei. (...) O bună parte a membrilor colectivului (se are în vedere colectivul Uniunii Pictorilor, n.n.) dispunea de o pregătire foarte slabă, obținută în cadrul fostei școli din Chișinău, și ducând lipsă de condiții pentru acumularea experienței creatoare pe parcursul anilor ce au urmat, s-au pomenit în arta postbelică profesional dezarmați. De aceea, acțiunile întreprinse de către Uniunea Pictorilor din Moldova, îndreptate spre ridicarea măiestriei, devin veriga principală a întregii activități de organizare a creației”. Vezi coraportul criticului de artă M. Livșiț la cel de-al II-lea Congres al pictorilor din RSS Moldovenească. În: Стенограмма II-ого Съезда художников Молдавской ССР от 8-10-V-1956. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 147, f. 42.

³ Un punct vulnerabil al proceselor artistice din perioada expusă analizei a fost, după cum am menționat mai sus, însăși calitatea managementului uniunii de creație, or, deja la începutul anului 1945, într-o scrisoare expediată de către secretarul responsabil al Comitetului de Organizare a Uniunii Pictorilor din URSS, adresată președintelui Uniunii Pictorilor din Moldova, se avertiza: „Suntem nevoiți să atragem atenția Dumneavoastră asupra inexactelor informări despre activitatea creatoare ce s-a derulat pe parcursul anului 1944. (...) Până la această oră, Comitetul de Organizare n-a primit nici darea de seamă despre activitatea Uniunii pe parcursul anului 1944, nici planurile pentru anul 1945. (...) Neîndeplinirea responsabilă și la timp de către Uniune a dărilor de seamă – cu privire la componența și activitatea de creație a organizației ne impune de a exclude Uniunea Dumneavoastră din Registrul datelor generale, fapt ce v-a aduce la o apreciere incorectă și adesea neconvenabilă a activității Uniunii și a membrilor acesteia”. Vezi: Scrisoarea adresată Președintelui Uniunii Pictorilor Sovietici ... AOSPRM, F. 2906, inv. 1, d. 12, f. 143.

Printre neajunsurile Uniunii Pictorilor din Moldova de până la anul 1950 „(...) a fost incapacitatea de a organiza activitatea pictorilor din domeniul artelor

aplicate (...).” Vezi: Тезисы доклада Прикладное искусство на Республиканской художественной выставке 1951 года. AOSPRM, F. 2906, inv. 1, d. 71, f. 2.

Un rol negativ l-a avut și incapacitatea conducerii Secției Moldovenești a Fondului Artistic al URSS de a organiza adecvat activitățile din domeniul artelor decorative și aplicate în perioada dată, or, după cum se menționează în unul dintre documentele vremii, „(...) Vulnerabilitatea activității Secției Moldovenești a Fondului Artistic din URSS se manifestă prin faptul, că acesta nu a organizat comenzi de creație chiar și pentru pictorii consacrați, optând spre îndeplinirea planului numai pe calea producerii copiilor de portrete și al unor produse de prezentare artistică, și nu a contribuit la asigurarea pictorilor cu activități ce ar favoriza creșterea creativă și profesională a acestora. Chiar și în anul 1951, atunci când atelierelor de producție au avut o comandă considerabilă pentru realizarea unor lucrări predestinate Pavilionului moldovenesc al Expoziției Unionale a Gospodăriei Sătești, îndeplinirea planului de realizare a lucrărilor în pictură către 1 decembrie a fost îndeplinită numai la cota de 30%. Îndeplinirea lucrărilor de creație în sculptură și creșterea lemnului a fost la fel încetinită, în consecința cărui fapt limitele de finalizare a lucrărilor au fost compromise ca urmare a unei permanente lipse de verificare a îndeplinirii la timp a lucrărilor din partea Secției Moldovenești a Fondului Artistic.” Vezi: Справка. О деятельности Молдавского отделения Художественного фонда Союза ССР от 22 января 1952 года. În: Справки о деятельности Союза для ЦК КП МССР. Списки и творческие характеристики на членов Союза. Списки работ выдвинутых на выставку 1951–1952 годов. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 81, f. 14. În același context, într-un alt document al timpului, se menționează că: „(...) În urma unor consultări cu membrii secției de artă decorativă și aplicată s-a constatat faptul că nu a existat cu desăvârșire nici un ajutor din partea Fondului, ba mai mult, anume Fondul a frânat organizarea și dezvoltarea a așa ramuri importante de producție artistică ca ceramica, țesutul covoarelor, creșterea în lemn, fără ca să se ia în seamă că republica dispune de materie primă și cereri (la producția dată, n. n.)”. Vezi: Scrisoarea președintelui Uniunii Pictorilor Sovietici din Moldova din 29 februarie 1952, adresată conducerii Fondului Artistic al URSS. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 81, f. 196.

⁴ Documentele de arhivă elucidează cu lux de amănunte activitatea Cărmuirii Uniunii Pictorilor pe parcursul primilor ani postbelici, îndreptată spre îmbunătățirea condițiilor de trai și de activitate profesională a pictorilor, dar și problemele de ordin logistic și financiar cu care se confruntau aceștia la acea vreme. Vezi: Протоколы общих собраний, заседаний Оргкомитета и правления Союза. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 4.

⁵ Procesul de organizare a expozițiilor la eta-

pa inițială a activității Uniunii Pictorilor decurgea la rândul său tot anevoios. Pictorii prezentau în cadrul expozițiilor în mare parte studii de peisaje și naturi statice realizate în ulei, guașă, creion. Este semnificativ în acest context un document în care pictorii ce ulterior au valorificat genurile artelor decorative în anul 1945 au prezentat în fața juriului de selectare a lucrărilor pentru cea de-a Patra expoziție de artă lucrări după cum urmează: Bespoiasnii P., patru studii în ulei și trei lucrări grafice; Ciokolov S., studiile sub genericul „Casă”, „Peisaj”, „Mănăstire noaptea”, realizate în guașă, – „Lac” și „Biserică”, – îndeplinite în ulei; Postolachi I. lucrările „Stradă”, „Turn”, „Seară”, și două lucrări sub genericul „Studiu”. Vezi: Протокол № 7 Заседания жюри по отбору работ для 4-ой Художественной выставки состоящегося 4 ого октября 1945 г. În: Протоколы общих собраний, заседаний Оргкомитета и правления Союза. AOSPRM, F. P- 2906, inv. 1, d. 4. f. 37.

⁶ Concomitent cu activitatea de pregătire a lucrărilor pentru expozițiile de artă, pictorii erau chemați să se implice pe larg în activități de înfrumusețare artistică a diverselor manifestări, edificii, inclusiv a spațiului urban ce se afla la acea vreme în proces de restabilire și renovare. Documentele timpului ne reflectă pe larg reacția Uniunii Pictorilor la apelul de participare a artiștilor la „construcția cartierului locativ” prin „desemnarea t.t. Ciokolov S. S., Postolachi I. I., Bespoiasnii P. A., Okuško A. V., Cobizeva C. S., Baranovici A. G., și Sobolevski L. C. pentru realizarea lucrărilor de tratare artistică a cartierului locativ”. Vezi: Протокол № 3, Заседания Правления Союза советских художников Молдавской ССР состоящегося 15 октября 1945 г. În: Протоколы общих собраний, заседаний Оргкомитета и правления Союза. AOSPRM, F. P- 2906, inv. 1, d. 4, f. 33.

⁷ Ridicarea nivelului profesionist se efectua la acea vreme pe făgașul a câteva direcții. Printre acestea evidențiem cele mai importante: analiza lucrărilor în cadrul dărilor de seamă a activității pictorilor, perfecționarea abilităților profesionale în cadrul studioului creat special pentru aceasta, deplasările în localitățile republicii pentru acumularea materialelor necesare activității de creație în cadrul cărora în mare parte se efectuau studii din natură. Importanța acestor deplasări de creație este elucidată prin faptul acordării unei atenții sporite a noii Cărmuii a Uniunii Pictorilor alese la 6 octombrie 1945. Deja în procesul-verbal nr. 2 al ședinței Cărmuirii Uniunii Pictorilor ce s-a desfășurat la 9 octombrie 1945 s-a luat decizia de „A organiza în zilele apropiate plecarea unui colectiv de pictori din 7 oameni în raioanele republicii pe un termen de 10 zile”. În același document se stipulează: „A finanța din resursele Fondului Artistic pentru deplasare de creație 5250 ruble, câte 750 ruble fiecare. De a elibera banii: tov. Vasiliev A. A., Cobizeva C. S., Ciokolov S. S., Bespoiasnii, Baranovici A., Sobolevski

A. C., Grecu M. G.” Această deplasare de creație avea un scop definit de „pregătire pentru expoziție”. Vezi: Протокол № 2, Заседания Правления Союза советских художников Молдавской ССР от 9 октября 1945 г. În: Протоколы общих собраний, заседаний Оргкомитета и правления Союза. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 4, f. 31.

⁸ Deja într-o scrisoare din data de 18 martie 1946 semnată de către președintele Comitetului pe problemele artelor al Sovietului Comisarilor Norodnici al URSS (Комитет по делам искусств при СНК СССР), adresată Șefului Direcției Cultură de pe lângă Sovietul Comisarilor Norodnici al RSS Moldovenești și Președintelui Uniunii Pictorilor Sovietici din RSSM, se menționa: „Comitetul pe problemele artelor al Sovietului Comisarilor Norodnici al URSS propune Direcțiilor Cultură ale SCN din republicile unionale de a organiza în luna noiembrie a anului 1947, în capitalele republicilor unionale, expoziții ale celor mai bune opere de pictură, grafică, sculptură, precum și de arte populare decorative aplicate realizate în anii puterii sovietice. Pe parcursul anului 1948, Comitetul pe problemele artelor al Sovietului Comisarilor Norodnici al URSS își preconizează de a prezenta aceste expoziții republicane la Moscova. (...) Concomitent cu pictura, sculptura și grafica, la expoziția celor mai bune opere al artelor plastice din RSS Moldovenească, trebuie să fie oferit un loc de frunte celor mai caracteristice pentru republică meșteșuguri artistice populare. Pentru asigurarea expunerii largi în cadrul expoziției republicane a meșteșugurilor artistice populare, este necesar de a coopta la organizarea expoziției Direcția Cooperativelor Meșteșugărești (Управление Промкооперации)”. Vezi: Переписка Оргкомитетом Союза Художников СССР, Совнаркомом Молдавской ССР, Комитетом по делам искусств при Совнаркомом Союза ССР и др. об организации выставок, об открытии коврово-ткацкой мастерской, о предоставлении отчетов и др. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 23, f. 7,8. Ca urmare a acestei scrisori s-au întreprins măsuri organizatorice pentru revigorarea meșteșugurilor populare, or, deja dintr-un document elaborat în luna mai a anului 1946, se menționa: „(...) În scopul renașterii și dezvoltării industriei de producere a covoarelor și a articolelor textile în Moldova, branșă ce s-a promovat ca cea mai importantă și valoroasă dinte toate branșele creației populare din republică (pentru a reinvia precedentă faimă a covorului moldovenesc...)”, conducerea republicii hotărăște de (...) „A obliga Uniunea Pictorilor din RSS Moldovenească de a constitui la Chișinău, în cadrul Secției Moldovenești a Fondului Plastic un atelier experimental de țesere a covoarelor și de a organiza în centrele de producere a covoarelor din republică o rețea de meșterițe-țesetorese ce au posibilitate de a activa la domiciliu”. Pentru activitatea atelierului nominalizat, în conformitate cu proiectul de Hotărâre menționată,

se preconiza asigurarea cu o încăpere de 100 m.p. Tot în cadrul aceleiași Hotărâri, a fost stipulată opțiunea: „(...) de a acorda pentru necesitățile atelierului de țesere a covoarelor materialele necesare în corespundere cu oferta înaintată, de a repartiza Uniunii Pictorilor din RSS Moldovenească și Secției Moldovenești a Fondului Artistic un automobil pentru examinarea și asigurarea țesătoarelor ce activează la domiciliu, cu materialele necesare, ... de a repartiza ...trei războaie de țesut și ustensilele necesare”. O prevedere nu mai puțin importantă a acestui document viza necesitatea „(...) organizării, colectării și prelucrării pe teritoriul republicii a coloranților naturali necesari pentru vopsirea lânii (...)”. Această hotărâre viza și activitatea de creație, or, se propunea „(...) Uniunii Pictorilor Sovietici de a organiza un concurs cu premiere a celor mai bune proiecte de covoare naționale (...)”. Vezi: Проект постановления Совета Министров Молдавской ССР (Doc. Nedatat – n. n.), 1946. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 23, f. 41. Într-un alt exemplar al acestei hotărâri se adaugă un punct ce vizează cota financiară preconizată pentru premii: „(...) A propune t. Mozolevski, ministru al finanțelor, de a aloca pentru concursul nominalizat 25000 ruble”. Vezi: Проект постановления Совета Министров Молдавской ССР. (Doc. nedatat – n. n.), mai 1946. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 23, f. 43.

Uniunea Pictorilor a reacționat la rândul ei, constituind un juriu de selectare a proiectelor de covoare. În unul din documentele vremii se stipulează: „A desemna în calitate de membri al juriului pentru alegerea covoarelor în cadrul concursului organizat de către conducerea Secției Moldovenești al Fondului Artistic pictorii: Vasiliev, Dubinovschi, Gamburd M. E., Cobizeva și Batrova”. Vezi: Протокол № 40 заседания Правления Союза советских художников Молдавской ССР от 21 октября 1946. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 4, f. 59. Deja în procesul-verbal nr. 42 al Ședinței Comitetului de Conducere al Uniunii Pictorilor Sovietici al RSS Moldovenești din 2 noiembrie 1946 este examinată informația pictorului Ciokolov „Cu privire la desfășurarea concursului pentru covorul moldovenesc și necesitatea de a comanda îndeplinirea covorului pentru expoziție în conformitate cu o schița (...)”. În urma acestei informații s-a decis, de „a recomanda Conducerii Fondului Artistic ca acesta să comande un covor experimental și de a asigura consultarea și conducerea (se are în vedere conducerea realizării acestuia în material – n.n.)”. Vezi: Протокол № 42 заседания Правления Союза советских художников Молдавской ССР от 2 ноября 1946 г. În: Протоколы общих собраний, заседаний Оргкомитета и правления Союза. AOSPRM, F. P- 2906, inv. 1 d. 4, f. 61.

⁹ Vezi: Протокол № 3 заседания Правления Союза советских художников Молдавской ССР от 16 февраля 1949 г. În: Протоколы общих собраний, заседаний Оргкомитета и правления Союза.

AOSPRM, F. P-2906, inv. 1 d. 4, f. 155.

¹⁰ La ședința Cărmuirii Uniunii Pictorilor din 16 aprilie 1949 a fost examinată problema creării în componența Uniunii pictorilor sovietici din Moldova a Secției de Creație Populară. În acest context au fost audiate informațiile plasticienilor Jumati și Dubinovchi „Cu privire la deplasările în raioanele Moldovei, – despre meșterii populari din raioanele Bălți și Soroca” și a plasticianului Ciokolov „despre starea producției de covoare în unitățile de producție din paioanele Tiraspol, Orhei și Slobozia”. În urma examinării acestor informații „Cărmuirea UPS din Moldova a decis crearea pe lângă UPSM a Secției de Creație Populară care avea ca scop integrarea în aceasta a meșterilor populari precum: meșterilor de covoare, a ceramiștilor, a meșterilor ce profesază creșterea în lemn și modelarea pietrei. În scopul fortificării procesului de organizare a Secției Cărmuirea a luat decizia de a crea Consiliul Secției în următoarea componență: Ciokolov, Rodnin, Tatu, Năumov asupra cărora se impune organizarea Secției, găsirea meșterilor populari în toate ramurile creației populare din Moldova. Cărmuirea recomandă Secției Moldovenești a Fondului Plastic de a oferi ajutorul necesar legat de cheltuielile de deplasare a Membrilor Consiliului Secției în raioanele Moldovei”. Vezi: Протокол № 7 Заседания Правления Союза советских художников Молдавской ССР от 16 апреля 1949 г. În: Протоколы общих собраний, заседаний Оргкомитета и правления Союза. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1 d. 4, f. 175.

¹¹ La ședința comună a Cărmuirilor Uniunii Pictorilor din Moldova și a Secției Moldovenești a Fondului Artistic din 10 septembrie 1949 a fost examinată informația „Despre mersul lucrărilor asupra îndeplinirii vasei” (amintite – n. n.) și a covorului jubiliar. Din discursul plasticianului Novic reiese că „A fost propus să se elaboreze un deviz de cheltuieli pentru patru obiecte. Devizul de cheltuieli a fost realizat și prevedea suma de 109 mii ruble. Comisia a decis de a diminua suma prevăzută în deviz. A fost luată decizia de a-l obliga pe t. Dubinovski de a perfecta contractele. Secretarul CCPC(b)M t. Tcaci a comunicat că sunt defalcate 35 mii ruble și a propus de a-l desemna pe plasticianul Șirocorad să realizeze schițele. (...) Lucrările asupra vasei au demarat”. În cadrul acestei ședințe a luat cuvântul și criticul de artă C. Rodnin care a menționat: „Este necesar de elaborat un orar de lucru. De nu ai constrânge în lucru pe meșterii-creștători în lemn t.t. Mihailov și Cucurudzeac și de a le oferi posibilitatea să se ocupe de obligațiunile principale. T. Novic să nu să se bazeze numai pe aceștia doi, sunt necesare puteri suplimentare. (...) Schițele este necesar de a fi corelate cu autorul, inclusiv și cu CCPC(b)M”. La problema examinată a fost luată decizia: „1. De a constitui un orar de lucru asupra vasei (responsabili Șirocorad și Novic); 2. De a-i încredința t. Jumati de a soluționa problema implicării

lui Țehanovici în lucru asupra vasei”. Tot în cadrul acestei ședințe a fost examinată informația lui Dubinovski cu privire la covor, acesta a relatat: „Vizionarea covorului jubiliar la Tiraspol a elucidat faptul că lucrul asupra covorului evoluează nu într-un totu corect. Mașișen nu se isprăvește cu rolul de conducător artistic și denaturează schița covorului în procesul de îndeplinire a acestuia”. La problema dată a fost luată decizia: „Pentru îndeplinirea cu succes a lucrării este necesar de a-l obliga pe Nesvedov în calitate de autor al schiței, personal să verifice starea covorului în atelier”. Vezi: Протокол № 14 Заседания правлений Союза советских Художников и МОХФ от 10 сентября 1949 года. În: Протоколы общих собраний, заседаний Оргкомитета и правления Союза. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1 d. 4, f. 183, 184.

¹² Valentina Tufescu-Poleacova a fost singura artistă, care la prima expoziție de artă de după război, a prezentat alături de cele șapte lucrări (în document genul și tehnica lucrărilor nu este menționată – n. n.) și trei lucrări decorative. Vezi: Решение оргкомитета 27.09.1944 по отбору работ на выставку. În: Протокол № 10, заседания Оргкомитета ССХМ от 27.09.1944. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 4, f. 2.

¹³ Vezi: Личная карточка члена (кандидата) Союза Советских Художников. AOSPRM, F. P-2906, inv. 3, d. 46, Tufescu-Poleacova Valentina.

¹⁴ Idem

¹⁵ Pictorul I. Postolachi pe parcursul primilor ani postbelici a activat în cadrul atelierelor Secției moldovenești a Fondului Artistic al URSS. A proiectat și a condus cu lucrările asupra uneia dintre primele mape-adrese realizate în anul 1945 în tehnica imprimării pe piele și a tratării artistice a filelor din mapa amintită. A realizat două tablouri tematice cu genericul „Execuție”, (1946) și „Reîntoarcere” (1947). În perioada expusă analizei artistul a îndeplinit două afișe sub genericul: „1 мая” (1947) și „Декада молдавского искусства”(1949). Tot în această perioadă, în anul 1947, a creat schițe de costume teatrale și sportive. Spre sfârșitul decadei a creat câteva lucrări în tehnica creșterii în lemn. Printre acestea enumerăm: „Lădiță din lemn” (pentru cadouri), (1949), tehnica creșterii, email; „Album–felicitare”(1949), destinat RSS Turkmen, tehnica creșterii în lemn, email; „Album–felicitare” (1950), destinat RSS Letone, tehnica creșterii în lemn, email. Cu începere din anul 1949 concomitent cu vasta activitate de proiectare a covoarelor a ilustrat și cărțile „Buzduganul fermecat” de L. Deleanu, „Fabule” de Al. Donici, „Haiducul Codrean” de V. Galiț, „Folclor moldovenesc” de Corneanu. Vezi: AOSPRM, F. P-2906, inv. 3, d. 63, f. 3, 6, 17.

¹⁶ AOSPRM, F. P-2906, inv. 3, d. 30, f. 16, 25.

¹⁷ Vezi: Выписка из протокола пр.11, Заседания правления Союза Советских художников Молдавии от 1/ VI-1951 г. În: Исходящие документы за

1952 г. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 81. f. 183.

¹⁸ Într-una dintre biografiile sale de creație, Pavel Bespoiasnii menționa: „Conform sarcinii înaintate de Direcția Artă a Casei de Creație Populară, unde activam temporal în calitate de metodist în domeniul Artelor Plastice, a trebuit să organizez lucrările de creare a unui covor cu o tematică complexă, predestinat Expoziției Gospodăriei Sătești de la Moscova. După schițele elaborate minuțios de către mine și sub conducerea nemijlocită a mea, a fost realizat un covor, într-un chenar decorat sub forma unui ornament de covor național moldovenesc ce reprezenta cele 16 republici ale Uniunii Sovietice. Fiind expediat în anul 1941 la Moscova, covorul s-a bucurat de atenție, fiind menționat de către specialiști și presă”. Vezi: Творческая автобиография художника Беспоясного П. А. AOSPRM, F. P-2906, inv. 3, d. 75, f. 20. Un alt document al timpului confirmă: „Covorul tematic „Republicile URSS”, îndeplinit în anii 1940–1941, este de dimensiunile 2,45 m x 3,35 m”. Vezi: Карточка персонального учета члена Союза Художников СССР. AOSPRM, F. P-2906, inv. 3, d. 75, f. 32.

¹⁹ Examinarea documentelor de arhivă în care este elucidată activitatea Uniunii Pictorilor din Moldova din perioada postbelică creează dovada că – Secția de Artă Aplicată (așa era denumirea inițială a acesteia – n.n.) a fost constituită definitiv abia în luna mai a anului 1950. Vezi: Протокол № 11 заседания правления ССХ от 11 мая 1950. În acest document pentru prima oară în documentele din perioada expusă analizei apare denumirea amintită a secției și confirmarea planului de activitate a acesteia. Tot în acest document se stipulează: „A considera oportună și la timp problema ridicată de către președintele secției t. Novic V. S., cu privire la necesitatea cooptării în componența secției a meșterilor populari din domeniul țeserii covoarelor, creșterii în

lemn, prelucrării artistice a pietrei și ceramicii. Pentru aceasta propunem de a efectua pe parcursul lunilor de vară a anului 1950 deplasări ale membrilor secției în cele mai însemnate cooperative meșteșugărești. Conducerea consideră deopotrivă necesar de a pregăti un demers motivat, îndreptat Sovietului de Miniștri al RSSM, cu rugămintea de a sprijini prin alocarea resurselor financiare necesare organizarea unei expediții științifice în raioanele Moldovei în scopul depistării și studierii monumentelor folclorului plastic. Cărmuirea recomandă tuturor secțiilor de a examina planul tematic al operelor din domeniul picturii, graficii, sculpturii și creației populare predestinate Pavilionului moldovenesc al Expoziției Unionale a Gospodăriei Sătești. De a mobiliza toți membrii la o muncă activă întru realizarea schițelor pentru acestea și ulterior de a le include în planul general al activităților”. Vezi: Протокол № 11 заседания правления ССХ от 11 мая 1950. În: Протоколы общих собраний, заседаний Оргкомитета и правления Союза. AOSPRM, F. P-2906, inv. 1, d. 4, f. 208.

²⁰ Vezi: Выписка из протокола № 11 от 28 июля 1950 г. Секции прикладного искусства. AOSPRM, f. 2906, u/p. 45, d. 3, f. 10.

²¹ Procesul de delimitare a artiștilor în anumite domenii de creație a decurs destul de anevoios și s-a extins pe parcursul întregii perioade expuse analizei, or, unii dintre aceștia și-au determinat decisiv genurile de creație în care aveau ulterior să activeze (menționăm aici – cu succes) abia în urma unor decizii a Cărmuirii Uniunii Pictorilor de la finele anului 1949. Vezi: Протокол № 19 объединенного заседания Правления МОХФ и ССХМ от 16 декабря 1949 г. În: Протоколы общих собраний, заседаний Оргкомитета и правления Союза. AOSPRM, F. 2906, inv. 1 d. 4, f. 191, 192.

Natalia PROCOP

Apariția artei vestimentare în Moldova

Rezumat

Apariția artei vestimentare în Moldova

Condițiile istorice și economice în Moldova nu au generat dezvoltarea artei vestimentare, care, de fapt, presupune un stil individual. Doar în anii '50, în URSS, după decretul de partid ce prevedea îmbunătățirea calității generale și a nivelului artistic al produselor textile și al industriei ușoare, situația s-a schimbat radical. Astfel, pe parcursul anilor '50 apar mai multe fabrici.

În perioada „perestroică” a apărut necesitatea înființării unui produs industrial nou, apt de a face concurență. Era nevoie de specialiști în domeniu. Astfel, la 15 mai 1986, Comitetul Central al Partidului Comunist al URSS adoptă decizia de a înființa Uniunea Designerilor URSS. În a doua jumătate a anilor '80, vestimentația executată de pictorii-modelieri din Moldova se bucura de o deosebită popularitate. Astfel, colecțiile semnate de Olga Osoianu, Natalia Gorșeneva, Valentina Sirotinscaia, Ludmila Jurova au avut mare succes la festivalurile de profil din Republica Democrată Germană, Cehoslovacia ș.a. O contribuție majoră la evoluția designului vestimentar l-a avut Casa de Modă.

Cuvinte-cheie: moda, vestimentație, Casă de Modă, Centru de Modă, fabrică, design, pictor-modelier.

Summary

Emergence of fashion design in Moldova

The historical and economic conditions did not generate the development of fashion design, which, actually, involves an individual style. It was only in the 1950s in the USSR, after the party decree which provided for the overall improved quality and artistic level of textile products and of the light industry, that the situation had radically changed. Thus, a number of factories appear in the 50s.

In the „perestroika” period, the need to create a new industrial competitive product arises. Specialists in the field were needed. Thus, on May 15, 1986, the Central Committee of the Communist Party of the USSR adopts the decision to establish the Union of Designers of the USSR. In the second half of the 80s, the clothes executed by painters-fashion designers from Moldova enjoy great popularity. The collections signed by Olga Osoianu, Natalia Gorseneva, Valentina Sirotinscaia, Ludmila Jurova were highly successful at the festivals in the German Democratic Republic, Czechoslovakia, etc. The Fashion House had a major contribution in the evolution of fashion design.

Key words: fashion, clothes, Fashion House, Fashion Centre, factory, design, painter-designer.

În anii '30 ai secolului al XX-lea realizarea vestimentației a fost susținută la nivel de stat în URSS: apar studii despre tehnologia batik-ului, sunt organizate mai multe ateliere. Pictorii care activau în acea perioadă în domeniul vizat sunt Povsteanogo, Șatrovaia, Kozlova, Kuhari, Ilina, Baranova ș.a. Cu toate acestea, condițiile istorice și economice nu au generat dezvoltarea batik-ului, care, de fapt, presupune un stil individual. Doar în anii '50, după decretul de partid ce prevedea îmbunătățirea calității generale și a nivelului artistic al produselor textile și al industriei ușoare, situația

s-a schimbat radical. Sunt organizate ateliere de lucru, câteva fabrici în Moscova și Leningrad, unde sunt invitați pictori apreciați din țară. Paralel, se selectau elevi tineri care ulterior urmau să deprindă arta decorării textilelor. În anii 1951–1952, pictorii Institutului Științific de Cercetare efectuează 16 seturi de confecții executate în tehnica batik-ului, batiste decorative, eșarfe cu motive ornamentale, ce reprezintă republicile unionale din URSS¹. Pe parcurs, în orașele mari din URSS se înființau fabrici care urmau să producă mătase și vestimentație în serie. Astfel, în anul 1952 a fost înființată

Fabrica de Mătase din orașul Bender din RSSM, cu o suprafață totală de 34,02 ha, unde lucrau 564 de muncitori. În anul 1968 capacitatea de producție a fabricii era de \$10 milioane pe an. În anul 1990 s-au produs 50,7 milioane m.p. de mătase. Producerea mătasei autohtone a fost unul din factorii ce au contribuit la accelerarea procesului dezvoltării batik-ului în vestimentație din Moldova.

O contribuție majoră la evoluția artei vestimentare l-a avut Casa de Modă (Centrul de Modă). Conform Hotărârii Ministerului Mărfurilor Industriale de Larg Consum al RSSM nr. 26 din 18.12.1953, acesta se obligă de a înființa în anul 1954 Casa de Modă în or. Chișinău, de organizarea căreia urma să se ocupe directorul Fabricii de Blănuri P. R. Șișkin². La lucru au fost angajate 40 de persoane din cadrul aceleiași fabrici. În anul 1955 a fost emis un document privind situația în organizarea și condițiile participării la concursurile internaționale de vestimentație, conform căruia colecțiile din concurs ar trebui să fie artistice și să prezinte elemente ale stilului național specifice țării participante³. În același an, în scopul popularizării culturii vestimentare și studierii cererii pe piață, sunt organizate o serie de prezentări ale modelelor în cadrul întreprinderilor, instituțiilor, colhozurilor, parcurilor de cultură și agrement, în cluburi.

Atât la Casa de Modă, cât și la fabricile textile erau angajați pictori profesioniști, dintre care s-au impus, în mod deosebit, Enghelsina Șugjda, Lidia Ceban-Boico ș.a. Influențate de cerințele sociale și estetice, în această perioadă artele decorative parcurg o nouă etapă, ce se caracterizează prin sinteza dintre stilul popular și cel contemporan. În aceeași perioadă încep să activeze absolvenții promoțiilor anilor 1952–1956: Ludmila Constantinova, Victoria Pocutnaia, Enghelsina Șugjda (absolvente ale Universității Textile din Moscova și ale Colegiului Superior Artistic-Industrial din Moscova). Totodată, în anii 1952–1962 își încep activitatea primii absolvenți ai Școlii Republicane de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău: Ludmila Cornienko și Lidia Ceban-Boico.

Una dintre personalitățile proeminente care a contribuit la evoluția artei vestimentare din perioada anilor 1960 este Engelsina Șugjda. După încheierea studiilor a fost repartizată la fabrica din Chișinău „Steaua roșie”, unde a activat în perioada anilor 1956–1960 în calitate de pictor-modelier. Pe baza modelelor executate de pictoriță, în anul 1959 fabrica a obținut dreptul de a participa la expozițiile internaționale. În aceeași perioadă

E. Șugjda a realizat modele pentru expozițiile din Addis Abeba, Poznan, București, Oslo ș.a. În anul 1960, în cadrul expoziției realizărilor populare din RSSM, fabrica „Steaua roșie” a primit diploma de gradul I, iar autoarei i-a fost oferit certificatul care confirmă participarea în cadrul evenimentului a modelelor prezentate.

E. Șugjda este participantă activă la manifestările culturale la nivel republican, național și internațional: expoziția consacrată congresului PCUS (1958), expoziția decadelor din Moscova la care autoarea a participat cu patru păpuși în costume populare, fiind ulterior achiziționate de Muzeul de Stat de Arte, actualmente MNAM⁴. Tot la expoziția decadelor autoarea prezintă costume pentru capela corală „Doina”, pentru soliștii filarmonicii și accesorii (marama, batic, pieptare). Sunt autentice ornamentele populare moldovenești, integrate în vestimentația perioadei.

La fel, în anul 1960 fabrica „Steaua roșie” cu modelele realizate de autoare ia parte la expozițiile din Bruxelles, Leipzig. În această perioadă, autoarea exersează asupra noilor modalități de expresie în ornament și costume populare.

Începând cu anul 1962, pictorul-modelier E. Șugjda, de la costumul scenic pentru interpreți, se reprofilează în domeniul vestimentației pentru cinematografie. Astfel E. Șugjda a proiectat și realizat costume pentru filmele „Călătorie în aprilie”, „Ultima noapte în rai”, „Semințe amare”. Lucrul creativ pe care-l desfășoară pe parcursul anilor a reuși să-l combine cu cel pedagogic în cadrul Colegiului Tehnologic din Chișinău. Începând cu anul 1962 este membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici, iar din anul 1974 este pictorul principal al Asociației Meșteșugurilor Populare și Artistice. Este membrul al biroului Secției de Artă Decorativă al UAP, membru al Consiliului de Artă al Consiliului de Miniștri al RSSM, membru al Consiliului de Artă și Tehnologie al Ministerului Industriei Ușoare.

Mai târziu, în perioada anilor 1985–1991 a apărut problema înființării unui produs nou al industriei textile apt de a face concurență. Era nevoie de specialiști care lucrau în domeniu, astfel Comitetul Central al PC URSS în data de 15 mai 1986 adoptă o hotărâre privind proiectul de lege conform căreia a fost organizată Uniunea Designerilor URSS. În perioada 23-25 decembrie 1987, la Chișinău a avut loc prima expoziție republicană a designului, în baza căreia au fost primiți în rândurile membrilor 29 de persoane⁵. La 20 februarie

1988, în sala de conferințe a salonului „Interier” a avut loc prima ședință a Uniunii Designerilor din Moldova. Acest eveniment a fost însoțit de expoziția membrilor Uniunii Designerilor.

În a doua jumătate a anilor '80, vestimentația executată de pictorii-modelieri din Moldova se bucura de o deosebită popularitate atât în țară, cât și peste hotare, astfel încât colecțiile semnate de Olga Osoianu, Natalia Gorșeneva, Valentina Siro-tinscaia, Ludmila Jurova au avut un mare succes la festivalurile de profil din Republica Democrată Germană, Cehoslovacia ș.a.

Evoluția artei vestimentare din Moldova de la mijlocul anilor '80 este strâns legată de tinerii absolvenți ai instituțiilor din marele centre culturale ale URSS: Alexandr și Olga Drobaha, Natalia Ciornaia, Elena Gorcea, Irina Șuh ș.a. În acest context, o influență considerabilă îl are Institutul de Stat de Arte Decorative și Aplicate din Lvov (actualmente Academia de Arte din Lvov, Ucraina). Academia de Arte din Lvov este considerată, până în prezent, unul dintre cele mai importante centre de învățământ de profil din fosta URSS⁶. Autorii sus menționați au reușit să se impună nu numai ca artiști plastici, ci și ca lectori universitari, educând generații în cadrul Institutului de Arte din Chișinău (actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice).

Unul dintre reprezentanții care practică arta vestimentară, în perioada anilor '80-'90 în Moldova, este Irina Șuh. Absolventa Institutului de Artă Aplicată și Decorativă din Lvov, Secția design vestimentar, în primii ani a activat în domeniu, ocupând locuri de frunte la expozițiile-concurs unionale și internaționale (Grecia, Bulgaria, Mongolia – 1986, Estonia – 1987) și la festivalurile modei (Estonia – 1988, Rusia, India, Belgia, Germania, Austria – 1989, Ucraina – 1994). Autoarea participă periodic la expozițiile din străinătate, fiind și membru al Asociației Designerilor din Moscova (Federația Rusă), din 1988. Din același an este membru al Uniunii Designerilor din Republica Moldova, iar din anul 1999 e membru al UAP din republică.

În realizarea modelelor pe care le creează, autoarea pune accent pe aspectul grafic al colecțiilor. Deoarece lucrează mult la execuția panourilor decorative în tehnica batik-ului rece, Irina Șuh realizează și numeroase eșarfe pictate manual. Compozițiile artistei atestă nu numai vocație imaginativă, presupun un amestec de real și fantastic, dar și o aplecare spre fabulație, spre mit⁷. Eșarfele autoarei sunt realizate în gamă cromatică compli-

cată, cu tonalități bine alese. În ultima perioadă, în domeniul designului vestimentar, autoarea lucrează numai asupra accesoriilor feminine. Întreaga creație în domeniul batik-ului, începând cu anul 1984 până la ora actuală, a evoluat în modul de structurare compozițională și al subiectului abordat.

În anul 1986, autoarea participă la expoziția internațională a industriei ușoare în Grecia, Mongolia și Bulgaria. În următorul an, I. Șuh la expoziția republicană „Tineretea patriei” din Chișinău se prezintă cu o serie de modele vestimentare „Clasica”. Anul 1987 este marcat de participarea la concursul modelierilor din Tallinn, Estonia, iar în anul 1988 se învrednicește de medalia de argint la EREN a URSS. Autoarea participă la festivalul modei din Tallinn (1988), festivalul modei din Leningrad, Tallinn (1989), Zilele Moldovei în India, în Bruxelles (Belgia), Leipzig (Germania), Viena (Austria), Festivalul Modei în Kiev „Artmoda” (1994).

Una dintre absolventele Institutului de Arte Aplicate și Decorative din Lvov (Ucraina), Catedra design vestimentar (perioada anilor 1976–1981), Natalia Ciornaia s-a impus în viața artistică în anii 1985, debutând la expozițiile de grup organizate de Uniunea Artiștilor Plastici. Primele sale lucrări au fost executate în tehnica batik-ului rece, inspirate de peisajul localităților: „Legenda Orheiului vechi. Parcul toamna” 1984, „Legenda Orheiului vechi” 1987–1988. În aceeași perioadă, în cadrul Expoziției Republicane „Tinerimea Moldovei”, autoarea expune și un costum realizat în tehnica batik-ului rece, cu genericul „Motive din Răciula”⁸. Baștina tatălui, satul Răciula, a servit autoarei drept sursă de inspirație. Motivele fitomorfe predomină compoziția, fiind și centrul de interes al lucrării.

Perioada următoare în creația autoarei se caracterizează prin prezența colecțiilor vestimentare conceptuale: „Domnișoara – portret”, „Comorile de Montezuma” 2002, „Marea” 2001, „Câine ciobănesc german”, „Vânt spaniol” ș.a. N. Ciornaia este membru al Uniunii Designerilor din Republica Moldova din anul 2001, al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova din anul 2009.

A fost distinsă cu Diploma de Laureat al Festivalului Modei. Este fondatorul „Teatrului de Modă Conceptuală” și al „Asociației Artă, Cultură, Educație”. Este participantă activă la expoziții, simpozioane naționale și internaționale din Republica Moldova, România, Ucraina, Rusia, Germania, Polonia, Franța, Israel, SUA, Canada.

Aportul artiștilor plastici menționați mai sus este indispensabil nu numai la dezvoltarea artelor vizuale din Moldova, dar și la formarea unei ple-

iade de artiști tineri care abordează genul cu elan creativ. Perioada contemporană se caracterizează prin desfășurarea anuală a festivalului de modă care vine în susținerea tinerilor creatori.

Referințe bibliografice

¹ Алексахина Т., Белицер В., Бродский Б. Народное декоративное искусство РСФСР. Москва: Всесоюзное Кооперативное, 1957, p. 133.

² ANRM. F. 3214, inv. 1, d. 1, f. 1.

³ Ibidem.

⁴ AOSPRM. Dosar Enghelsina Șugjda, f. 6.

⁵ Босенко Г. Кишинёвский обозреватель, №. 6, 2013.02.21.

⁶ Печенюк Т. Феномен образотворчого батікування в Україні. În: Презентація '94. Львів: Компанія Гердан, 1994, p. 7.

⁷ Arhiva UAP. Dosar Șuh Irina.

⁸ Arhiva personală Ciornaia (Poian) Natalia.



Enghelsina Șugjda. Schițe de costum. AOSPRM. Dosar Enghelsina Șugjda, f. 60, 61

Natalia Ciornaia. Lucrare de diplomă. Batic

Natalia Ciornaia. Costum *Motive din Răciula*, anii 80 ai secolului al XX-lea

Alexandra OSOBA

Particularități estetice, tehnologice și constructive ale primelor cărți pentru copii îngrijite de Editura de Stat a Moldovei

Rezumat

Particularități estetice, tehnologice și constructive ale primelor cărți pentru copii îngrijite de Editura de Stat a Moldovei

În articol sunt analizate primele ediții de carte pentru copii îngrijite de Editura de Stat a Moldovei. Cărțile menționate sunt caracterizate preponderent printr-un format redus, volum mic de cea mai simplă construcție a blocului (1 – 2 fascicule adunate prin intercalare și fixate în copertă cu agrafe), coperta fiind din hârtie sau carton subțire. Cartea pentru copii, tipărită în perioada nominalizată, se caracterizează printr-un număr limitat de ilustrații. Interiorul cărții, de regulă, este monocrom, decorat fiind cu ilustrații în care se utilizează în calitate de mijloc de expresie plastică linia (preponderent) sau imagini în semitonuri. În unele ediții sunt utilizate inițialele tratate decorativ. Acest fapt este condiționat, după părerea noastră, de starea tehnică a industriei poligrafice din acele timpuri și de complexitatea tehnologică de combinare în pagină a ilustrațiilor cu textul (tipar înalt). Reieșind din acestea, ilustrațiile sunt machetate fie pe planșe aparte, fie pe aceeași coală de tipar, însă pe pagini separate. Din aspect tehnologic, edițiile analizate sunt realizate prin câteva modalități: reproducerea monocromă se efectuează prin intermediul clișeelelor liniare (preponderent) sau rasterizate; reproducerea policromă – exclusiv cu clișee liniare fără suprapunerea culorilor.

Pe parcursul primilor ani de după cel de-al Doilea Război Mondial, realizarea tehnologică și artistică a cărților pentru copii păstrează aceleași principii.

Cuvinte-cheie: carte, ilustrații, clișeu, cromatica, plastica, machetare.

Summary

Aesthetical, technological and structural features of the first books for children printed by the State Publishing House of Moldova

This article analyses the first editions of books for children printed by the State Publishing House of Moldova. The mentioned books are characterized mainly by a small format, low volume of the simplest structure of the block (1-2 fascicles gathered by intercalation and fixed with staples). The cover was made of paper or thin cardboard. The books published in the mentioned period are characterized by a limited number of illustrations. The inside of the book is usually monochrome, decorated with illustrations, which predominantly use the line or halftone images as visual expressive means. In some cases, decorative initials are used. In our opinion, this was due to the technical state of the printing industry at that time and the technological complexity of combining illustrations with text on the same page (letterpress). Considering this, illustrations are laid out either on separate printed sheets or on the same sheet with the text, but on separate pages. The analysed editions were made in several ways from the technical standpoint: monochrome reproduction is performed through linear (preponderantly) or rasterized clichés; polychromatic reproduction – only with linear clichés without overlapping colours.

During the first years after World War II, the technological and artistic aspects of books for children retain the same principles.

Key words: book, illustrations, clichés, chromatics, plasticity, layout.

Chiar și dacă la timpul fondării și în perioada primelor decenii de activitate a Editurii de Stat din Moldova¹ au văzut lumina tiparului multiple ediții traduse în limba moldovenească a operelor scriitorilor ruși, ucraineni, englezi, americani, cartea pentru copii nu s-a bucurat de un interes sporit din partea editorilor. Putem afirma acest lucru, analizând numărul limitat al edițiilor care s-au păstrat în Arhiva Camerei Naționale a Cărții din Moldova (lista de titluri – în tabel). Totuși, cartea pentru copii editată în această perioadă de început prezintă un mare interes din mai multe puncte de vedere. Scopul acestui articol este de a scoate la iveală principalele particularități estetice, tehnologice și constructive ale acestor ediții.

Edițiile menționate sunt caracterizate preponderent de format redus (60×90/16, 60×84/16, 70×90/16), volum mic (8 – 16 – 32 pagini), de cea mai simplă construcție a cărții (1-2 fascicule adunate prin intercalare și fixate în copertă cu agrafe), acestea fiind încorporate în copertă de hârtie sau carton. Cartea predestinată pentru copii, în această perioadă, se caracterizează printr-un număr limitat de imagini inserate în interiorul cărții. În perioada expusă analizei se atestă o tratare cromatică limitată a copertei (coperta I și IV). Interiorul cărții, de regulă, este monocrom, decorat fiind cu ilustrații în care se utilizează în calitate de mijloc de expresie plastic linia. În unele cazuri, imaginea este tratată în semitonuri, în altele – în calitate

Ediția	Locul editării	Anul editării
Povestea „Juncan Năzdrăvan”	Balta	1926
Povestea „Capra îndrăzneată”	Balta	1927
E. Copîlova „În pădure primăvara”	Balta	1929
N. Beleacov „Mânzocul”	Balta	1929
A. Neverov „Scârba amară”	Tiraspol	1930
B. Evgheniev „La fuga cu laptele”	Tiraspol	1930
Mnuho Bruc „Treisprezece ai noștri”	Tiraspol	1931
P. Dorohov „Fugirea”	Tiraspol	1931
A. Golovco „Tovarășii”	Tiraspol	1932
Ion Canna „La medeanul copiilor”	Tiraspol	1934
Arcadi Gaidar „Povestea despre secretul militar, despre copilaș-drăgălaș și despre cuvântul lui puternic”	Tiraspol	1934
I. Calnițchi „O întâmplare pe insula Novaia Zemlea”	Tiraspol	1935
Andrei Golovco „Basmaua roșie”	Tiraspol	1935
Lev Cassil „Ghețoiul”	Tiraspol	1935
R. Kipling „Richi-Tichi-Tavi”	Tiraspol	1935
S. Lehtir „I mai”	Tiraspol	1935
Lev Tolstoi „Cei trei urși”	Tiraspol	1936
A. Neverov „Micile povestiri”	Tiraspol	1936
V. Valde „Zastava lui Pavlic Semionov”	Tiraspol	1939
J. London „Legenda despre Kish”	Tiraspol	1939
L. Tolstoi „Filipoc”	Tiraspol	1939
Poveste arabă „Aladin și lampa fărâncătoare”	Tiraspol	1939
Hans Christian Andersen „Culegere de povești”	Tiraspol	1940
E. Vereiskaia „Tanea revoluționară”	Chișinău	1945
V. Garșin „Semnalul”	Chișinău	1946
V. Kaverin „Doi capitani”	Chișinău	1948

Cărți pentru copii editate de Editura de Stat a Moldovei incluse în studiu

de decor sunt utilizate inițialele tratate decorativ. Acest fapt este condiționat, după părerea noastră, cel mai probabil de starea tehnică a industriei poligrafice la acel moment și de complexitatea tehnologică de combinare în pagină a ilustrațiilor cu textul (tipar înalt). De aceea ilustrațiile sunt machetate fie pe planșe aparte, ca în „Capra îndrăzneată”, fie pe aceeași coală de tipar, însă pe pagini separate, ca în cărțile: „Richi-Tichi-Tavi”, „Scârba amară”, „Fugirea”, „Legenda despre Kish”, „1 mai”, „Poveștea despre secretul militar, despre copilaș-dragălaș și despre cuvântul lui puternic”, „Aladin și lampa farmăcătoare” etc.

În cartea „Juncan Năzdrăvan” (Editura de Stat a Moldovei, Balta, 1926), coperta I a cărții încorporează o imagine realizată prin intermediul tiparului în linogravură, utilizându-se trei culori: roșu, verde și albastru. Fiind ilustrată de plasticianul S. Bigos și având în calitate de motiv plastic un subiect tradițional din viața cotidiană a oamenilor de la sat, ilustrațiile acesteia pun în valoare expresia interferențelor dintre linie în calitate de constituantă a formelor obiectuale și a petei mari tonale. În copertă se utilizează caractere din registrul mai multor garnituri. Pagina de titlu la fel întregeste diferite caractere ce diferă după dimensiuni și ca intensitate. Suplimentar acestea sunt tratate decorativ utilizându-se expresia plastică a liniei.

Coperta a IV-a întregeste în sine o secvență a peisajului din lumea reală, înserată într-o formă geometrică strictă și realizată plastic în aceeași tehnică a linogravurii color.

Cât privește interiorul cărții, din punct de vedere artistic, contează faptul utilizării la fiecare început de text a modului de tratare plastică a literei inițiale. Ilustrațiile în această carte joacă un rol mai mult estetic-decorativ, decât cognitiv sau educativ.

Imaginile cărții „Capra îndrăzneată” (1927) reprezintă o sinteză a unor benzi desenate, în consecința cărui fapt din punct de vedere plastic cartea se prezintă în calitate de sistem combinatoriu al unei povești în imagini. Imaginile sunt grupate câte două pe file separate (planșe), cât și pe coperta I și III. Textul este imprimat pe pagini separate (pe hârtie de calitate mai joasă). Acest principiu constructiv repetă tradiția incunabilelor (primelor cărți tipărite), unde textul se imprima de pe o placă din lemn, iar ilustrațiile – de pe alta.

Imaginile la această carte sunt realizate prin intermediul tiparului în linogravură, utilizându-se trei culori: roșu, verde și albastru. Primele patru

imagini înfățișează un subiect tradițional din viața cotidiană a oamenilor de la sat, iar următoarele două sunt mai mult decorative, fără a sugera vreo acțiune, ca mai apoi în următoarele patru imagini să se revină la narațiune. Și în această carte se atestă același principiu, menționat de către noi anterior, de tratare plastică a imaginii prin intermediul petei mari tonale locale și a liniei. În soluționarea estetică a cărții, pe lângă ilustrații merită de menționat tratarea artistică a literei inițiale și utilizarea unui semn grafic la sfârșitul poveștii.

Este semnificativ faptul că în ilustrațiile acestei cărți se utilizează efectul expresiv al linogravurii color. Plasticianul folosește major interferențele liniei de contur, prin intermediul căreia se realizează forma obiectuală și se atinge expresia petei de culoare. În aceste ilustrații, artistul se limitează la trei culori pure – albastru, roșu și verde, ce nu se suprapun, fapt ce favorizează atingerea unui anumit grad de armonie a întregii ediții. Conchidem că ilustrațiile analizate îndeplinesc în carte atât funcție estetic-decorativă, cât și cognitivă, întrucât reprezintă obiectele lumii reale într-o formă ușor de recunoscut.

În contextul evoluției ilustrației de carte din perioada dată se prezintă original realizarea plastică a copertei și a ilustrațiilor la cartea „Mânzocul” de N. Beleacov, editată în anul 1929 (Editura de Stat a Moldovei, Balta). Coperta este realizată în două culori, în negru – o parte din text și din decor, și în verde – imaginea personajului principal, a unei părți de text și a unor elemente decorative, în consecință realizarea plastică a cărții reflectă metodologia de atingere a unor expresii plastice originale prin intermediul registrului minim de mijloace tonale și coloristice. Un rol important în expresia generală a copertei îl are caracterul de realizare compozițională a acesteia bazat pe tradiția avangardelor constructiviste din anii '20 ai secolului al XX-lea.

Cât privește imaginile din text, acestea sunt realizate într-o singură culoare (neagră), de aceeași culoare cu textul, și sunt inserate în text (machetare de tip deschis). Acestea ilustrează conținutul textului și concomitent diversifică expresia acestuia. Forma obiectelor, fiind bazată pe tangibil, este realizată plastic tridimensional cu predominarea efectului grafic liniar, specific genului de ilustrații de carte din acele timpuri. În pagină, imaginile sunt compuse în mod diferit. Acestea, interacționând cu blocurile de text, formează un tot întreg.

Cât privește tehnologia de reproducere, menționăm că aceasta corespunde principiilor tiparului înalt, fiind realizat de pe forme ce combină clișeele liniare cu elementele culese. Această metodă se confruntă cu problema de reglare a presiunii în procesul de imprimare, ceea ce se rezolvă prin separarea formelor de tipar predestinate imprimării textuale de clișeele pentru imagini. În acest caz, imprimarea fiecărei fețe a colii de hârtie are loc în două lansări.

Un principiu original de realizare estetică a imaginii este utilizat de către plasticianul S. Goldman în cartea „La medeanul copiilor” de Ion Canna (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1934). Acesta machetează cartea prin utilizarea excesivă a colajului unor imagini fotografice și a unor subiecte realizate în tuș cu penița. În imaginile acestei ediții, textul se include în pata tonală ce este integrată în structura compozițională a paginii. În acest context, atât desenele, cât și fotografiile, vin să completeze la nivel de imagine textul, dar, concomitent, să reflecte apoteoza socială caracteristică acelor timpuri. În această carte se evidențiază caracterul educativ și cognitiv al ilustrațiilor.

Tehnologic, ediția a fost realizată prin intermediul a trei lansări ale colii de hârtie în mașina de tipar. Prima lansare producea reproducerea imaginilor fotografice de pe clișee rasterizate, apoi se efectua reproducerea petelor locale cu cerneală cafenie și, în sfârșit, se efectua imprimarea textului și imaginilor grafice de pe clișee liniare.

Cartea lui Arcadi Gaidar „Povestea despre secretul militar, despre copilăș-drăgălaș și despre cuvântul lui puternic” (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1934) este ilustrată prin utilizarea eficientă a tradiției imaginilor folclorice ruse tip „lubok”, în care elementul grotesc al personajelor negative este evidențiat. Concomitent, unele imagini conțin elemente de hiperbolizare a eroilor, creând expresii consistente ale unor spații de basm. Această abordare a fost orientată să contribuie la evidențierea funcției educative a ilustrațiilor.

Forma este tratată prin intermediul liniei, unde culorii i se atribuie funcția de „împlinire” prin intermediul petelor mari a unor porțiuni de spațiu. Acest procedeu artistic contribuie la atingerea unei stări specifice a spațiului imaginii. Subiectele ilustrațiilor, adesea fiind constituite din multiple figuri ce generează mai multe linii subiectuale, reprezintă informații complexe ce reflectă mesajul textului literar. Din punct de vedere al realizării tehnologice, această ediție este complexă. Imagi-

nile au fost reproduse de pe clișee liniare, folosindu-se cinci cerneluri cu suprapunerea parțială a culorilor pe coli de tipar. Cerneala neagră a fost depusă la ultima lansare, cu tipărire concomitentă a textului prin metoda tiparului înalt.

Cartea „Povestea despre secretul militar, despre copilăș-drăgălaș și despre cuvântul lui puternic” este deosebită de celelalte cărți din acea perioadă atât prin proporțiile formatului, acesta fiind de 70×100 1/8, cât și din aspect constructiv – scoarța fiind acoperită integral cu hârtie imprimată la fel în 5 culori ca și blocul. De asemenea, se poate de menționat faptul că și forțașurile sunt imprimate.

Continuă tradiția deja menționată mai sus a lubok-ului și povestea „Cei trei urși” de Lev Tolstoi (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1936). Structural cartea cuprinde imagini imprimate pe copertă, imagini din interiorul cărții – fiecare fiind imprimată pe o pagină separată, și două imagini de tip vignetă inserate tipografic la începutul și la sfârșitul poveștii. Caracteristic pentru ediția dată este faptul că imaginile ocupă toate 4 fețe ale copertei. Coperta I include următoarele elemente: numele autorului, denumirea ediției, reproduse cu litere desenate, și o compoziție înfățișând cele trei personaje ale poveștii, toate înscrise într-un cadru delimitat prin linie ondulată. Reprezentarea urșilor suferă metamorfoze, fiind transferate semantic din grupa reprezentărilor zoomorfe în grupa reprezentărilor combinate cu trăsături ale celor antropomorfe, fiind în consecință „umanizate”.

Ilustrațiile din interiorul cărții sunt amplasate pe pagini aparte, ocupând toată suprafața, cu ieșire la tăietură. Fiind predestinate copiilor de vârstă preșcolară, imaginile din această carte îndeplinesc atât funcții cognitive, cât și educative. Acestea se ating prin reprezentarea metaforică a personajelor.

Paleta cromatică utilizată în procesul de realizare a ilustrațiilor este una sumbră, cu unele accente strălucitoare. Vinietele de la începutul și sfârșitul poveștii sunt monocrome.

Importantă pentru imagine este utilizarea contrastului de proporții a figurii fetiței cu imaginea pădurii seculare, cât și utilizarea în cadrul gamei coloristice monocrome a contrastului de culoare roșie a rochiței fetiței. Plasticianul utilizează pe larg contrastul de proporții în toate imaginile. Grație reprezentării austere a obiectelor și a arborilor, artistului îi reușește atingerea și a unui contrast în mesajul imaginii. Cât privește aspectul tehnologic, cartea este reprodusă cu cinci cerneluri de pe clișee liniare, cu suprapunere parțială.

Ilustrațiile la „Micile povestiri” de A. Neverov (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1936) realizate de către A. Paramonov reflectă opțiunile plasticianului îndreptate spre amplificarea expresiei plastice și informative a ilustrației de carte. Începând cu pagina de titlu, artistul include o imagine semnificativă prin expresie plastică și mesaj. Sunt importante atât modalitățile de operare cu linia și pata tonală, cât și de tratare a luminii și a umbrei. Prin aceasta se atinge un grad înalt de coeziune între semantica imaginii și mesajul textelor povestirilor încorporate în carte.

Un rol important în realizarea ilustrațiilor de pe filele cărții îl joacă subiectul imaginii, starea psihologică a personajelor, ambianța spațială, caracterul descriptiv al obiectelor incluse în compoziție și al costumelor personajelor. Modalitatea de operare cu linia în calitate de mijloc de expresie plastică și de realizare a „texturii” spațiului plastic facilitează realizarea aspectelor cognitive și educative ale cărții. Imaginilor în acest context le revine un loc distinct și important.

Ilustrațiile din interiorul cărții sunt de două tipuri atât din punct de vedere al proporțiilor, cât și al modalității de machetare: ilustrații de format identic cu formatul paginii de zaț și ilustrații cu înălțimea egală cu 1/3 din înălțimea paginii, plasate înaintea fiecărei povestiri. Toate ilustrațiile sunt realizate monocrom, cu predominarea efectului grafic linear de pe clișeele liniare de tipar înalt.

În cartea „În pădure primăvara” de E. Copîlova (Editura de Stat a Moldovei, Balta, 1929), realizarea plastică a copertei este limitată la expresia generată de inscripție și o mică secvență de peisaj prin intermediul căreia se reprezintă esența discursului literar. Fiind o carte în care se descrie legăturile omului, mai exact a copiilor cu natura, ilustrațiile la aceasta pun în valoare lumea înconjurătoare, accentul fiind pus pe imaginea lumii vegetale și a celei animale. Spațiul înconjurător este poetizat grație caracterului de tratare artistică a formei. Plasticianul utilizează vast expresia culorii negre și a peniței în calitate de mijloc tehnic de reprezentare a lumii înconjurătoare. Și în această carte caracterul de soluționare compozițională și plastică a ilustrațiilor înlesnesc realizarea funcțiilor cognitive și educative ale ediției.

Modalitățile de amplasare a ilustrațiilor pe pagină au ca scop încadrarea în tipul deschis de machetare, adică blocurile de text se apropie de imagine numai dintr-o parte sau din două părți ale acestora. Spațiul imaginii trece fluent în spațiul

paginii, formând o compoziție integrală. Luând în considerare modalitatea de amplasare a imaginilor în câmpul paginii, procesul de imprimare a fost îndeplinit în două lansări: prima – imprimarea textului de pe forme culese din litere, astfel ca să rămână spațiul liber pentru imagini; a doua – imprimarea imaginilor în locuri libere de pe clișee liniare.

În cartea „Scârba amară” de A. Neverov (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol [Тиришполя], 1930), coperta este realizată monocrom, acordându-se o atenție sporită reprezentării formei personajelor – părți componente ale compoziției. Un rol important îi revine limbajului plastic unde, prin intermediul punctului și a petei în calitate de mijloace esențiale de expresie, se identifică caracterul spațial al lumii reprezentate. Forma personajelor, obiectele și spațiul tridimensional al imaginilor sunt tratate în aceeași cheie stilistică. Fiecare ilustrație este inclusă într-un cadru, astfel se creează o „fereastră” prin care cititorul pătrunde în spațiul reprezentat. Imaginile sunt machetate pe pagini separate în imediata apropiere de text, acolo unde se descrie evenimentul ilustrat, și prin aceasta se optimizează rolul informativ al acestora. Caracterul educativ al imaginilor se atinge prin reprezentarea expresivă a personajelor, a acțiunilor tipice caracteristice acestora.

În cartea „La fuga cu laptele” de B. Evgheniev (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol [Тиришполя], 1930), plasticianul utilizează expresia linogravurii color, doar în soluționarea grafică a copertei, pe când imaginile sunt realizate monocrom prin culoare neagră. Acestea, fiind inserate în text, sunt chemate să ilustreze secvențe ale textului literar. În realizarea plastică a figurativului acestor ilustrații, artistul utilizează linia și pata tonală în calitate de mijloace principale de expresie. În copertă, narațiunea subiectuală îndeplinește la rândul său funcții semantice importante. Concomitent, imaginea subiectului, prin modalitatea de realizare plastică, se corelează sintetic cu caracterele cu care este culeasă denumirea cărții.

Compoziția copertei, fiind realizată în două culori – roșu-cărămiziu și albastru – este dinamică, întregind imaginile personajelor, elementele de titlu formate din litere desenate și unele elemente decorative. Cât privește imaginile din interior, acestea sunt realizate monocrom, de aceeași culoare cu textul și sunt inserate în text. Acestea ilustrează conținutul literar și concomitent diversifică coordonatele informative ale acestuia. Forma obiectelor, fiind bazată pe reperele tangi-

bilului, este realizată plastic prin intermediul petei și al liniei, accentuându-se prin aceasta expresia planimetrică a paginii. Modalitatea de machetare a ilustrațiilor este de tip deschis, fiind caracteristică particularităților tehnologice de reproducere a imaginilor în perioada respectivă.

În cartea „13 ai noștri” de M. Bruc (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1931 [Едитура статники а Молдовий, Тиришполя]), coperta se realizează în două culori – violet și ocru, iar culorile alb și negru îndeplinesc funcții plastice intermediare. În această ediție, o importanță deosebită o are caracterul compozițional al realizării planului și al spațiului. Prin intermediul acestora se ating expresii dinamice fără a se exclude expresiile unor secvențe fragmentare ale motivului și concomitent se asigură un efect dinamic al întregii imagini. Expresia mișcării este susținută și printr-un șir de ilustrații amplasate în interiorul cărții. Acest principiu structural facilitează elucidarea esenței mesajului generat de materialul literar.

Cartea se deosebește prin două modalități de machetare a ilustrațiilor: imagini îngropate în text și imagini ce predomină spațiul paginii. În consecință, blocurile de text se aranjează în locuri libere în jurul clișeului.

Cartea lui P. Dorohov „Fugirea” (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1931 [Едитура статники а Молдовий, Тиришполя]), la fel continuă principiile de organizare dinamică a mesajelor purtate de subiect, atât prin realizarea distinctă a compoziției copertei, cât și a unor repartiții compoziționale a figurativului în format. Structura compozițională a acesteia întregeste câteva linii dinamice. Prin intermediul acestora se pun în valoare energiile diagonalei descendente. În cadrul acestei diagonale se înscrie imaginea subiectului central. Acesta contrastează cu expresia verticalei și a orizontalei, în cadrul căreia se înscriu imaginile secvențelor auxiliare – imaginile subiectuale sau elementele de text. ÎNSEȘI imaginile în blocul cărții reprezintă subiecte cotidiene ce ilustrează conținutul operii. Acestea, fiind tratate tradițional în conformitate cu condițiile tehnice de reproducere caracteristice vremii, pun în valoare linia și pata care delimitează forma figurativului și a spațiului.

În cartea „Tovarășii” (A. Golovco, Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1932 [Едитура статники а Молдовий, Тиришполя]), la fel ca și în multe alte cărți din acele timpuri, pe copertă se utilizează o ilustrație realizată în culorile negru-alb în tehnica linogravurii monocrome și a ele-

mentelor de text, reflectându-se denumirea cărții, autorul și editura.

Ilustrațiile sunt de câteva tipuri: una mică care încorporează inițiala; celelalte, de diferite dimensiuni și configurații, sunt îngropate în text. Caracterul de interacțiune a albului cu culoarea neagră în procesul de „formalizare” a figurativului influențează asupra creării unor expresii dramatice și totodată apăsătoare ale imaginilor.

Cartea lui Andrei Golovco „Basmaua roșie” (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1935) este semnificativă prin utilizarea unui forțaș realizat decorativ. În acesta sunt unite imagini ce reprezintă secvențe din lumea înconjurătoare cu elemente decorative supuse unei structurări ritmice raportuale. Scoarța, din punct de vedere cromatic, este reținută și tratată prin intermediul culorii roșii în denumire și a culorii negre în imagini, în numele autorului și denumirea editurii.

Ilustrațiile din carte sunt de două tipuri: unele mai mici, ce încorporează inițialele, unele – ocupă toată pagina, iar altele sunt inserate în text. Toate sunt realizate în tehnica linogravurii, reprezintă secvențe narative ce ilustrează textul literar. Forma realizării figurativului și a spațiului reflectă date ale lumii tangibile. Cartea este deosebită prin modalitatea de legare în scoarță acoperită cu pânză și imprimată de pe clișee de tipar înalt cu două cernele – roșie și neagră.

De asemenea este necesar de menționat tipul de machetare a paginilor de început de capitol. Titlul capitolului este imprimat cu aceeași culoare roșie ca și scoarța, accentuându-se denumirea. La începutul textului este inserată o imagine mică ce încorporează inițiala.

În cartea „Ghețoiul” de Lev Cassil (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1935), ilustrațiile realizate de A. Șcerbacov sunt inserate în text reprezentând subiecte ce îl ilustrează și sunt realizate plastic prin intermediul liniei și al petei. Plasticianul oferă posibilitatea albului foi să „respire”, creând o armonie distinctă cu expresia elementelor textuale. Coperta, fiind realizată în acuarelă și creion colorat, se limitează la două culori: roșu și albastru, unde albul și negrul servesc ca tonalități și valori cromatice intermediare.

În cartea „O întâmplare pe insula Novaia Zemlea” de I. Calnițchi (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol – Balta, 1935) este ilustrată numai coperta, utilizându-se tiparul linografic al imaginii. Aceasta include sintetic atât tratarea armonioasă a formei personajelor subiectului, cât și subordona-

rea elementelor de text unei stilistici integratorii. La fel, din punct de vedere cromatic, este utilizat un număr limitat de culori: gri, albastru și cafeniu, fapt ce oferă imaginii un grad sporit de austeritate.

Coperta cărții lui R. Kipling „Richi-Tichi-Tavi” (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1935) este și aceasta realizată monocrom. Expresia generală este asigurată de relațiile cromatice ale fundalului copertei și culoarea elementelor compoziției. Un rol important în expresia generală a imaginii îi revine contrastelor de textură și contrastelor de proporții. Linia, chemată să „coaguleze” forma, constituie baza imaginii și acesteia îi revin funcții majore. Ilustrațiile din interiorul cărții la fel continuă această idee de utilizare a contrastelor de textură, dar concomitent contribuie la poetizarea lumii vegetale și animale reprezentate în imagini. Modalitatea de machetare a ilustrațiilor în această carte este de tip deschis, fiecare fiind amplasată pe o pagină.

În cartea lui S. Lehtir „I mai” (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1935), artistul utilizează vast reprezentarea unor subiecte din viața cotidiană a copiilor, realizând imaginile cu o deosebită atenție, relevându-se legăturile personajelor în cadrul subiectului și favorizându-se prin aceasta alura semantică generală. Ilustrațiile sunt realizate în acuarelă. Prin intermediul acestei tehnici artistul evidențiază particularitățile cromatice ale componentelor imaginii, ale vestimentației, și ale tentei pielii copiilor, creând o ambianță cromatică optimistă. O importanță mare în expresia generală a imaginilor o au contrastele culorilor roșu, verde, albastru, galben, care asigură expresii vitale întregerii imaginii.

Cartea este originală prin formatul ei neobișnuit – cel orizontal. Versurile sunt culese pe o pagină în două coloane, iar imaginea ocupă toată suprafața paginii opuse cu ieșire la tăietură. Reproducerea imaginilor a fost realizată de pe clișee liniare cu suprapunerea parțială a culorilor, realizându-se potrivirea exactă.

Cartea „Zastava lui Pavlic Semionov” (V. Valde, Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1939) întregeste același principiu de inserare a imaginilor în text, acestea fiind realizate prin tuș cu penița. Coperta la rândul ei este tratată de plasticianul M. Cucs prin intermediul culorilor ocră și verzui, unde tonalitățile de negru-cafeniu și alb contribuie la atingerea unei expresii spațiale în planul de culoare bej al copertei.

În carte se aplică modalitatea de machetare a ilustrațiilor de două tipuri: pe pagini aparte –

imagini de format mai mare și machetare deschisă pentru imaginile de proporții mai mici.

În „Legenda despre Kish” de Jack London (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1939), artistul V. Timerev utilizează același principiu de structurare compozițională a copertei, esența căreia o constituie montarea în planul formatului a unui dreptunghi orientat pe verticală, în cadrul căruia se reprezintă o secvență chemată să ilustreze conținutul textului. Ca părți componente ale structurii compoziționale a copertei, alăturat imaginii, se includ elementele de text ale denumirii cărții, ale numelui autorului și ale editurii. La fel ca și în alte cărți predestinate copiilor, pe pagina de titlu se inserează portretul în rondou al autorului. Cât privește ilustrațiile din carte, acestea reprezintă imagini subiectuale tridimensionale, realizate în tuș cu pensula, în urma cărui fapt se atinge o expresie plastică de reprezentare a tangibilului. Acesta este tratat urmărindu-se realizarea optimă a menirii cognitive a ilustrațiilor.

Din aspect tehnologic, imaginile din blocul cărții sunt reproduse cu clișee rasterizate, iar coperta – cu cele liniare.

Cartea „Filipok” de L. Tolstoi (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1939) continuă acea filieră de ilustrație de carte în care se utilizează o imagine generală alăturată denumirii cărții. Aceasta este menită să reprezinte conținutul textului. Important este că în pagina de titlu se utilizează imaginea în rondou a autorului. Ilustrațiile reprezintă imagini ale unor motive cotidiene din lumea reală, realizate în grafit, prin intermediul căruia este reprezentată forma figurativului și a spațiului tridimensional iluzoriu.

Ilustrațiile sunt machetate pe pagini aparte cu rame albe în jurul lor, formând astfel tablouri mici.

Ce ține de aspectul tehnologic, imaginile din blocul cărții sunt reproduse cu clișee rasterizate, iar coperta – cu cele liniare.

O altă carte pentru copii editată în perioada expusă analizei este povestea arabă „Aladin și lampa fărâcătoare” (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1939). Coperta este realizată în culoare, fiind tratată compozițional prin utilizarea a mai multe componente – a denumirii cărții, culese cu caractere de evidențiere, a logotipului, localității și anului editării. Se elucidează și caracterul etno-cultural și semantic al textului, ca fiind poveste arabă. Concomitent, în câmpul copertei se înscrie imaginea realizată în patru culori și a unui subiect ce exprimă esența generală a conținutului poveștii.

Specific pentru această imagine-ilustrație este faptul că ea se reprezintă a fi mai convențională decât ilustrațiile din carte, grație formei componentelor imaginii și a spațiului. Aceasta este realizată prin intermediul unor pete de culoare generalizate, ce constituie culoarea locală a ambianței spațiului în care se petrece acțiunea și, concomitent, îndeplinește funcții de integrare cromatică generală a copertei. Un rol important în expresia plastică a imaginii îl are prelucrarea cu penița prin culoare neagră a formei obiectelor.

Structural, cartea include imagini amplasate pe pagina de titlu, la începutul textului, și trei imagini pe câte o pagină aparte, în care sunt reproduse câteva scene-cheie din povești. Imaginile primare de pe pagina de titlu și de la începutul părții textuale sunt structurate în format după principiul de constituire a vinișetelor și de corelare a acestora cu textul. Modalitate de structurare a componentelor paginii denotă faptul că, la acea vreme, existau unele probleme de înțelegere a principiilor de corelare a componentelor compoziționale ale paginii. În întregime foaia de titlu conține imagini eterogene și mult prea multe caracteristici dimensionale în elementele de text.

Imaginea de pe prima pagină de text conține motivul unei naturi statice tratate realist. Proporțiile acesteia sunt mărite și întrucâtva la nivel senzorial încurcă textului. În ilustrații, un rol important se acordă realizării tonale prin gradație de nuanțe a formei și spațiului imaginii. Un rol important în această dramaturgie a spațiului și de realizare a formei personajelor îi revine luminii, unde contrastele de clarobscur sunt chemate să reflecte cât mai adecvat lumea înconjurătoare. Ce ține de aspectul tehnologic, imaginile din blocul cărții sunt reproduse cu clișee rasterizate, iar coperta – cu cele liniare. Pe parcursul primilor ani de după cel de-al Doilea Război Mondial, realizarea tehnologică și artistică a cărților pentru copii păstrează aceleași principii.

Soluționarea estetică a scoarței pentru culegerea de povești a lui Hans Christian Andersen (Editura de Stat a Moldovei, Tiraspol, 1940) se remarcă prin aplicarea materialului țesut de o nuanță caldă, pe care se imprimă o bordura ornamentală liniară ce trece în imaginea unui motiv floral. În interiorul acestei borduri coexistă în armonie imaginea unei statuete în formă de elefant, denumirea cărții, numele autorului, denumirea editurii, amplasate pe un fundal de ocră.

Pe pagina de titlu a acestei cărți sunt reprezentate imagini combinate ale mai multor secvențe din câteva povești. Grație faptului că sunt incluse în același câmp spațial, această imagine integratoare elucidează semantica întregii cărți, creând senzația unui spațiu sintetic ce denotă alura poetică a poveștilor integrate în această culegere.

Ilustrațiile sunt de câteva tipuri: mari – pe toată pagina, și de tip vinișetă – la începutul și la sfârșitul poveștilor. Prima poveste începe cu o vinișetă cu imaginea unei rândunici în zbor pe fundalul soarelui. Această imagine tratată realist concomitent poartă și un mesaj simbolic vast ce semantic reprezintă avântul spiritului în cunoașterea unor spații luminoase.

Alte ilustrații sunt chemate să reprezinte subiecte ale căror narațiune ține de cotidian fără a face aluzii la semantica simbolică. Unele din imagini, ca de exemplu pentru povestea „Bradul”, reprezintă narațiuni ale căror personaje din diferite povești sunt amplasate concentric în jurul unui centru compozițional ce reprezintă discuția dintre personajul central (însuși autorul) și unul dintre personaje. În carte pot fi întâlnite imagini în care narațiunea se petrece nu numai în peisaj, dar și în interiorul unor spații arhitectonice în care pentru atingerea unei semantici de alură intelectuală și spirituală se utilizează motive ce înfățișează unele obiecte de interior de epocă: piese de mobilier, tablouri, vase ș.a.

Ca mijloc plastic de expresie se utilizează linia și pata, contrastul de lumină și umbră. Un rol important în realizarea ilustrațiilor de pe filele cărții îl joacă subiectul imaginii, ambianța spațială, costumele personajelor și edificii olandeze specifice secolelor XVIII–XIX. Atât imaginile de pe scoarța cărții, cât și cele din interior sunt reproduse de pe clișee liniare într-o culoare.

În soluționarea estetică a scoarței pentru cartea „Doi capitani” de V. Kaverin (Editura de Stat a Moldovei, Chișinău, 1948) se utilizează borduri decorative ce au ca motiv simbolul apei. Merită de menționat soluționarea estetică a paginii de titlu a ediției și a șmuțtitlului pentru fiecare volum. Pagina de titlu la fel întregește în sine alături de denumirea cărții, numele autorului și al editurii, o bordură liniară, în colțurile formatului căreia sunt utilizate imagini ce reprezintă unele secvențe chemate să reprezinte la nivel de imagine-simbol conținutul cărții.

Ilustrațiile din interiorul cărții sunt structurate în cadrul a trei categorii tipologice. Una din

acestea este puțin mai mică decât formatul paginii și reprezintă secvențe din viața reală chemate să illustreze conținutul literar al textului. Acestea sunt realizate în grafit moale, ce creează senzația unui spațiu liric și romantic.

Al doilea tip îl constituie imaginile ce reprezintă unele figuri umane amplasate la sfârșitul capitolelor, prin intermediul cărora la nivel de simbol se reprezintă o posibilă continuitate a universului literar. Același principiu de utilizare a unor viniete cu figurație limitată este utilizat și în scoartă, unde sunt amplasate alăturat denumirii cărții imaginile a două figuri ce se află în mișcare și se îndreaptă în adâncul spațiului tridimensional, simbolizând aspirațiile omului spre cunoaștere și lumină.

Al treilea tip de ilustrații este reprezentat de către vinietele de la începutul capitolelor, prin intermediul cărora se efectuează o reprezentare descriptivă a esențelor elucidate în text.

Pe coperta cărții „Semnalul” de V. Garșin (Editura de Stat a Moldovei, Chișinău, 1946) se utilizează o imagine realizată în linogravură color. Chintesența acesteia este subiectul realizat în conformitate cu formele tangibilului. Ca element principal este faptul că în calitate de componentă a acestei imagini se includ elementele textuale ale denumirii cărții. Cuvântul „semnalul” este realizat prin intermediul culorii roșii care are rezonanță cromatică în drapelul roșu ce simbolizează avertizarea. Semnificativ este faptul că această imagine este realizată în urma utilizării a două matrice în procesul de tipărire a estampe. Plasticianul utilizează maiestuos linia și pata în calitate de mijloace esențiale de constituire a imaginii.

Ediția este limitată în imagini, acestea fiind reprezentate prin intermediul a două ilustrații in-

cluse în text și a câtorva ce reprezintă spațiul real în literele de titlu.

În soluționarea estetică a cărților pentru copii din primele decenii de la fondarea Editurii de Stat a Moldovei, ca mijloc principal de expresie plastică a servit linia. Soluționarea cromatică a copertelor a fost limitată după numărul de culori utilizate (2-3). Acestea nu se suprapun în procesul de reproducere sau se suprapun numai parțial. Cărțile pentru copii din perioada analizată se caracterizează în general prin soluționări monocrome ale blocului de carte și coloră a copertei. Ca excepție sunt cărțile „1 mai” și „Povestea despre secretul militar, despre copilaș-drăgălaș și despre cuvântul lui puternic” realizate cu ilustrații și coperte în 5-6 culori.

Soluționarea constructivă a cărților pentru copii este condiționată de volumul redus al acestora și reprezintă fascicule intercalate și fixate în copertă cu agrafe. Coperta fiind realizată din aceeași hârtie ca și blocul sau din carton subțire. O construcție deosebită are cartea „Capra îndrăzneță”. Aceasta este realizată la nivel macrostructural din trei elemente: copertă, pagini de text și planșe colorate (imprimate, ca și coperta, pe hârtie de calitate mai înaltă decât textul).

Cărțile cu un volum și format mai mare, ca de exemplu „Basmauă roșie”, „Povestea despre secretul militar, despre copilaș-drăgălaș și despre cuvântul lui puternic”, „Povești” de Hans Christian Andersen sau „Doi capitani” de V. Caverin, sunt legate în scoarțe acoperite cu hârtie imprimată sau cu pânză.

Din punct de vedere tehnic, se atestă imprimarea de pe clișee liniare până în anul 1939, când apar cărți cu ilustrații (tot monocrome) realizate de pe clișee rasterizate.

Referințe bibliografice și note

¹ Editura de Stat, înființată în 1925 la Balta, apoi transferată în 1929 la Tiraspol, din 1940 – la Chișinău, poartă denumirea din 1959, februarie, „Cartea Moldovenească” (creată pe baza Editurii de Stat a Moldovei și Editurii „Școala Sovietică”), iar din 1990 – „Universitas”.

În 1996, fiind comasată cu Editura „Lumina”, formează Editura „Vasile Coroban”. Tot din 1996 se numește Editura „Cartea Moldovei”. În: Mahu R., Melnic L. Hronicul tipografiilor și editurilor din Moldova (1643–2003). Biblioteca Națională a Republicii Moldova, Chișinău, 2005, p. 55-93.

Elemente caligrafice în creația lui Ilia Bogdesco

Rezumat

Elemente caligrafice în creația lui Ilia Bogdesco

Printre plasticienii preocupați de elaborarea și aplicarea elementelor caligrafice în creație Ilia Bogdesco, ocupă un loc de frunte. Acesta a fost unul dintre primii plasticieni din RSS Moldovenească care a acordat o deosebită atenție culturii de realizare plastică și expresiei elementelor caligrafice în calitate de componente ale cărții. Realizările caligrafice ale acestuia la balada „Meșterul Manole”, povestea „Punguța cu doi bani” (variante în limba rusă cu alfabetul chirilic), prefața la poveștile lui Ion Creangă (tipărită cu grafie chirilică), sigla editurii „Cartea Moldovei”, edițiile „Elogie prostiei” (1997), „Don Quijote” de Cervantes (1984–1989), cartea „Eseuri caligrafice” (1980–2010) sunt lucrări de înaltă ținută artistică. În aceste opere caligrafice, artistul a căutat să atingă expresii inedite ale elementelor de bază cu elementele auxiliare, ale elementelor ascendente cu cele descendente, ale elementelor de rotunjire cu cele diacritice, ale celor terminale cu cele de îmbinare, acordând o atenție sporită unghiului de scriere și ductului. Prin activitatea sa caligrafică, plasticianul a contribuit la formarea unei noi filiere stilistice în grafica de carte. În arta caligrafică a acestuia, caracterele au fost subordonate unor principii și legități compoziționale eminente, luându-se în considerare particularitățile stilistice și estetice specifice alfabetelor tradiționale. Având în vedere transformările ce au avut loc în procesul evoluției istorice a caracterelor, artistul a reușit să atingă expresii metaforice originale, oferindu-i prin aceasta spectatorului noi posibilități de contemplare artistică a demersului caligrafic în contextul unei lumi moderne pline de semnificații. Drept dovadă elocventă în acest sens servește și propriul sistem de caractere elaborat în vederea utilizării sale în calitate de inițiale/letrine.

Cuvinte cheie: elemente caligrafice, Ilia Bogdesco, grafică.

Summary

Calligraphic elements in the works by Ilya Bogdesco

Ilya Bogdesco has a leading place among the artists concerned with the development and implementation of calligraphic elements in their works. He was one of the first artists from the Moldavian SSR, who paid particular attention to the culture of pictorial realization and expression of calligraphic elements as components of the book. His calligraphic works for the ballad „Meșterul Manole”, the fairy-tale „Punguța cu doi bani” (Russian language version with the Cyrillic alphabet), the foreword to Ion Creangă’s stories, (written in Romanian with the Cyrillic script), the logo of the Publishing House „Cartea Moldovei”, the books „Elogie prostiei” (1995), „Don Quijote” by Cervantes (1984–1989), „Eseuri caligrafice” (1980–2010), are works of high artistic status. In these calligraphic works, the artist has sought to reach unique expressions of the basic elements with the auxiliary ones, of the ascendant elements with the descendant ones, of the rounding elements with the diacritical marks, of the terminal with the joining ones. He paid increased attention to the writing angle and the ductus. Through his calligraphic work, the artist contributed to the formation of a new stylistic pathway in book graphics. In his calligraphic art, the characters were subordinated to high standing compositional principles and rules, taking into account the specific stylistic and aesthetic features of traditional alphabets. Considering the changes that have taken place in the historical evolution of the characters, the artist managed to achieve genuine metaphorical expressions, thereby giving to the spectator new possibilities for artistic contemplation of the calligraphic approach in the context of a modern world, full of significances. His own system of characters, developed to be used as initial capital letters, serves as eloquent proof in this sense.

Key words: calligraphic elements, Ilya Bogdesco, graphics.

Preocuparea pentru grafica de carte implică intrinsec nu doar interesul pentru imagine, ci și arta caligrafică, actualmente aceasta fiind abordată ca tipografică (știința despre caractere).

Printre graficienii de carte ai Republicii Moldova care au interacționat arta grafică cu cea caligrafică s-a regăsit și plasticianul Ilia Bogdesco (Ilya Bogdesko)¹. Fiind născut la 20 aprilie 1923 în satul Butuceni, raionul Râbnîța, acesta pare să realizeze plastic prin lucrările sale, inclusiv cele caligrafice, proliferarea expresiilor inedite. Astfel, interpretarea grafică a plasticianului Ilia Bogdesco se raportează la esența conținutului operei literare², în același timp se pare că și conținutul literar se înscrie perfect în maniera estetică abordată, integrându-se în acel unitar care exprimă viziunea plastică a acelui moment³.

În vederea transpunerii suflului epocal în multe din operele literare pe care le-a ilustrat, maestrul desfășoară un studiu caligrafic profund materializat ulterior în ediția de carte intitulată „Caligrafia”, în care pas cu pas destăinuie pe înțelesul tuturor arta caligrafică în evoluția sa de la Antichitate și până la etapa contemporană, completând descrierile analitice cu studii de concepție proprie și aplicații ale acestora în grafica de carte pe care a conceput-o de-a lungul anilor. În acest sens, analizând titlul baladei „Meșterul Manole” reprodus cu caractere latine, artistul, prin reproducerea grafică diferită a acelorași caractere de început de cuvânt din cele două cuvinte ce formează titlul-majuscula M, dar unitare din punct de vedere stilistic și compozițional, amplifică somptuozitatea personajului principal al operei literare cu caracter emblematic, pornind chiar de la inițiale.

Metafora plastică, alegoria pe care maestrul Ilia Bogdesco o utilizează ca mijloace de expresie în grafica de carte se manifestă și în cea caligrafică. Expresia plastică a literelor ce formează cuvântul „Meșterul” ordonanța liniară a acestora fără decalări, elemente de ieșire derivate din caractere, este accentuată de caracterul cursiv al scrierii sub unghi de 10°, utilizând anticvele. Amploarea spirituală este accentuală de ritmicitatea și paralelismul liniilor de bază ale caracterelor cu dominanță verticală. Se remarcă predominarea proporțiilor caracterelor pe verticală asemenea celor din scrierile gotice, caracterul plastic, în același timp auster, al elementelor caracterelor din pronumele propriu scris „Manole”, alungirea elementului vertical și terminal al literei „n” prin ieșirea lui din tipar, ieșirea în evidență a caracterului terminal

al pronumelui – „e” prin elementul orizontal suplimentar trasat și extensia elementului terminal al aceluiași caracter. Un alt procedeu tehnic utilizat în titlul „Meșterul Manole” este pluralitatea spațiilor manifestat prin complexitatea traiectoriei elementului principal al inițialei M din cuvântul „Manole” ce îl poziționează în prim plan, în același timp asigurând conexiunea și integritatea cu toate elementele compoziției. Graficianul explorează contrastele dintre proporțiile elementelor ascendente ale caracterelor și corpul de literă, ale elementelor ce formează inițialele, la fel și cel al serifelor de formă unghiulară în interpretare plastică prezente în inițialele M, cu elementele terminale de definire ale celorlalte caractere.

În reproducerea cu caractere chirilice a titlului baladei „Meșterul Manole” pe pagina de titlu a ediției, plasticianul dispune elementele de titlu în două rânduri, adăugând elemente terminale decorative de forma cârceilor, vrejurilor, ce conferă înscrierilor un caracter decorativ proliferat, ele derivând fie din elementele principale ale caracterelor, fie fiind independente. Elementele decorative sunt puse în evidență, în același timp asigurându-se echilibrul compozițional prin interlinierea de mărimea înălțimii letrinelor. Caracterelor le sunt atribuite aceleași valori de expresie plastică ca și în titlul reprodus cu caractere latine.

În soluționarea grafică a operei „Don Quijote” de Miguel Cervantes (1984–1989), Ilia Bogdesco induce cititorul în epoca istorică a acelor evenimente prin caracterul decorativ al literelor, centrarea fragmentului de text în format/pagină, utilizarea abundentă de elemente terminale plastice, sub formă de picătură, utilizarea cârceilor, vrejurilor, dinamicitatea elementelor ascendente și descendente prin poziționarea lor oblică direcționate de la stânga la dreapta predominant. Spre deosebire de alte lucrări caligrafice, în cea analizată, interlinierea depășește dublu înălțimea rândului constituită din minuscule, ceea ce îi conferă compoziției o eleganță aparte. Tangența istorică de epocă este subliniată și prin utilizarea contrastelor cromatice negru-roșu, procedeu preluat din perioada medievală, în care cerneala roșie era utilizată pentru reproducerea letrinelor/inițialelor și a titlurilor, replică aplicată și în perioada Renașterii. Demersul caligrafic în opera „Don Quijote” caracterizat de ritmicitatea elementelor de bază, ascendente, descendente și terminale, contrastele traiectoriilor și de formă ale elementelor ascendente și descendente oferă

soluții autentice și originale, dar și inconfundabile, care fac ca artistul să se transpună dintr-un gen literar în altul: de la literatură clasică la balade, povești pentru copiii de vârstă preșcolară. Plasticianul nu recurge la interpretări superficiale, ci se transpune subtil dintr-o trăire în alta prin prisma conținutului, ridicându-se la înălțimile valorii literare a operei sau chiar depășind cu mult aceste înălțimi, făcând fiecare lucrare să trăiască împreună cu cititorul evenimentele aceluiași mediu narativ în care au fost concepute de către autorul literar. Aranjamentul textual grafic al desfășurării paginii prezentate în opera „Don Quijote” de Miguel Cervantes, voluntar sau involuntar, pare să prolifereze forma strugurelui susținut de elementele terminale ale elementelor ascendente și descendente, accentuând caracterul mirific al lucrării.

În abordare particularizată caracterului slav al scrierii este reprezentată ediția „Punguța cu doi bani”, autor Ion Creangă, ilustrată și reprodușă grafic de Ilia Bogdesco, în varianta tradusă în limba rusă în imagini fiind prezentată coperta, prefața și paginile de interior ale ediției. Această ediție are aplicate ca mijloace de expresie, pe lângă cele menționate: asocierile, narativitatea, umorul, mândria, sarcasmul, inclusiv prin prisma componentelor caligrafice ale ediției. Artistul reușește să redea cu exactitate caracterul geometrizat al literelor slave derivate istoric, inclusiv din alfabetul elen, contrastând cu caracterul plastic al caracterelor din lucrarea „Meșterul Manole”, „Don Quijote”, „Elogie prostiei”.⁴ A utilizat pe larg în această lucrare contrastele textuale cromatice⁵: roșu-negru, atât în reproducerea textuală, cât și în imaginile integrate cu elementele textuale, contrastul dintre caracterul geometrizat și plastic al scrierii cum e cel prezent în prefață și cel în paginile de interior ale ediției. În cazul ediției „Punguța cu doi bani” Ilia Bogdesco utilizează fonturile grotești, fără serife, supradimensionate, în manieră uncială scrierea este constituită din majuscule și minuscule grotești, cu interliniere foarte mică, care creează impresia lipsei majusculilor din text și subliniază expresivitatea caracterului caligrafic ale lucrării. Ilustrațiile grafice ce se integrează cu elementele textuale contrastează cu cele din urmă prin volatilitatea reproducerii, prin utilizarea liniilor plastice de diferite grosimi, dispuse pe direcție verticală, direcțiile oblice formând imaginea cheie narativă.

Influențe evidente ale particularităților specifice scrierilor gotice sunt remarcate în reproducerea caligrafică a lucrării „Elogie prostiei”. Acestea sunt determinate de dominarea dimensională proporțională a caracterelor pe verticală, utilizarea elementelor terminale de formă unghiulară și ascuțită, deși este remarcată îmbinarea armonioasă a lor cu elementele cu caracter plastic bine conturate și frecvente. Grosimea liniilor este evidentă similar celei din variația rotundă a scrierii gotice, deosebindu-se prin accentul pus pe linii de grosimi mari și expresivitate semnificativă a scrierii, unghiul de scriere constituind 45°. Este remarcată trecerea lină a liniilor ce formează elementele caracterelor prin mișcări continue, lente, sunt utilizate elemente decorative terminale, asigurând scrierii un caracter decorativ ornamental. Ritmicitatea compoziției scrierii este accentuată și de mărimea interlinierii ce este echivalentă în această lucrare cu mărimea rândului de minuscule. Majusculele sunt reprezentate grafic în maniera prezentării letrinelor și inițialelor, caracterizându-se prin decorativitate accentuată, elementele principale trecând în elemente terminale, cele din urmă, la rândul lor trecând în elemente decorative.

Printre multitudinea lucrărilor caligrafice notorii se regăsește și propriul ansamblu de letrine/inițiale elaborate de Ilia Bogdesco. Ansamblul de inițiale elaborate sunt încadrate în cadrul compozițional de format pătrat. Caracterele de literă prezintă o simbioză grafică într-o manieră proprie cu caracter plastic pronunțat, rezultat din influențe ale scrierii gotice ale alfabetarului lui Ludovico degli Arrighi (Vicentino), către care artistul Ilia Bogdesco face referință. Inițialele sunt reproduse sub unghi de scriere de 30°, au elementele terminale în traiectorii rotunde generoase, cărcei, deseori prezente atât în partea inferioară, cât și în cea superioară a inițialei.

Subordonând caracterele principiilor și legităților compoziționale eminente, considerând particularitățile stilistice și estetice specifice scrierilor tradiționale, narativitatea operei literare, contextul istoric și social denotat în operă, plasticianul Ilia Bogdesco a realizat lucrări grafice de o înaltă ținută artistică, punând fundamentul unei noi filiere stilistice în grafica de carte de o inestimabilă valoare pentru cultura Republicii Moldova, atât în aspect grafic, cât și caligrafic.

Referințe bibliografice

¹ Кошкина О. Пластическая метафора как основа графических произведений И. Т. Богдеско. <http://cyberleninka.ru/article/n/plasticheskaya-metaphora-kak-osnova-graficheskikh-proizvedeniy-i-t-bogdesko>. 12 p. (vizitat 12.09.14)

² Kagan M. Morfologia artei. București: Meridiane. 1996.

³ Carte de tehnici. <http://ru.scribd.com/doc/25310059/Caligrafie#scribd>. București. Reader's

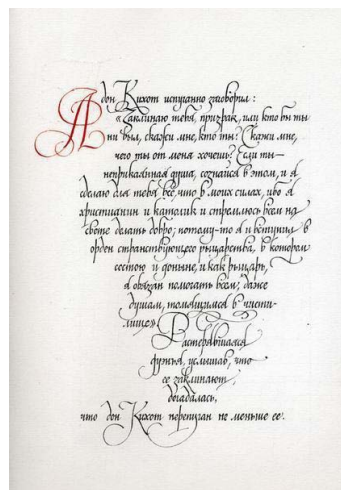
Digest 2006. (vizitat 14.03.2015)

⁴ Bogdesco Iliia. Caligrafia. Sankt Petersburg: Agat. 2005, Ediția a II-a.

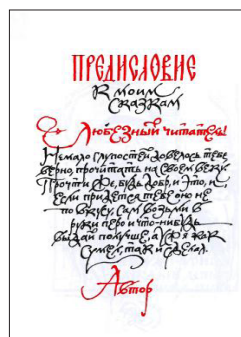
⁵ Arnheim R. Forța centrului vizual. Un studiu al compoziției în artele vizuale. Iași: Polirom, 2012; http://calligraphy-expo.com/rus/Personalities/Participants/Ilya_Bogdesko/Work.aspx?ItemID=1764 (vizitat 15.04.15)



Meșterul Manole

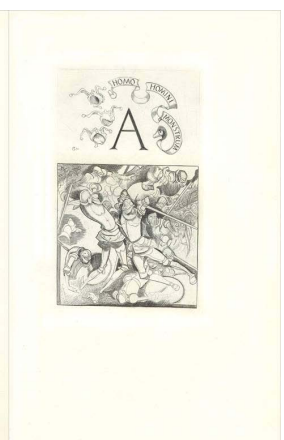
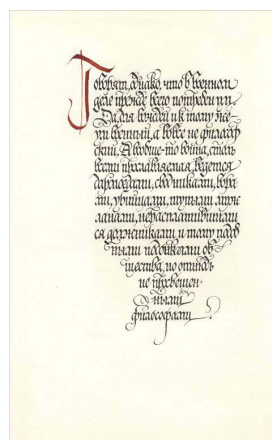
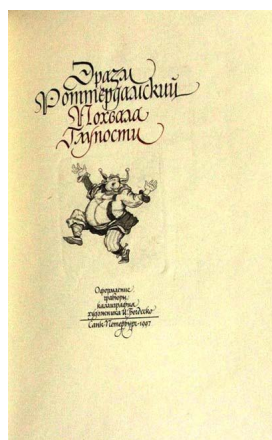


I. Bogdesco. Ilustrația la *Don Quijote* de Miguel Servantes, 2000



Prefață la ediția de carte *Punguța cu doi bani și pagini de interior*

Pagina de titlu și pagini de interior a ediției *Elogie prostiei*, 1997



Iliia Bogdesco.
Reproduceri grafice
în ilustrația de carte

Tema „Vecinii” în grafica satirică a plasticianului Alexei Grabco

Rezumat

Tema „Vecinii” în grafica satirică a plasticianului Alexei Grabco

Grafica satirică, în calitate de gen al artelor plastice, din păcate, până acum nu s-a bucurat de o atenție sporită din partea cercetătorilor fenomenelor artistice de la noi, considerându-se un gen oarecum periferic. Cu toate acestea, pe parcursul deceniilor, în cadrul acestui gen au fost zămislite foi grafice de o valoroasă expresivitate și rezonanță socială. Alexei Grabco – pictor, grafician și caricaturist, debutează în anul 1956 pe paginile revistei „Scânteia Leninistă”, iar ulterior, la îndemnul pictorului Igor Vieru, intră în marea familie a revistei „Chipăruș”, unde pe parcursul a 25 de ani activează în calitate de redactor artistic, impunându-se prin caricaturi pline de umor și de idei noi, realizate stilistic inconfundabil.

Centrul de atracție, în jurul căruia planează interesul permanent al pictorului A. Grabco, este concentrat pe relațiile dintre vecini, astfel încât seria de desene satirice din colecția „Vecinii” a fost tipărită pe parcursul mai multor decenii în ziare și în revista de satiră și umor „Chipăruș”. Unele dintre acestea fiind publicate în anul 1975 în ediție aparte, vin să contureze și să evidențieze situații ridicole în care se pomenesc vecinii, precum și viciile, dar și atuurile celor două personaje. Operând liber cu imaginea (compoziția, forma, proporția, spațialitatea), A. Grabco a creat lucrări simple și totodată impresionante din punct de vedere al rezonanței narative și complexității ideatice. Acestea au servit ulterior și ca bază în realizare, la studioul „Moldova-Film”, a filmului cu desene animate „Doi vecini”.

Cuvinte-cheie: grafică satirică, semantică, formă, figuri grotești, manifestări umane.

Summary

The theme of „Neighbours” in the satirical graphics of the plastic artist Alexei Grabco

Unfortunately, the satirical graphics, as a genre of arts, has not enjoyed increased attention on behalf of researchers of the artistic phenomena so far, being considered as somewhat a peripheral genre. Nevertheless, for decades, sheets with valuable expressiveness and social resonance have been spawned under this kind of graphic genre. Alexei Grabco – painter, illustrator and cartoonist, had his debut in 1956 in the magazine „Scânteia Leninistă” and later, at the urge of the painter Igor Vieru, he enters the great family of the magazine „Chipăruș”, where he activates for 25 years as artistic editor and imposes himself through caricatures full of humour and new ideas made in an unmistakable style.

The centre of attraction, around which the painter’s permanent interest hovers, is focused on the relationships between neighbours. The series of satirical drawings from the collection „Vecinii” was printed for several decades in newspapers and in the satirical and humoristic magazine „Chipăruș”. Some of these, published in 1975 in a separate volume, come to shape and highlight ridiculous situations in which neighbours find themselves, but also the vices and the strengths of the two characters. Operating freely with the image (composition, shape, proportions, spatiality), A. Grabco created simple and impressive works from the point of view of the narrative resonance and conceptual complexity. Later, these served as basis for mounting the cartoon „Doi vecini” at the studio „Moldova-Film”.

Key words: satirical graphics, semantics, form, grotesque figures, human manifestations.

Pictorul, graficianul și caricaturistul Alexei Grabco¹, fiind autor al multiplelor opere grafice, pe parcursul a mai multor decenii a înscris în palmaresul său artistic realizări notorii, printre care multiple ilustrații în reviste și ziare din republică și de peste hotare. În mod deosebit artistul a preferat să-și publice opera satirică în revistele „Chipăruș” și „Крокодил”. Grafica plasticianului se caracterizează cu printr-o deosebită luciditate a observației și distinsă tratare satirică. Totodată, alături de grafica satirică predestinată ziarelor și revistelor, graficianul a ilustrat mai multe cărți pentru copii și adulți, printre care: cărțile pentru copii în care sunt inserate scurte povestiri ilustrate „Aventurile lui Trică și Ciupică” (1960), „Noile aventuri ale lui Trică și Ciupică” (1963); cărțile „Caricaturi”² (1970) și „Vecinii”² (1975) ce au văzut lumina tiparului la editura de stat „Cartea Moldovenească”, „Gard în gard” editată de către editura Hyperion în anul 1990, precum și „Tinerel m-am însurat” – editura Post-Scriptum, în anul 1998. Unele desene ce ilustrează aventurile lui Trică și Ciupică au fost publicate în revistele pentru copii „Alunelul” și „A-mic”.

Din punct de vedere semantic, caricaturile lui Alexei Grabco pot fi echivalate cu pamfletul scris, frecvent utilizat în dramaturgia teatrală. Operând liber cu compoziția, forma, proporția, spațialitatea imaginii, artistul a creat lucrări simple și totodată impresionante de o rezonanță narativă și ideatică complexă.

Centrul de atracție în jurul căruia planează interesul permanent al pictorului sunt relațiile dintre vecini ce au constituit baza și leitmotivul unei întregi suite de desene satirice. Relațiile în cauză dintre vecini, fiind fundamentale în creația graficianului, se întâlnesc în numeroase desene realizate grafic original și fiind adunate în seriile „Vecinii” și „Gard în gard”. Lucrările grafico-satirice din aceste două cicluri vin să contureze și să evidențieze situații hazlii, uneori chiar ridicole, în care se pomenesc vecinii în viața de zi cu zi. Altorori artistul reflectă cu prisosință viciile și atuurile celor două personaje.

Seriile se disting printr-o tratare modestă a mijloacelor de prezentare artistică, acestea fiind orientate spre minimalism, dar totodată relevă fermitate de operare cu linia ce trasează exact forma personajelor, evidențiindu-se chipuri bine surprinse și însușiri omenești observate atent din realitatea înconjurătoare.

Caracterizându-se prin claritatea compoziției, cadru bine regizat și laconism al formelor, aceste

cicluri de lucrări reflectă modalități originale de realizare rapidă a fenomenelor reprezentate. Aceste secvențe ale vieții sunt tratate artistic prin intermediul liniei monocrome, evidențiindu-se tipajul uman și coliziile narrative, optându-se spre sensuri complexe realizate plastic prin intermediul unor forme simple. În acest context, valoarea operelor grafice realizate de către grafician este determinată de caracterul de zămislire morfologică și sintactică a imaginii. Opera artistului atrage prin exactitatea observației și evidențierea nivelului semantico-umoristic al secvențelor tematice, în care nu lipsesc și anumite coordonate etico-educative.

În seriile de desene satirice nominalizate se „surprind” două personaje – doi vecini, reprezentați plastic în diferite situații cotidiene precum: odihna, munca, grădinăritul, educarea copiilor etc. Aceste personaje, într-un anumit mod, oglindesc viața socială a individului ca parte componentă a comunității. Graficianul a selectat din contextul realităților sociale un anumit eșantion ce ar reprezenta interconexiunile dintre oamenii aflați în virtutea unor circumstanțe a vieții cotidiene alături. În consecință, „Vecinii” sunt reprezentați ca personaje contradictorii, fiind contrapuse ca concepție, lume spirituală și modalitate de supraviețuire.

Structura compozițională este originală, caracterizându-se prin aranjarea evenimentelor în frize, reprezentate în foaie longitudinal, asigurând o expresie dinamică a secvențelor narrative. Totodată, intensitatea caracteristicilor individuale ale celor doi vecini, realizată meritoriu de către grafician, vine să sporească dorința de meditație profundă asupra esențelor vieții și a relațiilor umane.

Artistul acordă o atenție sporită spațiului scenic în care se desfășoară acțiunile, oferindu-se prioritate personajelor și rolului semantic al acestora în discursul narativ. Deosebit de atractive sunt mimicele personajelor. Acestea se impun izbitor în prim plan. Astfel, asistăm la o expunere artistică bine dirijată, capabilă să oglindească invidia, aroganța, trufia, mândria și lingușirea – calități ce reprezintă latura mai puțin onorabilă a făpturii umane.

Diferențierea în scenă a manifestărilor contradictorii ale omului este atinsă prin semnificația gardului în calitate de hotar a două grădini. Acesta din urmă fiind un simbol tranșant ce divizează două lumi. Toate evenimentele narrative se petrec în jurul acestei axe de delimitare spațială. Caracterul de structurare compozițională a imaginii și principiile de realizare plastică a personajelor reflectă pregnant faptul că vecinii, aceste personaje centra-

le, țin să domine victorios unul față de celălalt.

Diferențierile conceptuale sunt reprezentate de către grafician și prin accesorii. Or, diferențierea poate fi sesizată și în planul secund al scenei, prezentându-se sub forma intrărilor în curțile celor două personaje – porțile. În contextul în care „... poarta reprezintă fața socială a gospodăriei, cel dintâi element care solicită atenția vecinului”⁴, reprezentarea diferită în plan arhitectural a porților celor doi vecini vine să comunice despre trăirile, aspirațiile, dar și manifestările lăuntrice ale proprietarilor. Bunăoară, poarta vecinului avut, care ține pas cu tendințele perioadei, dar care nu respectă spiritul tradițiilor naționale, are instalată o poartă înaltă de construcție modernă. Aceasta este reprezentată nu întâmplător cu vârfurile înălțate la cer, pentru a invoca indirect aspirațiile proprietarului. În curtea celui de-al doilea vecin, simbol emblematic al țăranului, elementul arhitectural – poarta – este o construcție tradițională cu conotații folclorice, întrucât constituirea structural-compozițională a acesteia este autohtonă. Cu alte cuvinte, acest simbol ce, „... veghează la toate actele capitale din viața insului”⁴ – poarta, dispune de un „...acoperiș în două ape”⁴.

Diferențierile se realizează și la nivel de tartare a eroilor. Figurile groțesti ale personajelor cheie – ale vecinilor – sunt simplificate și realizate plastic printr-un contur expresiv al capului, evidențiindu-se caracteristicile faciale, fapt ce contribuie la determinarea manierei de prezentare artistică și a stilului personal al plasticianului.

Astfel, dacă în cazul reprezentării figurii umane asistăm la o asemănare vădită a personajelor, atunci elementul de diferențiere, acela rândului lui îndeplinește funcția și de element expresiv, este acoperământul pentru cap. În scopul sesizării distincte a celor două personaje, graficianul înfățișează eroul ce reprezintă eșantionul oamenilor mai versați (mai avuți) – cu pălărie, iar personajul reprezentativ al „oamenilor de rând” – cu căciulă din blană de oaie. În același timp, personajul cu pălărie vine să prezinte manifestările umane,

precum: invidia, vanitatea, îngâmfarea, ignoranța, lașitatea ș.a., pe când personajul cu căciulă din blană de oaie – bunătatea, hărnicia, ospitalitatea, mărinimia, inocența, naivitatea ș.a.

Foile grafice realizate de către Alexei Grabco vin să prezinte publicului larg, prin intermediul unor chipuri tratate rațional-minimalist și al umorului codificat, prin sinceritatea emoțiilor, trăirilor, manifestărilor acelor timpuri, care într-un anumit fel sunt valabile și în zilele noastre.

Desenele satirice din seriile „Vecinii” și „Gard în gard” sunt expresive grație caracterului de operare cu linia și cu semantica elementelor peisagiste, component ale imaginii. O importanță majoră o au scenele reale în care sunt surprinse personajele și conexiunile stărilor lăuntrice redade pe chipul acestora. Mijloacele plastice și procedeele artistice contribuie la optimizarea procesului de percepere a operei. Actul comunicării, înfăptuit incomensurabil prin intermediul mijloacelor de expresie plastică, accentuează funcția socială a foilor grafice realizate de către Alexei Grabco, oglindindu-i propriul stil. Prin urmare, realismul scenelor „rupte” din viața curentă și maniera comprehensivă a prezentării artistice pun în valoare stările sufletești ireductibile ale oamenilor aflați în relații de vecinătate.

În lucrările puse în discuție, artistul, luând în considerare contextul cultural și social, a izbutit să creeze lucrări cu un coeficient ridicat de unitate operei atât din punct de vedere stilistic, cât și estetic. Cât privește mesajele foilor grafice satirice create de către artist, acestea și-au găsit realizare prin intermediul stărilor emoționale ale personajelor, contrastele figurative ale acestora și dinamismul evenimentelor tratate în cadrul scenelor narative reprezentate.

Toate cele afirmate cu privire la orchestrarea estetică-morfologică a seriilor grafice din culegerile „Vecinii” și „Gard în gard” demonstrează incontestabil particularitățile stilistice personale ale plasticianului Alexei Grabco și spiritul de observație al acestuia.

Referințe bibliografice și note

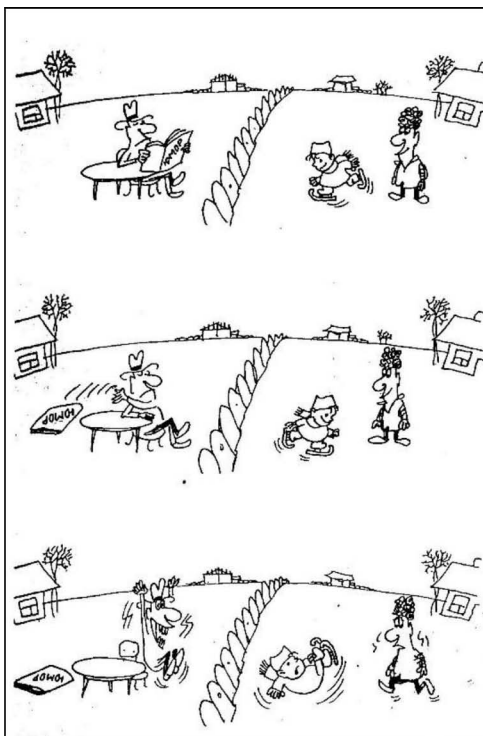
¹ Alexei Grabco s-a născut la 18 august 1936 în orașul Cămenca. După finalizarea școlii medii, a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. E. Repin” din Chișinău. Vezi: Rumeanțev I. ș. a. Caricaturi: pentru timp liber. Chișinău: Timpul, 1990. Cu începere din anul 1956, când a debutat pe paginile revistei „Scânteia Leninistă”, unde ilustrează poezia lui Grigore Vieru „Nici umbrelă, nici pălărie”. Vezi: Prohin V. Cel mai iubit dintre vecini. În: Moldova. 2011, nr. 2, p. 82-87. Din 1958 Alexei Grabco, invitat de regretatul pictor Igor Vieru, activează în calitate de pictor la revista satirică „Chipăruș”, iar în anul 1970 activează în calitate de redactor-șef la aceeași revistă. Vezi: Postolache G.; Rusu, V. „Vecinii” fără vecini. În: Moldova. 2006, nr. 8-9, p. 50. În iunie 1962, în incinta Muzeului Național de Arte al RSSM, la inițiativa Uniunii Jurnaliștilor, a fost deschisă prima expoziție personală a artistului. Vezi: Сиркис А. Оружием смеха: Каталог передвижной выставки графики-сатиры Б. Широкограда и А. Грабко. Кишинев: 2-я типография, 1966, с. 5-6. „(...) Alexei Grabco a fost desemnat membru al Uniunii Pictorilor din URSS și a fost distins cu o diplomă de onoare de către Prezidiul Sovietului Suprem al RSS Moldovenești”. Vezi: Grabco A. Caricaturi. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1970, p. 4-5. În perioada 31 martie – 8 mai 2011, în cadrul expoziției de artă grafică

„Arta caricaturii cu zâmbet în colțul gurii”, găzduită de către Muzeul Național de Artă din Chișinău, au fost expuse lucrările caricaturistilor autohtoni, precum: Alexei Grabco, Valeriu Curtu, Leonid Domnin, Zigfrid Polinger, Nicolae Macareno ș.a. Vezi: Expoziție - Artă caricaturii cu zâmbetul în colțul gurii: <http://m.fest.md/ro/evenimente/expozitii/expozitie-arta-caricaturii> (vizitat 12 aprilie 2015). La 29 august 2006, artistului Alexei Grabco, prin Decretul Președintelui Republicii Moldova (nr. 760 din 29.08.2006), îi este conferit titlul onorific „Maestru în Artă” pentru succese în activitatea de creație, contribuție la inițierea în profesie a tinerilor plasticieni și înaltă măiestrie artistică. <http://lex.justice.md/index.php?action=view&view=doc&lang=1&id=317095> (vizitat 14 aprilie 2015)

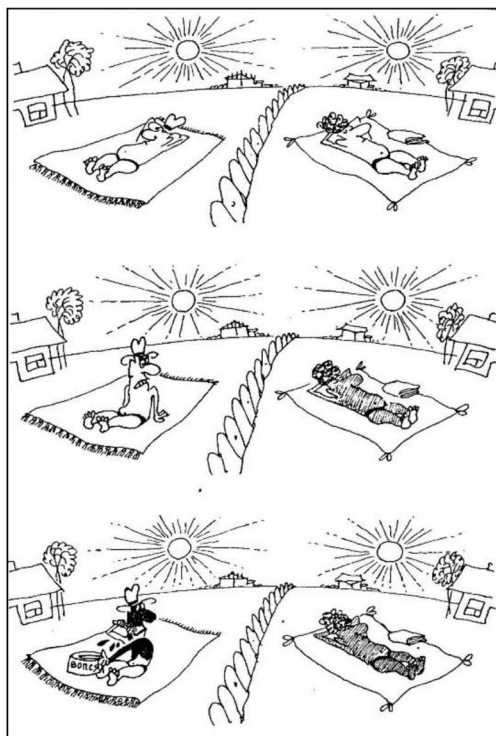
² Pentru caricaturile adunate în volumul „Caricaturi” Alexei Grabco a obținut premiul Uniunii Jurnaliștilor din URSS. Vezi: Grabco A. În: Chipăruș. 1971, nr. 323, iunie, p. 5.

³ Datorită suitei de desene satirice „Vecinii”, în anul 1980 realizează la studioul „Moldova Film” pelicula cinematografică cu desene animate „Doi vecini”, care a fost apreciată în nenumărate rânduri de către spectator. Vezi: Postolache G. Schițe la portretul caricaturii.

⁴ Malcoci V. Decorul arhitectural în piatră din arta populară moldovenească. Chișinău: Știința, 2000, p. 21-23.



Alexei Grabco, Seria „Vecinii”, editura de stat „Cartea Moldovenească”, 1975



Alexei Grabco, Seria „Gard în gard”, editura Hyperion, 1990

Câteva considerații preliminare (cu caracter bibliografic) referitoare la abordarea noțiunii de „simbol” în teoria artei moderne și contemporane: cazul graficii de carte

Rezumat

Câteva considerații preliminare (cu caracter bibliografic) referitoare la abordarea noțiunii de „simbol” în teoria artei moderne și contemporane: cazul graficii de carte

Multiplele cercetări cu tentă estetică, lingvistică, a studiului artelor etc., dicționare de simboluri și monografii științifice editate în diferite perioade și țări reflectă noțiunea de „simbol” în mod variat, de aceea necesită o generalizare și structurare reieșind din tematica propusă spre studiere. Deseori, nu sunt luate în considerație specificile de gen și domeniu de artă plastică, este prezentată o singură epocă istorică, un domeniu artistic, mai rar grafica, unde simbolul în grafica de carte este prezentat tangențial.

În articol am recurs la examinarea variatelor tratări ale simbolului pentru a stabili aspectele teoretice ale problemei, am atras atenția la unele tendințe, tangențe științifico-istorice, stilistice, etc. ca în continuare să trecem la prezentarea unei clasificări ale simbolurilor în arta graficii de carte moldovenești.

Cuvinte-cheie: grafica de carte, imagine, simbol, stil, tendință, teorie, filosofie, estetică.

Summary

Some preliminary considerations (of bibliographic nature) on the approach to the concept of „symbol” in modern and contemporary art theory: the case of book graphics

Multiple researches of aesthetics, linguistics, art criticism, dictionaries of symbols and scientific monographs published in different periods and countries, reflect the concept of „symbol” in different ways. Therefore, proceeding from the topic of the research, a generalization and structuring is necessary. Often, the specifics of the genre and domain of the fine arts are not taken into account. Just one separate historical epoch, one type of fine art, rarer the graphics, where the symbol in book graphics is indirectly presented, is being described.

The article studies the options of interpretation of the symbol for the purpose of establishing the theoretical aspects of the issue. Attention is paid to the scientific, historical and stylistic tendencies, etc., so as to further classify the symbols in the art of Moldovan book graphics.

Key words: book graphics, image, symbol, style, tendency, theory, philosophy, aesthetics.

Dintre toate genurile artelor plastice, grafica de carte este considerată cea mai apropiată de literatură. Iar literatura este legată de arta cuvântului și limba unei etnii ce se dezvoltă în sistemul de semne care adesea sunt tratate aproape de simbol, găsindu-se dezvoltare și în studii științifice consacrate problemelor comunicării în filosofie și artă. Unele cercetări comportă aspectele interdisciplinare¹, altele sunt consacrate metodologiei creării unei cărți. Cunoaștem doar o singură lucrare a unui autor român ce a abordat tema ilustrației, narațiunii și simbolului la nivel de considerații generale². Iu.

Gherciuk, în lucrarea sa despre structura artistică a cărții, în capitolul despre interpretarea artistică a textului, scrie despre imaginea simbolică a conținutului ideatic: emblemă, alegorie, metaforă³.

Imaginea artistică literară și cea grafică au tangențe, precum și divergențe în tratarea simbolului, deoarece se consideră că elaborarea graficii de carte, în general, se bazează pe două principii de abordare a conținutului textual: narativ și cel simbolic. Existând o corelație a acestora într-o imagine grafică, ar fi greșit să analizăm aspectul simbolic separat de cel narativ. Separându-le, pro-

punem anumite concretizări personale pentru a forma direcții proprii de analiză.

Una dintre sarcinile inițiale a fost să stabilim definiția adecvată a simbolului în arta graficii de carte, fiindcă toate sunt foarte generalizate, expun concepțiile și viziunile savanților cu renume, ce aderă la diverse curente științifice, care doar în cazuri mai ferice se referă la imaginea artistică.

Astfel, am dedus că în arta plastică imaginea artistică reprezintă forma „materială” a unui simbol sau, mai bine zis, forma simbolică. Cu cât simbolul este mai aproape în timp de experiența trăită, cu atât mai clar și exact este sensul. Filosoful poststructuralist și semiotician francez R. Barthes menționa că simbolul reprezintă „multitudinea de sensuri”⁴, nu o imagine (aceasta afirma și savantul rus al simbolismului în artă V. Ivanov, dar și semioticienii de referință). O. Podobedova scria că pentru ilustrațiile vechi erau caracteristice reflectarea întregului pe bucăți, a unui copac în loc de pădure⁵, a unui turn în loc de oraș etc. Acest lachonism era specific mai multor perioade.

Din punct de vedere etimologic, noțiunea de *simbol*, *simboluri* se referă la semn, obiect, imagine etc., care reprezintă indirect (în mod convențional sau în virtutea unei corespondențe analogice) un obiect, o ființă, o noțiune, o idee, o însușire, un sentiment etc.; în literatură și în artă acesta semnifică un procedeu expresiv prin care se sugerează o idee sau o stare sufletească și care înlocuiește o serie de reprezentări⁶. I. N. Șușală și O. Bărbulescu se apropie de concepțiile filosofice, spre exemplu, cele ale lui E. Cassirer⁷, considerând că noțiunea de simbol se referă la *forma simbolică* în care a fost captată esența unei idei plastice prin generalizarea unei forme particulare elocvente, evocatoare, sau prin transferuri de semnificații sau idei de la o formă sau alta, de regulă asemănătoare structural⁸. În a doua accepțiune din „Dicționarul Explicativ Român” se spune că simbolul reprezintă un semn convențional sau un grup de semne convenționale ce se folosesc în știință și tehnică și care reprezintă sume, cantități, operații, fenomene, formule etc. Cunoaștem și utilizarea bisericească a acestui cuvânt (în sintagma) Simbolul credinței Crezul ce este o rugăciune care reprezintă expunerea succintă a dogmelor fundamentale ale religiei creștine⁹.

Simbolul este una dintre noțiunile centrale ale filosofiei și esteticii. Mai mulți cercetători au studiat și continuă să studieze aspectele semnificative ale simbolurilor, inclusiv cele din domeniul artelor plastice. Unii autori studiază *natura și simbolurile*

*sale (plante, flori și animale)*¹⁰, alții *simboluri sacre*¹¹ sau *simboluri ale puterii și marilor dinastii*¹². Sunt publicate și monografiile cu idei de legătură ale *simbolurilor cu alegorii și decorații în artă*¹³, sau sunt create anumite structurări pe categorii: *simboluri, semne, embleme, mituri*¹⁴. Multe dintre teme și simbolurile folosite de artiștii din toate epocile și continentele sunt asemănătoare, dovadă este înclinația umanității la gândirea simbolică¹⁵.

Unul dintre fondatorii simbolismului în arta rusă, V. Ivanov¹⁶ scria: „Simbolul este doar atunci cu adevărat simbol când e nepuizabil și nemărginit în sensul său (...)”¹⁷. Ivanov tratează simbolul ca o esență obiectivă, un fenomen universal, o anumită „cărămidă” în crearea lumii, ce formează un fel de alfabet simbolic sau mit în care este tănuțită înțelepciunea, adevărata istorie și știință a naturii. Simbolul este o „fereastră în Eternitate”, ce aparține categoriei estetice a Divinului. Această tratare a simbolului are începutul din „religiile mitologice” antice, învățăturile gnosticilor și orficilor, pitagoreism și platonism. O variantă modernă a celebrelor discuții ale „naturaliștilor” și „convenționaliștilor” din Dialogul „Cratil” al lui Platon a propus-o R. Guenon. Conform ideilor lui, adevărata temelie a simbolismului constă în corespunderea, liantul între toate nivelurile realității luate în ansamblu, asociindu-le una cu alta și ca urmare extinzându-le de la ordinea naturii la ordinea supranaturală. Datorită acestei corespunderi, toată natura nu e altceva decât un simbol, semnificația ei e veridică doar atunci când e analizată ca indicator, în stare să ne facă să conștientizăm adevărurile supranaturale sau „metafizice” în adevăratul sens al cuvântului; în aceasta constă „funcția esențială a simbolismului”¹⁸.

R. de Solier în lucrarea sa „L’art fantastique”, într-o formă de stil mozaical de antologie, exprimă cele mai frumoase idei redade de artiștii antici și cei din evul mediu. Temele spațiilor, locurilor și ființelor definesc și arta fantastică descrisă de autor. R. de Solier marchează conflictul dintre știința ocultă și autoritate, dintre inițiat și spectatorul „orb”, dintre curiozitate și rezistența încercată în fața „învățăturilor pierdute” sau a legilor răsturnării ce reprezintă sursele artei fantastice. Considerând că toate capcanele trebuie detectate neîncetat și că totul depinde de magnetizare, care e „gestualitate” a insolitului din expresivitatea omului modern, autorul accentuează că rolul înșelător al imaginii amplifică primejdia sau rătăcirea¹⁹. Pe marginea cărții respective, membrul corespondent al Academiei Române E. Barbu dorea să revenim la ideea că arta

fantastică e legată de basm, de sufletul omenesc ce schimbă dorința față de irealizabil în vis. Esteticianul și traducătorul I. Pascadi a remarcat caracterul morfologic al lucrării lui R. de Solier cu vasta tipologie a fantasticului²⁰. În cartea sa R. de Solier se referă la ilustrațiile lui A. Dürer la „Apocalipsa Sf. Ioan” (1498), ale lui F. Desprez – figuri compuse („composite”) din „Songes drolatiques de Pantagruel” (1565), ale discipolului său H. B. Grien, la lucrările monahului B. de Montfaucon ș.a.

În viziunea savantului francez în domeniul istoriei și culturii J. Le Goff, imaginarul medieval poate fi confundat cu noțiunea simbolicului. Potrivit acesteia, nu putem vorbi despre simbolic decât dacă obiectul luat în considerație este raportat la un sistem de valori subiacent, istoric sau ideatic adăugând și un exemplu, când V. Hugo spune despre Catedrala Notre Dame, văzută de Quasimodo. Ea nu era pentru el doar o societate, era și universul, și natura întregă, el creează o catedrală simbolică, oglindă a celor trei lumi pe care geniul cocoșat le descifrează în ea, dar și o catedrală imaginară (întregul templu dobânda ceva fantastic, ceva supranatural, înspăimântător; ochi și guri se deschideau ici și colo); exemplul ne arată cum se pot întrepătrunde aceste categorii mentale, cum se acoperă parțial, ceea ce nu înseamnă însă să renunțăm la ideea de a le distinge, tocmai spre a le înțelege mai bine²¹. Autorul evidențiază unele aspecte ale imaginarului medieval, analizând *mirabilul, spațiul și timpul, trupul, literatura, visele* și prezentând, totodată, unele propuneri de inventar de analiză, sau teme de cercetare prezente și în grafica medievală. Astfel, autorul prezintă izvoare și surse ale mirabilului medieval alături de mirabilul biblic, antic, barbar, oriental, izvorâte din folclor, la care se referă sursele celtice și orientale. O clasare originală se referă la îndrăzneala și limitele mirabilului medieval. J. Le Goff menționează că mirabilul invadează domenii neașteptate, unde se deformează: *mirabilul cotidian, simbolic și moralizator (Physiologus), politic, științific și istoric*²². De fapt, mirabilul sau mirabilia²³ și simbolismul culorilor²⁴, precum și multiple idei similare l-au preocupat și pe U. Eco.

În plan științific, atitudinea față de simbol a trecut prin diverse transformări. Interpretărilor simbolului ca fenomen universal al culturii umane s-au consacrat Platon, Empedocle, Dionisie Areopagitul²⁵, scolasticii medievali. Exemple relativ recente ale unor astfel de tratări le oferă și simbolismul în artă europeană și rusă, simbolismul metafizic al lui P. Florensky, simbolismul cultural al

lui E. Cassirer, paradigma psihologică a simbolului-arhetip al lui C. G. Jung și cea mitologică a lui M. Eliade și R. Guenon.

Simbolul cu caracter sacru (M. Eliade) a existat în reprezentările plastice încă din perioada preistorică și a continuat în diverse stiluri istorice. Până în prezent, noțiunea de simbol în artă și literatură este adesea utilizată cu sensul apropiat de noțiunile „semn”, „ieroglifă”, „caracter de literă”, „semantică”, „semiotică” (R. Barthes), „alegorie”, „emblemă”, „personificare”, „tip”, „prototip”, „arhetip” (C. G. Jung), „mit”, „arhaism” etc. Anumite tangențe de studiere a simbolului sunt prezente în filosofia formelor simboliste (E. Cassirer), abordările iconografice (A. H. Springer), cultural-istorice (Y. C. Bughardt), formale (A. Hilderbrand), formal-psihologice (Wölfflin), istorico-psihologice (F. Wickhoff, A. Riegl și școala vieneză), simbolic-culturologice (A. Warburg), iconologice (E. Panofsky), structuraliste și semiotice (F. de Saussure), hermeneutice (H.-G. Gadamer) ș.a.

Simbolismul a fost unul dintre curente în literatură și artă de la hotarul secolelor XIX–XX. În perioada sovietică, majoritatea criticilor de referință au scos acest termen din utilizare. Către finele secolului al XX-lea a fost înregistrată din nou atenția față de simbol, ca fenomen cultural. Astfel, în 1990 apare volumul „Cartea ca obiect artistic” (Книга как художественный предмет. Часть вторая. Формат, цвет, конструкция композиции), în care un loc deosebit se acordă imaginii coloristice ale cărții, culorilor metaforice ale imaginilor literare, semioticii culorii și expresivității coloristice în prezentarea cărților²⁶.

Metoda iconologică, studiată de E. Panofsky în cartea „Meaning in the Visual Arts”, 1955, instrument prin care este organizat într-un cosmos al culturii vastitatea artefactelor umane care constituie un sistem *symbolic* specific omului, situa-te între sistemul receptor și cel motoric, comune tuturor animalelor. Această teză, preluată de la magistrul său E. Cassirer, Panofsky o îmbogățește legând-o de realitatea vieții sociale²⁷.

În secolul al XVIII-lea, tuturor artelor plastice (de șevalet sau de for public, inclusiv al graficii de carte) le-a fost specific limbajul alegoric. Există și o știință, iconologia, preocupată de interpretarea simbolurilor și crearea compozițiilor alegorice, în stare să reflecte o idee separată de mediul imaginilor artistice și chipurilor vizuale. Au fost publicate dicționare și îndrumare cu tematica respectivă, uneori ilustrate. Probabil, ideea neîntruchipată se

părea atunci mai clară și mai vizibilă, dacă aceasta era bazată pe o realizare vizuală convențională în formă de figuri sau obiecte. Așadar, compunerea unor alegorii se considera o activitate importantă. J. J. Winckelmann, primul teoretician al clasicismului și unul dintre promotorii viziunilor contemporane despre arta antică, considera o astfel de creație drept scopul suprem al picturii și pe care anticii greci tindeau să-l atingă. Conceptul redat în formă alegorică arată palpabil, se înalță datorită haloului poetic și trece în planul noțiunilor eterne²⁸. Nu întâmplător, printre sursele de inspirație de bază pentru artiștii clasici a fost mitologia antică. Asemenea surse le-a avut și arta graficii de carte rusă și română de la hotarul secolelor XIX–XX.

Grafica de carte rusă de la hotarul secolelor XIX–XX a cunoscut o ascendență grandioasă. Drept un imbold de dezvoltare impetuoasă a servit criza tehnologiilor de reproducere de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Tendința de a depăși această criză a dus spre intense și diverse căutări ale formelor noi ale expresivității artistice. În imagini la-tura plastică capătă un rol primordial. Grafica devine mai decorativă, toate elementele compoziției capătă egalitate. Artiștii plastici studiază și prelucrează arta antică și orientală. Un rol deosebit l-a jucat gravura japoneză în stilul „Ukiyo-e”, accesibilă pentru toată lumea după revoluția Meiji, ce a distrus autoizolarea multiseculară a Țării Soarelui-Răsare. Estetica artei japoneze a impresionat artiștii ruși și europeni, nemijlocit a influențat expresivitatea liniară a lui K. Somov, corelația ritmică a petelor ritmice de negru și alb (la I. Bilibin, G. Narbut, M. Dobujinski ș.a.), utilizarea petelor colorate plate cu conturul negru (E. Polenov, A. Ostroumova-Lebedeva, A. Benua ș.a.), organizarea lor ornamentală (L. Bakst ș.a.) și armoniile coloristice (V. Falileev ș.a.). Aluziile la gravurile japoneze au fost în consonanță cu tendințele simbolice ale artei ruse de la hotarul secolelor XIX–XX²⁹.

Secolul al XIX-lea a fost un secol al semioticii. În filosofie și în alte științe a fost marcat de conștientizarea faptului că noi trăim în lumea semnelor, că activitatea umană constă în studierea și explicarea lumii înconjurătoare, crearea miturilor și religiilor, dezvoltarea culturii, în artă, rituri și credințe, practici politice, relații între oameni ca membri ai societății și ai etnosului în mare parte este simbolică și legată de semne prin mijloacele și rezultatele acestora. În baza semiotică s-a format structuralismul în științele lingvistice și în mai multe sfere intermediare.

Printre clasicii semioticii astăzi se consideră Ch. S. Peirce și Ch. W. Morris, F. de Saussure, L. Hjelmslev, R. O. Jakobson, J. von Üxküll, E. Cassirer, K. Bühler, R. Barthes, Th. Sebeok, U. Eco, Iu. M. Lotman.

La dezvoltarea semioticii ruse, un rol anumit l-au jucat reprezentanții „formalismului rus” Iu. N. Tineanov, B. M. Eihenbaum, V. B. Șklovski, membrii cercului lingvistic moscovit R. O. Jakobson, G. O. Vinokur, A. A. Reformatski ș.a., S. O. Karțecki, stabilit la Geneva, psihologii L. S. Viġodski, A. R. Luria ș.a., teoreticianul artelor S. M. Eisenshteyn ș.a. Îi remarcăm și pe G. G. Șpet și A. F. Losev. Etapele revoluționară și postrevoluționară pot fi studiate în monografia lui G. G. Poceptov junior. În anii 1960 s-a format școala semiotică moscovită (V. N. Toporov, Veac. Vs. Ivanov, A. A. Zalizneak, I. I. Revzin, T. N. Moloșnaia, T. M. Nikolaeva, T. V. Țivian, Z. M. Voloțkaia ș.a.). O contribuție deosebită în semiotică au adus B. A. Uspenski, E. B. Paduceva, A. K. Joltovski, Iu. K. Sceglor ș.a. La răspândirea ideilor semiotice și-au adus aportul publicațiile lui Iu. S. Stepanov. Către mijlocul anilor 1960 a avut loc apropierea ideologică între școala moscovită și cea din Tartu (Iu. M. Lotman). În această bază s-a format școala semiotică Moscova–Tartu.

Dar și în afara acestora se cunosc destul de mulți filosofi, logicieni, antropologi, psihologi, lingviști, critici literari, specialiști în studiul artelor, matematicieni, specialiști din domeniul medicinei ș.a. preocupați de problemele semnelor și simbolurilor. Actualmente semiotica ocupă stabil locul ei printre științele fundamentale. Se dezvoltă semiotica literaturii, semiotica artelor și arhitecturii etc.

Cele mai noi sarcini ale cunoașterii științifice din practica socială le rezolvă pragmatica, derivată anume din semiotica lui Ch. S. Peirce, Ch. W. Morris³⁰ și R. Carnap³¹ și cristalizată în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea în lucrările filosofilor din sfera lingvistică.³² Începută de către Peirce încă în anii '60 ai secolului al XVIII-lea, semiotica a circulat prin lume în anii 1930 prin multe lucrări ale lui, aceasta era conceptualizată drept metaștiință, la baza căreia trebuia să aibă loc unificarea tuturor domeniilor de cunoaștere. Prin tendința de a obține importanța universală, ea se apropie de semiologie, dar diferă de ea prin orientarea preponderentă la limbajul uman firesc, ca unul dintre cele mai dezvoltate sisteme de semne. Bazele acesteia, în linii generale, le-a conturat savantul F. de Saussure.

Semiotica este o știință care studiază structura și funcționarea sistemelor de semne, care ca o sferă de sine stătătoare științifică, s-a format la începutul celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea, însă doar în 1969, la Paris, cu participarea activă a lui R. Jakobson, E. Benveniste și C. Levy-Strauss, a fost luată hotărârea să fie formată asociația cercetărilor semiotice (IASS), ediție periodică a căreia a fost revista „Semiotica”, redactor Th. Sebeok. Primul președinte al asociației a fost E. Benveniste, iar secretar general A. Greimas. Actualmente în multe state sunt editate reviste cu asemenea profil. Către sfârșitul secolului al XX-lea noțiunile de „semiotică” și „semiotic” treptat s-au evidențiat și au înlocuit noțiunile precum „sisteme de semne” sau „poetica structurală”.

Analiza semiotică a deschis noi perspective în analiza artei ca formă de comunicare prin redescoperirea importanței limbajului artistic și a specificității lui în raport cu alte limbaje. Precum menționează unul dintre fondatorii semioticii Ch. W. Morris, raportarea semioticii la celelalte științe este ambiguă: pe de o parte semiotica este o știință de rând cu toate celelalte, pe de altă parte este un instrument al științelor. Ca metodă semiotica este utilizată în cadrul tuturor cercetărilor activității umane.

Ch. S. Peirce a fost logician; lucrările sale despre semiotică au devenit cunoscute în anii 1930. Peirce a împărțit semne semiotice la *indexuri* (semne care nemijlocit indică obiecte), *icoane* sau *semne iconice* (semne cu un plan de reflectare similar fenomenului realității din creație) și *simboluri* (semne cu planul de reflectare ce nu corespunde cu obiectul simbolizat). Peirce făcea diferență între *extensional*, adică larghețea cuprinderii noțiunii (multitudinea de obiecte la care se referă o noțiune) și *intensional*, profunzimea conținutului unei noțiuni.

Una dintre ideile de bază ale teoriei lui F. de Saussure constă în tratarea semnului ca două laturi a esenței psihice: noțiune plus imagine acustică. Semnul devine astfel când el capătă importanță sau valoare în sistem, adică atunci când el ocupă un loc anumit în cadrul sistemului de contrapunerii. Cea de-a doua idee a acestei teorii constă în dezinvoltură sau lipsă de motivație, a semnului de limbă/limbaj (se are în vedere că între noțiune și înfățișarea acustică ce semnifică cuvintele nu este nici o legătură firească ce ar confirma existența diferitor limbi, ce numesc diferit aceleași lucruri). F. de Saussure a introdus în semiotică (numită de el „semiologie”) diferențierea sincroniei și diacro-

niei, diferențierea *langue* (a limbii ca sistem) și *parole* (a activității verbale). Esențială și semnificativă pentru mai multe generații a devenit teza lui F. de Saussure despre existența autonomă a limbii: „limba este unicul și adevărat obiect al lingvisticii, analizată în sine și pentru sine”³³. Remarcabile în acest context sunt și cercetările lui Tz. Todorov, care sunt axate pe analiza separată a simbolului și a narațiunii³⁴. Separat este dezvoltată sematologia lui K. Bühler, principiile de bază ale căreia au fost reflectate în formă de sumă de axiome, ce creau modelul limbajului în forma „organon”³⁵ (instrument utilizat încă de Aristotel în „Categoriile”, „Despre interpretare”, „Analiticele prime”, „Analiticele secundă”, „Topica”, „Respingerile sofistice” sau de Fr. Bacon în „Novum Organum”).

Publicația recentă a lui C. I. Ciobanu este consacrată legăturilor imagine-text, în care autorul menționează că istoricul de artă Gh. K. Wagner a propus pentru tipurile iconografice ortodoxe o clasificare pe criterii de gen, adaptate din punct de vedere metodologic modelelor deja existente în istoria literaturii slavone și ruse vechi. Această clasificare nu este nici exhaustivă, nici definitivă, precum menționa autorul ei. Astfel, am considerat că această clasificare poate fi văzută sub racursul artei grafice medievale, și în multe cazuri poate servi drept model de analiză a artei grafice contemporane ce ilustrează texte cu tentă filosofică, religioasă sau poetico-arhaică, la nivel de studiu de prototipuri morfologice și corelație tip-subiect în imaginile artistice, genuri de subiecte din cadrul ilustrațiilor. După modelul respectiv, imaginea ortodoxă medievală poate fi divizată în patru mari clase de genuri (simbolico-dogmatice, narrative, reprezentative și decorative), care la rândul lor este ramificată în genuri și subgenuri mai concrete³⁶.

În arta graficii de carte aceste genuri pot fi intersectate în altă formă, să se schimbe cu locuri după clasa categorială, deci să treacă de la genul adaptat pentru cel decorativ sau reprezentativ și să facă parte din cele simbolice. Astfel, genurile simbolice ale artei cărților medievale dar și celei moderne (în dependență de caz) pot cuprinde: 1) genul simbolico-dogmatic religios (ce ar cuprinde ilustrarea cărților religioase după anumite principii de canon) și atributiv (simbolurile evangheliștilor, ierarhiile cerești etc.); 2) genul simbolico-filosofic sau simbolico-mitologic; 3) genul cosmogonic; 4) genul alegorico-genealogic; 5) genul encomiastic (majoritatea compozițiilor cu caracter laudativ), care poate fi combinat cu genul iconografic; 6)

genul immografic; 7) genul latreutic-intercesional („Deisis” în diverse variante, „Trimorfon”, „Marea Deisis”, „Deisis Anghelic”, „Sofia Înțelepciunea Divină”, alte imagini de arborare); 8) genul lirico-simbolic (prezent și în arta modernă și contemporană). La toate genurile considerate de Wagner decorative pentru arta medievală putem mai adăuga drept simbolice: 1) genul frizelor decorative; 2) genul zoomorf (care include și genul teratologic); 3) genul fitomorf (care ar include și diverse tipuri de ornamentație florală, dendromorfă etc.); 4) genul heraldic și alte genuri cu caracter decorativ.

Atribuim genurile sus-remarcate celor simbolice, fiindcă, în forma lor auxiliară sau pur decorativă, acestea servesc întru completarea cadrului simbolic sau chiar, în unele cazuri, îl înlocuiesc pe acesta în lipsa altor imagini narativiste sau simbolice. Astfel, genul portretului, peisajului și al naturii statice este compatibil și cu simbolicul, și cu narativul. Aceste genuri pot fi utile în cadrul analizei morfologice a conținutului ideatic al imaginilor, se încadrează în forma lor tematică. Un registru bogat de imagini și relatări pe tema artei cărții medievale românești aparține Anei Andreescu³⁷. Un aspect de analiză ține de figura desnudă ce poate servi tuturor sferelor de analiză științifică: stilistică, compozițională, tematică, de gen.

C. Gibson în lucrarea sa „Cum să citim simbolurile” (introducere în semnificația simbolurilor în artă) abordează următoarele aspecte care ar fi servit pentru realizarea unei clasificări, cu unele schimbări ale autorului acestui text: 1) simboluri și simbolism: omul și simbolurile sale (copacul vieții, copac, vrăjitoare, corabie, pătrat): a) cosmosul și lumea naturală; b) cosmologii și zeități; c) simbolism social și sisteme simbolice; d) simbolismul inconștientului; e) simbolismul în artă (ca atare, precizat de autorul acestui text); 2) gramatica simbolurilor: creația cosmică; zeități diverse; conflictul dintre bine și rău; exprimarea conceptelor sacre; identitate ancestrală, tribală și de clan; simbolismul războiului și al inițierii; identitate nobiliară, familia și dinastia; identitate personală și socială; scriere și înregistrare; macrocosmos și microcosmos; soarta și influența sa; creaturi fantastice; alegorii ale existenței umane etc. Aceste categorii, de asemenea, se suprapun³⁸.

Asemenea principii de clasificare le găsim și în cartea Z. Bîrzu „Monumente sacre – opere de artă”³⁹. Cercetările contemporane ale savanților români consacrate temei prototipurilor sunt specifice și creației de artă plastică și design etc.

B. T. Gavrilean, în teza sa de doctorat „Simboluri cu valențe magice”, propune spre o analiză mai detaliată următoarea clasificare de simboluri: *simboluri sacre, simboluri magice, simboluri planetare, elemente și manifestări ale naturii, simboluri ale ființei umane și simboluri geometrice*. Iar în ceea ce privește unele aspecte specifice artelor plastice, autorul studiază *simbolismul culorilor și metalelor, forța expresivă a simbolurilor*. O problemă logică din toate acestea a fost legată de științe și teorii ale comunicării⁴⁰. Alături de toate clasificările studiate, aceasta completează aria nemărginită a subiectelor simbolice printr-un concept cu aspect magic accentuat.

Legături teoretice din sfera lingvisticii care pot fi corelate și mai aproape cu arta graficii de carte și au o logică foarte apropiată de imaginea artistică literară sunt următoarele: 1) simbolul și semnul (care includ și stilizarea în cadrul imaginii a unei opere de artă a cărții); 2) simbolul și imaginea (se referă la cărțile de orice tip, inclusiv cu caracterul narativ); 3) simbolul și metafora; 4) simbolul și arhetipul (utilizarea prototipurilor mai vechi sau celor de referință, miniatura antică și medievală); 5) simbolul și alegoria; 6) simbolul și emblema; 7) simbolul și parabola; 8) simbolul și hiperbola (sau grotescul în ilustrarea cărților de literatură universală).

În acest context determinăm felul cum se manifestau și se manifestă aceste legături în arta graficii de carte moldovenești. Fiindcă, deocamdată în mare parte, le putem constata doar într-o totalitate, fără o limitare și separare voită. Mai ales dacă analizăm primele două categorii. Or, aceste două categorii în formă de subcategorii pot include celelalte șase rămase și se vor referi în formă generală la exemplele tematice sau de gen analizate mai sus.

Astfel, mai adăugăm la acest context: 1) simbolul și liricul (ce poate fi denumit simbolul liric sau lirico-poetic); 2) simbolul și poeticul; 3) simbolul și epicul (din povești, balade și mituri); 4) simbolul și dramaticul. Toate corelate cu cele de mai sus. Astfel, pentru arta grafică ar fi specific: 1) simbolismul realist și toate stilurile ce au aderat la arta realistă; 2) simbolismul modern (abstract) sau legat de stilurile moderniste în arta grafică.

Pentru perioada modernă și contemporană, fenomenele modernismului, simbolismului european și celui rus, postmodernismului european au determinat impactul și contextul evoluției legităților generale și a forțelor motrice ale culturii universale. Simbolismul a servit sintezei forme-

lor culturale, tradițiilor și experiențelor artistice, concepțiilor mitologizării legate de schimbările în conștiința umană. Deși, în perioada sovietică, grafica de carte a reușit să evite unele dogme ale realismului socialist, pe care alte genuri nu erau în stare să le ocolească, totuși, constatăm că ea mereu a reflectat tendințele și spiritul timpului în care a fost creată. Astfel, în creația Elizavetei Ivanovski, lui T. Kiriacoff, B. Nesvedov ș.a. vom observa atât elemente stilistice moderniste, cât și clasiciste. Mai departe sesizăm prezența elementelor constructiviste, o influență deosebită a artiștilor cercului lui V. Lebedev (E. Cearușin, V. Kudrova ș.a.) și asociației „OSTa”, deși majoritatea dintre ei n-au făcut grafică de carte, cu excepția lui A. Goncharov (elevul lui Favoriski). Aceste aspecte vor trece în arta graficii de carte moldovenească prin creația lui A. Sveatcenko, M. Bacinschi, A. Țurcanu dar și în unele lucrări ale E. Ivanovski și T. Kiriacoff. Pentru arta grafică rusă, ilustrațiile fine, picturale ale cercului lui Lebedev, prin linii vii ale desenului liber vin în locul suprafețelor facturate geometrice, aducând lirism și căldură. Asemenea tendințe se vor face vizibile în grafica de carte moldovenească și după anii 1960 (I. Cârnu, Gh. Vrabie, A. Antoseac, E. Childescu, L. Sainciuc, Vl. Zmeev, A. Colîbneac, N. Plămădeală, A. Macovei, V. Zabulica-Diordiev ș.a.). Însă ilustrațiile lui I. Bogdesco, I. Cârnu, E. Childescu, Gh. Vrabie, A. Antoseac denotă unele elemente constructiviste în funcție de subiectul literar abordat și etapa de creație. Linii structuralist-constructiviste cu tentă de suprareal se manifestă în grafica de carte a lui I. Severin.

Drept rezultat al cercetărilor vom remarca că în evoluția simbolului pot fi evidențiate trei stadii de bază: 1) înțelegerea (acei care n-au trăit experiența „inițială” au posibilitatea să se apropie de acesta datorită explicației celor care păstrează vechea înțelepciune și importantă este „permanența” păstrătorilor, deci cunoștințele se transmit de la dascăl la ucenic, ulterior ultimul devine dascăl ș.a.m.d.); 2) *interpretarea*, ce apare

atunci când este încălcată „permanența”, apar profanările etc.; 3) *uitarea*: simbolul moare, păstrând doar valoarea arheologică, etnografică, transformându-se dintr-o esență obiectivă în „articol enciclopedic”⁴¹. Totodată, simbolurile adesea se renasc, însă într-o calitate relativ nouă, pierzând toate corelațiile cu „prototipurile” lor.

În ceea ce se referă la receptarea unei opere de artă, schemele și graficele de reflectare ale teoriilor pot fi analizate și în plan simbolic; aici se înscriu ierarhiile ale lui Ch. S. Pierce și piramida spirituală a lui Kandinsky⁴², cea de analiză a actului de receptare cu elementele semiozei ale lui F. de Saussure are la bază un triunghi de piramidă văzută din față sau una de M. Bense⁴³, unul dintre promotorii de frunte al esteticii informaționale, care pot avea unele tangențe simbolice cu reprezentările din domeniul artei cărților medievale. Acest fapt ne demonstrează că piramida ca simbol poate uni conceptele culturale, artistice și științifice în același timp și demonstra tendințe estetice. Concepția lui M. Bense în schemă pare a fi înscrisă într-o piramidă răsturnată cu susul în jos. Prin canalul de comunicare se face o legătură între codificarea emițătorului și decodificarea receptorului. Drept vârf al formei triunghiulare se arată repertoriul comun – locul de intersectare a repertoriului estetic al emițătorului cu repertoriul estetic al receptorului. Există cazuri când opera este înțeleasă în totalitate, mai puțin și deloc, sau chiar radical diferit de ceea ce și-a propus autorul, depinde de inteligența ambelor din aceste categorii.

În concluzie, vom determina câteva aspecte demne de cercetat mai departe. Primul ar fi consacrat simbolurilor răsturnate sau în stare de dispariție, fiindcă ele marchează etape de cotitură în istoria artelor unei culturi. Alt aspect va determina structura închisă, individualistă a simbolurilor și interpretărilor specifică perioadei din prezent. Grafica de carte autohtonă la o etapă sau alta, cu certitudine, poate servi acestor decodificări.

Referințe bibliografice și note

¹ Басин Е. Я. Искусство и коммуникация (очерки из истории философско-эстетической мысли). Москва: Московский общественный научный фонд, 1999, 240 p.

² Putină E.-C. Narativitate și simbol în ilustrația de carte. Rezumatul tezei de doctorat. Iași, 2009. 15 p. [https://ru.scribd.com/doc/22142039/Narativitate-si-](https://ru.scribd.com/doc/22142039/Narativitate-si-simbol-in-ilustratia-de-carte-teza-de-doctorat)

[simbol-in-ilustratia-de-carte-teza-de-doctorat](https://ru.scribd.com/doc/22142039/Narativitate-si-simbol-in-ilustratia-de-carte-teza-de-doctorat) (vizitat 15.02.2011).

³ Герчук Ю. Художественная структура книги. Москва: Книга, 1984, p. 95-142.

⁴ Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. Москва: Изд. им. Сабашниковых, 2003, с.

- 389; Barthes R. Imperiul semnelor. Chișinău: Cartier, 2007, 118 p.
- ⁵ Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва, 1973, p. 16.
- ⁶ <http://dexonline.ro/definitie/simbol> (vizitat 03.01.2015).
- ⁷ Cassirer E. Filosofia formelor simbolice. Pitești: Paralela 45, 2008. (III vol.). Vol. 1. Fenomenologia limbajului, 320 p.
- ⁸ Șușală I. N., Bărbulescu O. Dicționar de artă. Termeni de atelier. București: Sigma, 1993, p. 132.
- ⁹ <http://dexonline.ro/definitie/semn> (vizitat 03.01.2015).
- ¹⁰ Impelluso L. Natura și simbolurile sale. Planete, flori și animale. București: Monitorul Oficial R.A., 2009, 384 p.
- ¹¹ Simboluri sacre. Popoare, religii, mistere. București: Editura Art, 2009, 792 p.
- ¹² Rapelli P. Simboluri ale puterii și mari dinastii. București: Monitorul Oficial R.A., 2009, 384 p.
- ¹³ Chifor A. Alegorii, simboluri și decorații în arta barocă orădeană. Oradea: Editura Muzeului Țării Crișurilor, 2011, 139 p.
- ¹⁴ Гибсон К. Символы, знаки, эмблемы, мифы в материальной и духовной культуре. Москва: Эскимо, 2007, 160 p.
- ¹⁵ Gibson C. Cum să citim simbolurile. Introducere în semnificația simbolurilor în artă. București: Litera Internațional, 2010, p. 18.
- ¹⁶ Иванов В. Собрание сочинений в 4-ех томах. Т. 1, Bruxelles: Foyer Oriental Chrétien, 1971-1987, p. 713; http://www.v-ivanov.it/sochineniya/sobranie_sochinenij/ (vizitat 12.03.2015).
- ¹⁷ Джимбинов С., сост. Литературные манифесты от символизма до наших дней. Москва: Издательский дом Согласие, 2000; Иванов В. Две стихии в современном символизме. https://web.stanford.edu/class/slavic272/materials/declarations/ivanov_dve%20stihii1908.pdf (vizitat 12.03.2015).
- ¹⁸ Guenon R. Simbolismul crucii. Colectia Philosophia Perennis. București, 2012, 208 p.
- ¹⁹ De Solier R. Arta și imaginarul. București: Meridiane, 1991, 384 p.
- ²⁰ Pascadi I. Real, imaginar, fantastic. În: Arta și imaginarul. București: Meridiane, 1991, p. 5-33.
- ²¹ Le Goff J. Imaginarul medieval. Eseuri. București: Meridiane, 1991, p. 6, 7.
- ²² Ibidem, 462 p.
- ²³ Eco U. Istoria urâtului. București: Enciclopedia RAO, 2007, p. 116-124.
- ²⁴ Eco U. Istoria frumuseții. București: Enciclopedia RAO, 2005, p. 121-124.
- ²⁵ <https://archive.org/stream/sf-dionisie-areopagitul-opere-complete#page/n145/mode/2up> (vizitat 15.04.2015) sau Sfântul Dionisie Areopagitul. Opere complete și scolia Sfântului Maxim Mărturisitorul. București: Paideia, 1996, 287 p.
- ²⁶ Юрьев Ф. И. Цветовая образность книги. În: Книга, как художественный предмет. Часть вторая. Формат, цвет, конструкция композиции. Москва: Книга, 1990, p. 157-237.
- ²⁷ Gramatopol M. Cuvînt înainte. În: Panofsky E. Artă și semnificație. București: Meridiane, 1980, p. 6.
- ²⁸ Герчук Ю. Иоганн Набольц и петербургская книга XVIII века. În: «Наше наследие»: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/6509.php> (vizitat 14.05.2015)
- ²⁹ <http://art-talk.ru/topic/200/> (vizitat 12.05.2015)
- ³⁰ Моррис Ч. Значение и означение. În: Семиотика, Москва, 1998, Т. 1.
- ³¹ Carnap R. Introduction to Semantics. Published by Cambridge: Harvard University Press, 1942, 263 p.; http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/philosophy/undergraduate/modules/ph251/2014-15/carnap_-_empiricismsemanticsontology.pdf (vizitat 14.03.2015).
- ³² <http://homepages.tversu.ru/~ips/Pragmb.html> (vizitat 10.03.2015).
- ³³ http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/SEMIOTICHESKIE_SHKOLI_I_NAPRAVLENIYA.html (vizitat 04.02.2015)
- ³⁴ Тодоров Ц. Теории символа. Москва: Дом интеллектуальной книги, 1998, 408 p.
- ³⁵ Bühler K. Sprachtheorie. Die Darstellungs funktion der Sprache. Mit 9 Abbildungen im Text und auf 1 Tafel. Jena: G. Fischer. 1934, xvi. 434 p.; <http://www.twirpx.com/file/541550/> (vizitat 12.03.2015).
- ³⁶ Ciobanu I. C. Câteva observații referitoare la raportul text–imagine în articularea picturii medievale. În: Muzeul Național de Artă al Moldovei. Culegere de comunicări ale conferinței științifice anuale, edițiile 2013, 2014, Chișinău: Bons Offices, 2014, p. 100-112.
- ³⁷ Andreescu A. Arta cărții. (Cartea românească în secolele XVI–XVII). București: Integral, 1997, 75 p.
- ³⁸ Gibson C. Cum să citim simbolurile. Introducere în semnificația simbolurilor în artă. București: Litera Internațional, 2010, 256 p.
- ³⁹ Birzu Z. Monumente sacre – opere de artă. Rit – mit – simbol. Iași: 3D Arte, 2007, 160 p.
- ⁴⁰ Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).
- ⁴¹ Королёв К. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. Москва: «Эскимо» СПб, «Мидгард», 2007. p. 11-12.
- ⁴² Kandinski W. Spiritualul în artă. București: Meridiane, 1994, p. 43-45.
- ⁴³ Iorgulescu A., Pungă D., Stroia G. Estetica. Manual pentru clasa a XII-a a liceelor de artă. București: Didactica și pedagogia, 1994, p. 127-132.

Natura statică cu pești – o amprentă a timpurilor

Rezumat

Natura statică cu pești – o amprentă a timpurilor

În prezentul articol autorul analizează naturile statice cu pești, un subiect mai deosebit pentru artiștii plastici ai artei naționale. În plan european, direcțiile de evoluție sunt multiple și diverse, de la realism la impresionism, postimpresionism. În Republica Moldova, tematica abordată se dezvoltă concomitent cu perioadele de dezvoltare a stilurilor, manierelor de lucru ale genului picturii în ulei. Fiecare autor a realizat problema diferit prin cromatică, stil, tratare compozițională proprie.

Cuvinte-cheie: tehnică artistică, natură statică, gamă cromatică, mijloace de expresie plastică, clarobscur, dominantă cromatică.

Summary

Still life with fish – an imprint of the times

In the present article, the author analyses the still life with fish, an unusual topic for the artists of the national arts. In Europe, the directions of evolution are multiple and diverse, from realism to impressionism and postimpressionism. In the Republic of Moldova, the tackled topic evolves simultaneously with the periods of development of the styles and the manners of working in the oil painting genre. Each author performs differently through chromatics, style, personal compositional approach.

Key words: artistic technique, still life, colour range, plastic means expensive, chiaroscuro, dominant colour.

Subiectele naturii statice în arta europeană a fost, în permanență, un indiciu al situației sociale, un indicator al bunăstării populației. În acest sens domeniul respectiv este suficient de reflectat în pictura olandeză a secolului al XVII-lea, cu scene impunătoare de fructe exotice, obiecte scumpe din porțelan chinezesc, sticlă venețiană, potire și tave de argint, accentuând funcțiile decorative și estetice a artei. Mesele îmbelșugate, florile, trofeele de vânătoare și ale pescuitului se transformă în cicluri autonome, cu particularitățile simbolice ale naturii statice.

Astfel, natura statică devine un gen al „artei descrierii” trecând de la „oglundirea” realității la „construirea” ei, prin asocieri și moduri de reprezentare implicând, la limită, înselarea ochiului și crearea unei iluzii a realității figurative. Motivele naturii statice, caracteristice pentru arta basarabeană a secolului al XX-lea reprezintă timpul și preocupările pictorilor, care au preluat din arsenalul picturii europene aceleași subiecte, transferate

în mediul autohton. Naturi statice cu flori și ceramică populară, cu păpuși orientale, fiecare motiv, a întrunit în compoziții diverse obiecte pentru a reflecta anumite mesaje sociale și artistice.

Destul de popular în arta națională a fost și motivul tablourilor cu pești, care reflectau, indirect, existența cotidiană a societății. Aceste momente se dezvăluie în tablourile Eugeniei Maleșevschi, August Baillayre, iar mai târziu – în creațiile lui Igor Vieru, V. Rusu-Ciobanu, V. Zazerscki, A. Zevin și Mihai Grecu, elaborate printr-o expresivitate decorativă, fiecare artist tratându-le printr-o manieră personală deosebită. Experimentele sale personale au constituit suportul naturilor statice cu pești în creația lui V. Cojocar, M. Saca-Răcilă, D. Bolboceanu, L. Hâncu, A. Negură, I. Morărescu, V. Rusu. Ei tratează subiectele naturilor statice ca și temele preferate, bazându-se pe spontaneitatea efectului plastic al pensulei.

Remarcând calități expresive, fiecare lucrare a artiștilor are o modalitate specifică de interpre-

tare a mesajului. Unele dintre picturi se caracterizează prin tendințe de geometrizare a formelor (I. Morărescu, V. Rusu), alții o tratează prin prisma interferențelor genurilor (M. Saca-Răcilă, A. Negură), remarcându-se prin experiența unor viziuni moderniste.

Nu există artist plastic care nu ar fi pictat naturi statice. Există o similitudine între temele abordate în pictura de gen cu o conotație istorico-revoluționară și natura statică a timpului. Această amprentă s-a răsfrânt și în *Natura statică* a Eugeniei Maleșevschi, realizată la 1910, fiind unul din cele mai semnificative tablouri păstrate în colecția Muzeului de Arte Plastice din Chișinău. Ea este pictată într-o gamă cromatică foarte vie, sonoră și expresivă, având ca fundal interiorul unei construcții nefinisate, ce presupune o schimbare, un început.

Amplasarea obiectelor în spațiul naturii statice are ca obiectiv echilibrul întregului și punerea în valoare cu claritate a obiectelor însăși, compoziția fiind laconică și austeră. Dreapta cadrului este dominată de un burlui rustic, din lut ars și glazurată cu maroniu, a cărei formă volumetrică este rezultatul unei articulări dintre un volum sferic în contrajur, urmat de o umbră intensă. Partea stângă se echilibrează de o masă cu o draperie roșie pe care sunt amplasate mai multe obiecte: o sticlă, un pahar, doi pești și o pâine – simbolul creștinismului. Gama cromatică dominantă este sensibil orientată spre zona caldă. Modul de aranjare a draperiilor, punerea în relații de comunicare a formelor rotunde cu cele geometrico-prismatice amintesc de lucrări structurate cu rigoare clasică.

E. Maleșevschi rămâne în istoria artei plastice basarabene cu „operele care întruchipează cele mai înaintate tradiții ale realismului clasic rus”¹. Însă după călătoriile artistei în străinătate – Germania (München), Franța (Paris), Italia (Roma) (1903–1906), viziunea pictoriței se schimbă radical, tendințele ei artistice orientându-se spre simbolism.

Vestita *Natura statică cu pești* (1927) a lui Auguste Baillayre – perla patrimoniului cultural al Republicii Moldova, la o primă vedere va provoca impresia celui care se oprește în fața lucrării o integritate de obiecte bine plasate, pline de un colorit rafinat cald-rece. Pictorul pare a fi structurat această compoziție prin stabilirea, înainte de toate, a centrului geometric al tabloului, trei pești aurii plasați pe verticală, pe o draperie albă, fixați între două registre horizontale, pline de o aglomerație de obiecte, dintre care pictorul evidențiază farfuria cu pești plasați pe diagonală, stabilind punctul de

reper mai sus de linia orizontului. Perioada bucu-reșteană pentru Auguste Baillayre nu mai este la fel de fructuoasă. Tablourile din această perioadă au o amprentă de factură tradițională și doar în unele lucrări se remarcă talentul de altădată. „Spre sfârșitul vieții sale, A. Baillayre remarcă cu amărăciune: „Departee de cei dragi, străin printre străini. În Rusia eram francez; în Olanda și Franța eram rus; în România – din nou francez. În fine, înstrăinat de toate și de toți”².

Unul dintre cei mai remarcabili pictori moldoveni, Mihai Grecu utilizează în naturile statice din anii '50 o gamă aproape monocromă, înviorată de lumini și umbre ce redau clarobscurul și, în același timp, reflectă intensitatea fondului închis: *Pești* (1956), *Gutuie* (1957), *Creangă de măr înflorit în pahar* (1957), *Natură statică cu pești și tărtăcuță* (1957). În *Natură statică cu pești uscați și tărtăcuță*, efectul structural-constructiv și jocul de forme se datorează fundalului închis, care continuă, în aceeași gamă cromatică, în partea de jos a pânzei. Referindu-ne la tehnica picturală, subliniem modul de asociere a culorii și procedeul de subliniere, prin accente de culoare, a luminilor. Pe fundalul întunecat al cadranelui plastic, în partea de sus a pânzei, suspendați pe o sfoară, atârnă patru pești argintii, iar pe orizontală, la un colț de masă întunecat, aproape negru, se află un ulcior țărănesc și două tărtăcuțe.

La începutul anilor '60, „stilul auster”, specific artei sovietice, pătrunde doar parțial în pictura moldovenească. De exemplu, tema muncii din arta sovietică, tratată prin idealul eroic și prin elan romantic, în arta moldovenească capătă o interpretare lirico-romantică, poetică, metaforică. Caracterul experimentelor decorative, care pune în valoare problema moștenirii valorilor artei populare, este reflectată în operele lui M. Grecu, V. Rusu-Cioabanu, Gl. Sainciuc, A. Zevin din această perioadă. Artiștii plastici pun accent pe particularitățile etnografice, motivele folclorice, exprimând astfel esența etică și estetică a artei populare.

Expresivitatea decorativă este tratată de diferiți plasticieni prin modalități diverse. Bunăoară, Mihai Grecu îmbină tradițiile artei decorative populare cu principiile plastice ale postimpresionismului. Opera sa bogată prin conținut tematic, în general, cuprinde toate genurile picturii, abordate cu aceeași pasiune și profesionalism, demonstrând unitatea ei constituită prin diversitate. Tendința decorativă în creația maestrului începe odată cu apariția pânzei *Fetele din Ceadâr-Lunga* (1959–

1960), lucrare care, prin soluționarea subiectului, expresia și tratarea personajelor, marchează o cotitură radicală în creația artistului.

M. Grecu este un colorist prin excelență, cu un remarcabil simț al compoziției. Picturile lui sunt marcate stilistic de influențe europene și amintesc de Dufy, Matisse sau Bonnard. Tot din anul 1965 datează și lucrările *Peștii roșii* și *Peștii albi*. Posibil, artistul a fost inspirat de vestigiile *Peștii roșii* (1911) ai lui Henri Matisse.

Având aproximativ dimensiuni similare cu prima lucrare *Peștii roșii*, natura statică *Peștii albi*, cu același mesaj, este mai mult decorativă decât prima. *Peștii albi*, cu cozile, ochii și aripile conturate cu negru și câteva hașuri galbene în jurul ochilor sunt plasați pe o suprafață colorată pestriță, cu tușe mici, plasate pe diagonală, de ocru, brun-roșietic, galben și albastru-deschis. Întreaga compoziție e suprapusă de linii foarte subțiri de roșu și negru care alcătuiesc o plasă veselă, ce amintește de o piesă de pescuit. *Peștii*, deși amplasați aproape la aceeași distanță unul de altul, conferă tabloului variantă asimetrică prin poziționarea diferită a capetelor, iar în tabloul următor cu trei pești roșii, tratați într-o gamă coloristică decorativă, suspendați pe o sfoară, creează o curbă concavă, pe fundal alb, cu griuri deschis-colorate, pictate cu tușe largi, suprapuse, creându-se un ritm compozițional simplificat.

Cu un an mai târziu, în 1966, Ada Zevin pictează natura statică *Pești* într-o interpretare la fel de decorativă. Având aceeași școală a Academiei bucureștene, artista pictează doi pești negri, alipiți unul de altul, cu capetele în direcții opuse, pe un platou la fel de negru, de formă ovală, cu o margine îngustă de un roz deschis, plasat pe pătratul unei taburete de culoare albastru-deschis. Simetria celor două picioare ale taburetei este echilibrată de un măr de culoare stinsă în partea stângă a taburetei și de un cuțit așezat pe diagonală în partea dreaptă, ce întregeste compoziția și, în același timp, îi creează dinamismul compozițional. Întreaga lucrare este susținută de un contrast cald-rece stins și doar farfuria ovală cu pești negri-maronii, în unele locuri conturați de o linie albă subțire, ce seamănă cu o zgârietură, conferă naturii statice un efect deosebit. Într-o tehnică deosebită este pictat fundalul din jurul taburetei de culoarea teracotei roze, mărginită în partea de sus de un perete din cărămidă maroniu-închisă.

Aceleași tendințe decorative de aplatizare a formelor și lipsa perspectivei aeriene caracterizează

lucrarea dată, ca și lucrarea colegului rus Vladimir Elcianov, intitulată *Cambala* (1972), datată cu aceeași perioadă de timp. Privită de sus, natura statică, cu subiect similar, reprezintă doi pești plăți mari, reprezentați într-o manieră picturală de griuri colorate, amplasați pe un suport de lemn, situat și el, la rândul său, pe un fundal de gri-deschis. În compoziție persistă școala rusească de pictură academică, ca și în *Natura statică cu pești* (1967) de Veaceslav Kojanov sau în *Natura statică cu pești* (1970) de Veaceslav Piciughin (în care și mai evident se conturează școala academică rusă). Subiectul cu aceleași motive figurează în natura statică *Pești* (1972) a artistului plastic din Belarusi, A. Gugheli. Realizate într-o manieră picturală bazată pe principiile clarobscurului, aceste trei lucrări au la bază principiile realismului socialist.

Motive similare apar și în operele lui Vasile Cojocar, grafician de profil, un maestru amplu și generos, a cărui creație se divizează în două mari segmente: anii '60 – mijlocul anilor '80 fiind dedicați tehnicii gravurii de șevalet, ca mai apoi să-și îndrepte efortul creator spre tehnica picturii în ulei, gen în care artistul atinge măiestrie, cultivând o tehnică deosebită, foarte pastuoasă, elaborată prin suprapunere coloristică ceea ce aduce opera maestrului la un înalt profesionalism. În anul 2001 este pictată natura statică *Pești* reprezentată într-o superbă gamă rece de griuri colorate spre albastru și doar aripioarele peștilor de un galben auriu și albul imaculat al farfuriei pun accentul întregii compoziții. „Timpul din tablourile artistului și-a oprit scurgerea, devenind o componentă atemporală, datorată măiestriei profesionale, manierei stilistice proprii, ca ceva prestabilit, asupra căroră vremea nu poate avea recurs”, menționează cercetătorul T. Stavilă³.

O altă modalitate în conceperea compozițiilor și a procedeelelor plastice de expresie o demonstrează Eudochia Zavtur. Absolventă a Academiei de Arte Plastice din Kiev, secția de grafică, reflectă o abordare plastică specială, având un temperament artistic deosebit de viu, fiind interesată, în egală măsură de acuarelă, gravură și ulei, realizând portrete și peisaje, naturi statice și pictură de gen. „Preocuparea pentru elementul folcloric autohton a condus artista la realizarea unor lucrări ce pun în valoare rafinamentul de formă și culoare a unei arte străvechi”². O interpretare deosebită, specifică pentru creația Eudochiei Zavtur, este seria compozițiilor cu conținut filosofic – chipul femeii, al mamei pe fundal de peisaj cu elemente de natură

statică: *Din zodia peștelui* (2001), *La balcon* (2005) etc. În aceste pânze autoarea este aproape de spiritul romantic al poeziilor eminesciene și aproape de concepția spațiului mioritic. *Din zodia peștelui* este o compoziție cu un frumos nud de femeie șezând, meditativ, pe malul mării, cu o farfurie de pești lângă ea, iar pe fundal, peștele amplasat chiar deasupra figurii, o transformă într-o sirenă. Gama restrânsă de culori de un contrast pal de albastru-galben este menținută de tușele mai închise de pe fâșiile din partea de sus și de jos a spațiului plastic.

Referințe bibliografice

¹ Stavilă T. Arta plastică modernă din Basarabia. Chișinău: Știința. 2000, 159 p.

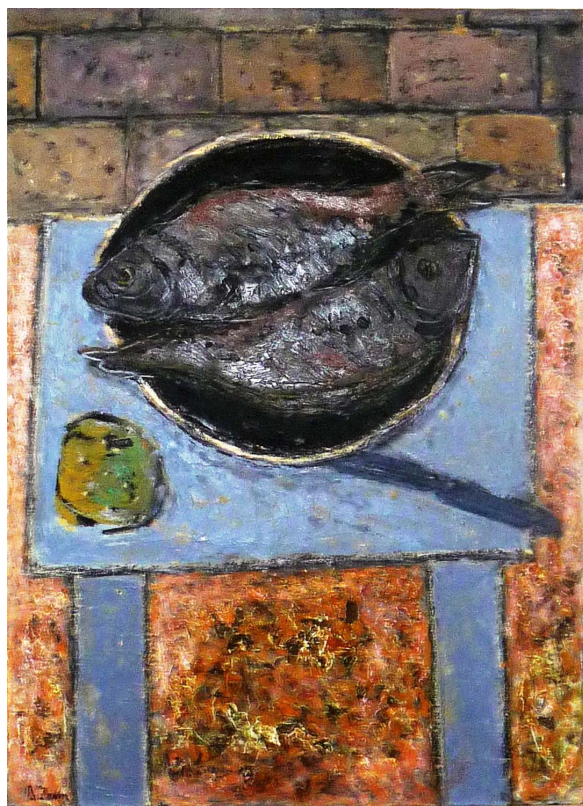
² Stavilă T. Auguste Baillayre – 130 ani de la naștere. În: Arta 2009, Chișinău: Elan Poligraf, p. 122.

Tablourile Eudochiei Zavtur sunt pline de umbre calme și lumini strălucitoare, gama cromatică fiind și ea variată, pornind de la juxtapunerea culorilor în tușe largi pointiliste la modularea expresionistă a pasteii.

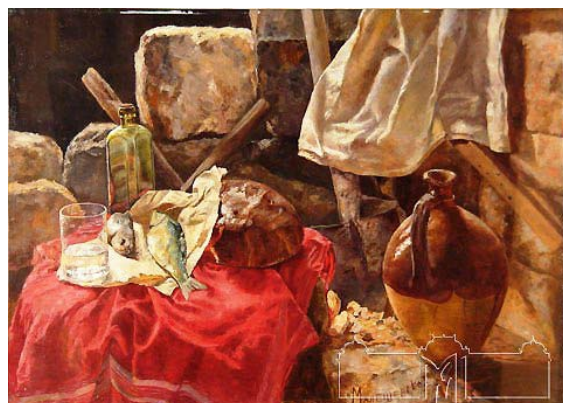
Motivele naturii statice cu pești reflectă, într-o mare măsură, drumul parcurs de arta națională și societatea noastră, pe durata unui secol de existență, fiecare etapă stabilindu-și prioritățile și abordările specifice ale timpurilor în care au fost create.

³ Catalog. Vasile Cojocaru. Chișinău: ARC. 2005. Cuvânt introductiv de S. Bobernegă, E. Barbas.

⁴ Catalog. Eudochia Zavtur. Cuvânt introductiv Z. Florescu 2006, p. 12.



Ada Zevin. *Pești*, 1968



Eugenia Malesevschi. *Natură statică*, înc. sec. XX, MNAM



Liviu Hîncu. *Muzica în sat*, u/p. 100 x 100, 2011

Particularitățile portretului în creația Claudiei Cobizev

Rezumat

Particularitățile portretului în creația Claudiei Cobizev

Sculptorița Claudia Cobizev (1905–1995) este una dintre cele mai proeminente figuri, alături de cea a lui Lazăr Dubinovschi, care a activat în Moldova în domeniul portretului sculptural. Absolventă a Școlii de Arte Plastice din Chișinău, ea studiază ulterior la Bruxelles și la București. Asupra creației sale vor avea impact studiile făcute sub îndrumarea lui Alexandru Plămădeală și a lui Cornel Medrea și Constantin Baraschi. Claudia Cobizev abordează portretul dintr-o perspectivă complexă: în creația sa sunt prezente chipuri de copii și tineri, portrete ale contemporanilor, portrete de savanți, portrete de gală, portrete cu chipuri de moldoveni. Cu toate că sculptorița activează în perioada promovării realismului socialist în artă, care cerea entuziasm și patos în portrete, ea reușește să redea latura psihologică și să transmită emoțiile celui portretizat. Lucrând în diverse materiale (lemn, bronz, cupru, ghips, ton, culoare) Claudia Cobizev creează chipuri convingătoare, tratate cu exactitate din punct de vedere anatomic și cu talent sub aspect artistic, care vor constitui, peste ani, o mărturie a unei epoci apuse.

Cuvinte-cheie: portret sculptural, portrete de copii și tineri, portret de gală, portrete ale contemporanilor, sculptură ronde-bosse, psihologism, tipologie, arhetip, tipizare, realism socialist.

Summary

Peculiarities of portrait in Claudia Kobizeva's creation

Along with Lazar Dubinovschi, sculptor Claudia Kobizeva (1905–1995) is one of the most prominent figures, who worked in the genre of sculpture portrait in Moldova. As a graduate of Chisinau School of Fine Arts, she studies later in Brussels and Bucharest. Her creation is greatly influenced by the guidance of the Moldovan sculptor Alexandru Plamadala, Corneliu Medrya and Constantine Baraski. Claudia Kobizeva has an integrated approach to portrait. She creates portraits of children, youth, contemporaries, scientists, gala portrait and portraits of ethnic Moldovans. Despite the fact that the sculptor worked in the period of socialist realism, which required enthusiasm and fervour in portraits, she succeeds in revealing the psychological insight and the feelings of the portrayed person. Working with a variety of materials (wood, bronze, copper, gypsum, tone and colour), Claudia Kobizeva creates convincing images with anatomical exactness and artistic talent, which in time will constitute a confession of a bygone epoch.

Key words: portrait sculpture, portraits of children and youth, gala portrait, portraits of contemporaries, ronde-bosse sculpture, psychological insight, typology, archetype, typing, socialist realism.

Claudia Cobizev (1905–1995) este una dintre cele mai proeminente figuri, alături de cea a lui Lazăr Dubinovschi, care a activat în Moldova în domeniul portretului sculptural. Absolventă a Școlii de Arte Plastice din Chișinău (1931), unde l-a avut ca profesor de sculptură pe Alexandru Plămădeală și ca profesor de desen pe Șneer Cogan. Apoi studiază în Belgia, la Academia de Arte din Bruxelles la maestrul Rousseau și Rimbaud și la București, la Academia de Arte, sub îndrumarea lui Corneliu Medrea și Constantin Baraschi. Anume lecțiile

acestor maeștri recunoscuți în Țară și în întreaga lume, i-au cultivat predilecția pentru forme monumentale și o arhitectonică armonioasă (Cornel Medrea) și accepția finalității structurilor plastice (Constantin Baraschi)¹. De altfel, Constantin Baraschi este un teoretician cu renume, care i-a format tinerei sculptorițe un orizont artistic larg, familiarizând-o cu operele de valoare din patrimoniul universal.

Primul portret cunoscut executat de C. Cobizev este *Ana-Maria* (1937, gips tonat). Chiar din

start sculptorița a manifestat capacități neordinare în acest gen al artelor plastice, portretele de copii fiind atât de complicate, încât realizarea lor devine o dovadă a unei înalte măiestrii. Chipul inocent al fetiței este deschis spre cunoaștere și reflectare: pupilele abia conturate și seriozitatea ei sunt elocvente în acest sens. Postamentul portretului este un cub, formă care exprimă stabilitate. Cele șase pătrate – fețe ale unui cub – Platon le-a asociat cu elementul pământ, tocmai pentru puternica-i stabilitate, simbol al permanenței, al dăinuirii în timp².

Apariția în creația Claudiei Cobizev a portretelor de copii, care persistă pe parcursul întregii sale activități creatoare, se datorează crochiurilor pe care sculptorița le face: *Mariica*, *Florica*, chipuri din seria *Copii de țărani*. Pentru sculptorița sunt importante și portretele de adulți: *Portretul pictorului R. V. Ocușco*, *Maria* ș.a., și portretele de bătrâni: *Colhoznic din satul Ivancea*, *Țărancă bătrână* etc. Chipurile de copii transmit candoarea copilăriei, cele de maturi – preocupările zilnice, cele de persoane în etate – înțelepciunea și, uneori, durerile, dizgrațiile senectuții. În fiecare portret se resimte caracterul portretizatului, dispoziția, umbra unor gânduri ascunse. Portretele de copii sunt lucrate aerisit, linia formelor și, pe alocuri, tonarea conturând caracteristicile volumetrice. În cazul portretelor de adulți, autoarea aplică procedeul de tonare, iar la portretele de bătrâni – petele masive în tuș sau acuarelă. Exercițiul mâinii și cel al spiritului în creația Claudiei Cobizev se reflectă plener în soluțiile sale artistice³.

În creația autoarei sunt prezente numeroase chipuri de contemporani, printre care și cunoscutul *Portret de femeie* (1939, bronz), în care se face remarcată școala bucureșteană. Acest portret poate fi privit de jur împrejur, oferind din orice punct de vizualizare noi și noi impresii. În profil predomină efectul „grafic” al liniei care conturează profilul, în trei pătrimi prioritar este jocul de lumini și umbre, *en face* domină arhitectonica formelor. Totuși, în această lucrare, sculptorița pare să fi cedat din plinătatea emoțiilor și trăirilor interiorizate în favoarea unui luciu exterior, deși formele sunt tratate și construite cu deosebită măiestrie. Este de remarcant efectul decorativ al acestei lucrări, care face chipul mai puțin expresiv.

După 1940 și 1944, când concepțiile despre hegemonia proletariatului și țărănimii a fost introdus forțat în toate domeniile artei plastice, acest lucru se resimte și în opera Claudiei Cobizev, în special în lucrarea *Cap de moldoveancă* (1947,

lemn). Cu toate că această operă a fost primită cu entuziasm de organele de cenzură și a fost calificată de criticii de artă ai timpului ca o lucrare cu avânt patriotic, ea a fost considerată nu doar ca un portret individual, ci și ca un simbol al poporului moldovenesc⁴. Putem confirma această opinie, la o distanță istorică considerabilă, acest portret întrupându-l nu atât conformismul cu doctrinele politice, cât disperarea în fața unui viitor incert care nu-i va aduce nimic bun. Deși gestul capului exprimă mândrie, voință și temperament, ochii fără de pupile, redau gândurile și înțelegerea realităților timpului său. Modelajul fin și nestrident în lemn, conturul clar conferă lucrării monumentalism și dramatism. Nu în ultimul rând sunt de remarcant trăsăturile etnice ale moldovencei, care, împreună cu caracteristicile menționate anterior, amplifică ecoul acestei lucrări, care a fost înalt apreciată, în 1948, la Expoziția internațională de la Paris.

În continuare, căutările sculptoriței o aduc în sfera de influență a academismului rus. În anul 1954, C. Cobizev creează lucrarea *Studentă* (ghips), cu puternice accente naturaliste, cu o modelare în stil clasic, care conține efecte de suprafață și de culoare, treceri fine de la o suprafață la alta, umbre diafane, lumina unitară și strălucitoare. Cunoașterea profundă a anatomiei, bazată pe studii serioase și pe experiența profesională, au contribuit la crearea acestui chip, care, deși parțial, prezintă calități excelente de colorare a suprafeței: părul blond, ochii căprui, calități care totuși nu o atrag pe sculptorița Cobizev. Chipul tinerei este idealizat și romantic, dar sculptorița nu va urma în creațiile sale ulterioare această modalitate de reprezentare, reîntorcându-se la imagini de o autenticitate specifică sculpturii moldovenești. În acest context poate fi menționată lucrarea *Fetiță* (1955, bronz). Modelată astfel încât să se facă simțită textura hainelor și suprafața tegumentelor, respirația tinerei, dispoziția ei, vibrația sa interioară este obținută și prin laconismul limbajului plastic.

Autoarea a creat multe portrete ale oamenilor iluștri, cum ar fi și *Portretul academicianului N. A. Dîmo* (1959, ghips). Importanța acestei personalități este obținută prin monumentalitatea chipului, și prin caracterul postamentului viguros pe care este plasat. Efectele de textură înnobilează chipul, producând impresia că și-a mijit ochii, a zâmbit ușor, iar coafura este răvășită de vânt. Chipul individualizat redă asemănarea exterioară a trăsăturilor și favorizează redarea unor calități individuale deosebite ale acestei personalități. Au-

toarea a creat un chip profund uman, modest în măreția sa, simplu și în același timp complex.

Portretul de gală este prezent în creația sculptoriței în lucrarea *Portretul sergentului A. Volevici* (1962, ghips tonat). Militarul apare senin și demn, în haine de paradă, redate schematic. Pornind de la tema eroilor celui de-al Doilea Război Mondial, chipurile de militari-apărători ai păcii devin o temă propagandistică, dar care păstrează, în sculpturile Claudiei Cobizev, latura umană⁵.

Urmărind atent realitatea, sculptorița observă chipuri, care în prezent nu mai pot fi aflate, ca, spre exemplu, *Portretul monitorului comsomolist* (1961, ghips tonat). Chipul este cel devotat totalmente cauzei, care crede fără rezerve în idealurile comuniste, care este exigent față de sine și, la fel, față de cei ce îl înconjoară. Este un chip al impactului epocii comunismului asupra trăsăturilor de caracter, impact care a produs și urcușuri, dar care a mutilat, în mare parte, moștenirea spirituală, transmisă din generație în generație. Rămâne un semn de întrebare, dacă aceste caracteristici și subtexte ale acestui portret vor fi recepționate în continuare peste timp, sau portretul va lăsa rece consumatorii de frumos, nefamiliarizați cu aceste subtilități. Posibil că și nouă ne scapă ceva din psihologia împăraților romani, spre exemplu, sau din cotidianul faraonilor egipteni, viața impune rigurile sale, rigori care, uneori, sunt depășite în timp sau care revin din nou, sub alte aspecte, implicând raționamente și sesizări noi.

În anii '60 se îmbunătățesc relațiile politice și culturale cu Republica Populară România, scriitorii și artiștii plastici de pe ambele maluri ale Prutului au posibilitatea să-și facă vizite. Sculptorul Lazăr Dubinovschi vizitează România, contactează cu artiștii plastici români. Astfel și în creația sculptoriței Claudia Cobizev apar chipuri cu caracteristici etnice: *Tăietorul de lemne din Rucăr* (1961, ghips). Cu o pălărie pusă pe o parte, tânărul bărbat pare a fi pus pe glume, gâtul masiv și umerii lași sunt dovada forței sale fizice și psihice. Bustul este, de fapt, lipsit de postament, pieptul vânos al bărbatului servind ca suport. C. Cobizev a creat un monument emoționant, dedicat virilității.

O altă lucrare, *Fata din Ceadâr-Lunga* (1962, bronz) denotă încă o dată legătura puternică care există între genul sculpturii și cel al picturii. Aceste două genuri adesea se întrepătrund, fac schimb de subiecte și concepții. Astfel, lucrarea de care am amintit mai sus își are, probabil, izvorul în renumita pânză a lui Mihai Greco *Fetele din Ceadâr-Lunga*

(1959–1960), pânză revoluționară și în ceea ce privește coloritul și compoziția. Însă, spre deosebire de Mihai Greco, Claudia Cobizev creează un chip mai puțin emoționant, mult mai rece. Portretul pare a fi o ilustrație la doctrina care afirma existența prieteniei popoarelor în fosta URSS, fapt care a condus spre apariția chipurilor de băștinași în haine naționale. Ornamentele podoabelor, baticul legat tradițional, conferă totuși farmec acestei tinere.

Cu toate acestea, mașina propagandistică de stat conștientizează episodic importanța artelor naționale care totuși trebuiau să se conformeze rigorilor realismului socialist. Astfel, în 1957, la Moscova are loc Expoziția Unională de Artă, în cadrul căreia artele naționale au fost clasificate după republici unionale.

Grupul sculptural al Verei Muhina *Muncitorul și colhoznica* (expus la Expoziția Internațională de la Paris din 1937) a constituit un reper pentru sculptorița moldoveancă Claudia Cobizev, care tratează chipurile de țărance diferit: ele sunt pline de pitoresc în schițele sale, însă imaginile reprezentate în sculpturi și portrete capătă un caracter mai auster.

Existența calapoadelor politice în creația Claudiei Cobizev poate fi ilustrată în special prin portretul *Îngrijitorul de porci S. I. Pleșca* (1962, ghips tonat). Lucrată după șablonul care prevedea că în URSS nu există specialități și profesii prioritare, orișice muncă este respectată și apreciată, acest subiect, care în arta plastică și în sculptura altor perioade istorice ar fi fost ignorată, capătă valoare propagandistică în interpretarea Claudiei Cobizev. Îngrijitorul de porci este, de fapt, un colhoznic de rând, pe fața căruia se citesc grijile cotidiene și munca istovitoare, lipsa unor idealuri. Chipul omului muncitor, atât de indispensabil artei realismului socialist, se materializează la C. Cobizev în acest portret, întins compozițional pe verticală și, datorită acestui procedeu, luând forma unei coloane: gâtul viguros, secționarea pe verticală la nivelul umerilor. Este o lucrare cu valoare documentară, care e o mărturie a unei epoci litigioase, în care adevărul merge alături de minciună. Creând acest chip, C. Cobizev a pornit de la individual spre general: prototipul real-existent al personajului este o parte a realităților cotidiene, o tipologizare care generalizează chipurile oamenilor simpli. Chipurile de muncitori și țărani devin arhetipuri care mențin caracteristicile specifice acestor pături sociale, păstrând individualitatea și totodată fiind chipuri generalizate. Totuși aceste chipuri nu păstrează ca-

racteristicile etnice. În acest context de idei, poate fi relevant faptul că chipul contemporanului ca temă de creație apare în anii '60. La prima vedere s-ar părea că este o temă nouă, dar în realitate portretele contemporanilor au fost create pe întreg parcursul istoriei milenare a artelor. Observația că chipul omului nou-constructor al comunismului este radical, cu caracteristici necunoscute anterior, în portret poate fi contestată: orice regim ideologic existent impunea rigurile sale în portret⁶.

Chipul contemporanului, al omului nou - constructor al socialismului, este o temă prioritară pentru arta realismului socialist. În anii '60-'70 această temă era salutată de organele de conducere și de cenzură. În acest context, chipurile de tineri, care au crescut și s-au format ca personalități în timpurile puterii sovietice, devin prioritare și sunt intens abordate și de C. Cobizev. Astfel, *Sportiva* (1964), portret lucrat în ghips și culoare, se singularizează prin privirea ochilor frontală, pătrunzătoare, fără ocolișuri. Este un chip care întruchi-pează mentalitatea tineretului, totalmente devotat puterii, valorile regimului devenind primordiale pentru fiecare om: distrugerea sistemului de valori pe interior se produce prin propaganda care venea prin intermediul radioului, televizorului, filmelor și cărților. Un chip care pare sceptic față de aceste rigori impuse este cel din portretul *Student* (1965, bronz). Este chipul unui intelectual, venit din popor, poate fiind prima generație care își poate permite studii universitare. Este cel care, adunând lumina cunoștințelor din cărți, devine sceptic și pune deja la îndoială dogmele.

Problema individualității și tipizării este cea mai importantă pentru un sculptor-portretist. Sculptorița Cobizev merge de la general spre individual, chipurile din portretele *Sportiva* și *Studentul* fiind cele tipice pentru societatea și timpurile în care a activat C. Cobizev. Individualitatea studentului din opera omonimă a Cludiei Cobizev este cea care depășește cadrul strict al reprezentărilor tipice, prin libertatea gândirii sale el se singularizează și devine o personalitate cu propriile raționamente și convingeri. Astfel, lumina cunoașterii și cultivarea înțelepciunii suprimă doctrinele și este, de fapt, acea forță care va aduce schimbări reale în societate.

Aspectele psihologice ale vârștelor își găsesc interpretare în lucrarea *Tânăr* (1965, bronz), în care este surprinsă acea perioadă din viața unui adolescent, când el s-a îndepărtat deja de copilărie și începe să pătrundă sensurile vieții unui om

matur. Naivitatea tânărului este suprimată prin dorința de a cunoaște această lume plină de contradicții, lucruri false, dar și de înțelepciune.

Sculptorița revine la valorile ancestrale, păstrate cu prioritate la sat și astfel, în 1966, apare *Portretul mamei*. Lucrat în lemn prin incizii minuscule și ritmice, portretul redă un chip de bătrână, cu pupilele neconturate, cu arcurile sprâncenelor umbrind ochii adânciți în orbite. Detaliile de costum lipsesc, femeia în basma este o țărăncă ce și-a trăit viața în griji și muncă, dar care a păstrat valorile netrecătoare educate de părinții săi și a acumulat ea însăși o experiență datorită trecerii demne prin viață. Continuitatea generațiilor, importanța în viața noastră a persoanelor de vârșta a treia constituie una dintre fațetele-raționament ale acestui portret.

Chipurile de contemporani reprezentate în portretele *Sora medicală Leana* (1969, ghips) și *Tanea* (1969, ghips), datorită materialului în care au fost lucrate, conțin forme generalizate, cu un accent convingător asupra felului lor de a privi în viitor cu încredere, dar și cu o mare doză de naivitate copilărească. Aceste lucrări nu mai păstrează naturalismul academic al anilor '50 (ca, în special, în lucrarea *Studentă* - 1954, ghips), dar nici decorativismul anilor '40 (*Cap de femeie* - 1939, bronz). Este vorba despre un sentimentalism al anilor '60, în această perioadă formându-se așa-numita morală a omului nou, constructor al socialismului.

Sculptorița C. Cobizev este cunoscută și apreciată mai mult prin reliefurile sale, care abordează în mare parte subiecte propagandistice, dar care conțin și portrete. Portretul în relief prezintă o sarcină constructivă complicată pentru sculptori, necesitând cunoștințe temeinice de anatomie. Această problemă este soluționată reușit de sculptorița în relieful *Viticultoarele* (1971, cupru, relief), care conține trei chipuri: în profil, față și trei pătrimi. Chipurile celor trei tinere sunt tratate decorativ și apar în prim-plan pe fundalul unor struguri de viță-de-vie. Și aici tiparul propagandistic este preluat de sculptorița: chipul femeii cu viță-de-vie devine simbolul Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești, un șablon care nu exprimă sufletul țării și nici tradițiile naționale ale acesteia.

Totuși Cobizev a căutat în galeria sa de portrete sculpturale să găsească un tipaj de moldoveancă. Inițial, în anii '50 acest lucru nu-i reușește din cauza constrângerilor regimului stalinist (*Cap de moldoveancă* - 1947, lemn), ulterior însă regimul comunist în republică impune alte rigori,

printre care și ideea traiului fericit în spațiul sovietic, care determină psihologia chipurilor în această perioadă. Așa este *Colhoznica* (1971, cupru), care exprimă calm și stabilitate, dar este lipsită de acel diapazon larg de sentimente pe care sculptorița le transmitea cu ușurință în primele sale lucrări (*Ana-Maria* – 1937, ghips tonat). Realismul socialist produce efectul estompării laturii umane prin înlocuirea acestora cu clișee.

Portretul-statuie, secționat la nivelul genunchilor, este *Portretul ilegalistei Elena Sârbu* (1971, ghips), în care autoarea apelează la tematica eroică, creând un chip plin de voință, prudență și curaj. Mijloacele sărace de expresie ale acestei lucrări sunt suprimate de latura epică a acesteia.

În anii '70 sculptorița revine la chipuri etnice de moldovence, în special în lucrarea *Aurica* (1974, cupru). Portretul este cameral, cu o mare doză de oboesală și laconism, amintind modelele clasice. C. Cobizev tinde spre tipizarea chipurilor, obținută prin generalizare și datorită modelajului ferm al formelor monolite, legate între ele prin arhitectonică, acestea sunt caracteristice operelor din anii '60-'70, diverse ca abordare artistică și lucrute în diverse materiale.

La fel de lapidare sunt *Portretul recrutului* (1975, ghips) și *Doctoranda* (1979, bronz). Deși sunt lucrute în diverse materiale, se păstrează laconismul formelor, redus la urmarea fidelă a trăsăturilor feței protagoniștilor, dar fără acea adâncire

psihologică ce o caracteriza anterior pe sculptorița ca fiind un maestru al portretului sculptural.

Fiind la o vârstă înaintată, Claudia Cobizev tot mai des revine la chipurile de muncitori, la formele țărăncilor Verei Muhina, la acel entuziasm al maselor care i-a marcat tinerețea: *Constructoarea Valentina Gârbu* (1985, cupru). Secționat la nivelul gleznelor, redat în mișcare, acest portret-statuie are trăsăturile feței estompate. Este un chip al omului din popor, care nu se face remarcat din mulțime.

Portretul ca mărturie a unei epoci controversate este pentru sculptorița Claudia Cobizev acel teritoriu unde se duce lupta continuă pentru spiritele oamenilor. Epoca dictează concepțiile, dogmele sunt instaurate, apoi răsturnate, în locul lor apar alte prerogative. C. Cobizev este întâi de toate cetățeană a unei țări astăzi dispărute de pe hartă și a unei ideologii acum depășite în timp, dar creațiile sale sunt mărturii elocvente ale acelei mentalități care exista atunci. Este greu de imaginat cum putea să evolueze portretul în creația Claudiei Cobizev fără aceste tipare, este neîndoiește faptul că ea a fost o mare artistă, un maestru care cunoștea inițial toate afinitățile psihologiei, ei reușindu-i îndeosebi portretele de copii și tineri. Poate datorită creației sale vom înțelege cât de departe poate duce lipsa de libertate în procesul de creație într-o perioadă angajată politic. Portretul este proba umanismului în fiecare epocă și portretul sovietic în cadrul curentului realismului socialist nu este o excepție.

Referințe bibliografice și note

¹ Бобернага С. Клавдия Кобизева. Скульптура. Москва: Советский художник, 1988, p. 3.

² Făcând o mică incursiune în istoria portretului, putem spune că portretele de copii în toate timpurile au fost palpante și au cultivat cele mai înalte sentimente la spectator. Printre cele mai vechi portrete care vorbesc concludent în acest sens pot fi considerate cele ale familiei faraonului Akhenaton (secolul XIV î.Hr.). Portretul roman aduce în chipurile copiilor o seriozitate nespecifică vârstei acestora: Portretul băiatului din familia împăratului Octavian Augustus (sfârșitul secolului I î.Hr. – începutul secolului I d.Hr.), Portretul băiatului din dinastia Iulio-Claudiană (mijlocul secolului I d.Hr.), în epoca în care reprezentările cezarilor și membrilor familiilor acestora devin importante pentru interioarele clădirilor publice și piețe. În Evul Mediu chipul Fecioarei Maria cu pruncul ocupă un loc deosebit, sacru, în inimile creștinilor și devine predominant în artă. Chipu-

rile de îngerași (putti) vor popula spațiile, fiind specifice pentru epoca Renașterii: Putto cu delfinul de Andrea del Verrocchio (cca. 1470), executat în plastica formelor mici și a fost turnat pentru centrul fântânii de la vila Medici de la Careggi, reflectând atmosfera relaxantă de aici. Sunt cunoscute pe larg medalioanele cu prunci de la Ospedale degli innocenti (Ospiciul inocenților) din Florența, lucrute de Andrea della Robbia, dar și acei putti de pe stema Moldovei de pe fațada bisericii Sf. Dumitru de la Suceava. În arta portretului francez din secolul al XVIII-lea, creația în domeniul portretului de copii poate fi ilustrată prin chipul vioi și șmecher al unui Amur, realizat de Étienne Maurice Falconet. La fel de vioi și șmecher este și chipul creat de Niccolò Roccatagliata – Înger cu clește. O atmosferă lugubră găsim în imaginea Cupidon și capetele de morți de Gustave Doré. Dar chipul devine mai senin și poetic în sculptura lui Prosper d'Épinay Cupidon cerșind. Cu totul înduioșătoare apare

imaginea creată de Rachette Copil care a lăsat să-i scape o pasăre. Astfel, în portretele sculpturale din secolul al XVIII-lea se atestă o trecere spre imagini mai lirice, fapt care poate fi observat și în chipurile de copii: Pruncul Ioan Botezătorul de Luca della Robbia și Pruncul Hristos al lui Desiderio da Settignano. Încercarea de a reprezenta chipuri ale unor personaje sacre în faza copilăriei lor a solicitat implicarea sculptorilor în căutări ce țin de domeniul psihologiei. La începutul secolului al XX-lea, un mare maestru al portretului, Anna Golubkina, abordează această tematică, reușind să creeze o serie de chipuri impresionante de copii. Printre acestea se remarcă lucrarea Sanceta (1905, ghips), în care, pe lângă redarea caracteristicilor anatomice, specifice vârstei, transmite spectatorului starea de emotivitate a personajului portretizat. Înainte de Anna Golubkina, sculptorul Nikolai Pimenov realizează portrete de copii, printre care Băiatul (1849), redat în manieră clasică amintind de portretele romane, dar fiind respectată psihologia specifică vârstei acestuia. În rândul acestora, portretele de copii ale Claudiei Cobizev apar având o ușoară tentă de romantism, dar care nu umbrește caracteristicile psihologice, surprinse cu exactitate de maestru. A se vedea: *Musee de l'Ermitage. Le portrait romain*. Leningrad: Editions d'Art Aurore, p. 14; Зарецкая З., Косарева Н. Западноевропейская скульптура в Эрмитаже. Ленинград: Аврора, 1970, p. 11; Государственный Русский Музей. Скульптура XVIII – начало XX века. Каталог. Ленинград: Искусство, Ленинградское отделение, 1988, p. 53, 118.

³ Același impact al desenului asupra formelor sculpturale se poate observa în creația mai multor sculptori, în același rând la sculptorul rus Nikolai Andreev, care cercetează atent în schițele sale capul în diverse răsuciri, posedând o manieră de desen clară, receptivă la orice nuanță de linie și ton. Iar tema chipurilor etnice în crochiuri este prezentă în creația lui Ivan Efimov, în schițele cu țărance din Tambov (anul 1914). La o distanță în timp de acești sculptori, în opera Claudiei Cobizev aflăm schițe cu o valoare deosebită, servind ca material istoric și artistic aferent operelor sculpturale realizate de sculptoriță. A se vedea: *Скульптура и рисунки скульпторов конца XIX – начала XX века*. Москва: Советский художник, 1977, p. 145-149, 422-423.

⁴ Тома Л. Клавдия Кобизева. Кишинэу: Литература артистикэ, 1978, p. 10.

⁵ Ținem să menționăm aici faptul că portretul de gală rus din secolele XVIII-XX a constituit o bază teoretică și artistică, care a fost preluată episodic de către sculptorii din URSS și de cei din RSS Moldovenească. Reformele țarului rus Petru I au pus începutul dezvoltării portretului sculptural de gală ca gen al artelor. Un exemplu de portret de gală al acelei epoci este Bustul lui Petru I (1723-1729), creat de Rastrelli, în care protagonistul apare în zale de cavalier și haine de epocă,

glorios și nobil. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, portretul de paradă atinge apogeul, stabilindu-se și tradițiile de reprezentare în trei pătrimi, dar apar și reprezentări frontale, în toate însă păstrându-se particularitățile clasicismului. Școala națională rusă de portret era reprezentată prin Șubin, Martos, Kozlovski, Prokofiev și Șcedrin. Începând cu F. I. Șubin, portretul de gală devine portret al contemporanilor, alcătuiind o adevărată galerie. Prin portretele sale Șubin a dezvăluit lumea sentimentelor și gândurilor contemporanilor săi, cum este și în Portretul contelui Piotr Aleksandrovici Rumeanțev-Zadunaiski (1778, marmură). Prima jumătate a secolului al XIX-lea se caracterizează printr-un suflu patriotic, determinat de Războiul pentru Apărarea Patriei din 1812. Portretul de gală devine mai romantic și mai realist, în special în creația lui B. I. Orlovski și I. P. Vitali, care redau generali, dar și scriitori, pictori, savanți. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea se stabilesc două tendințe: cea spre portretul de salon și cea care nega normele clasicismului, aceasta fiind reprezentată de F. F. Kamenski, M. A. Cijov și M. M. Antokolski. Începutul secolului al XX-lea aduce suflul sculpturii franceze (A. Rodin), dar și puternice tendințe naționale în portretul rus: A. T. Matveev, S. T. Konenkov, P. P. Trubețkoi, A. S. Golubkina ș.a. A. S. Golubkina creează portretele sale deja în manieră de modelaj impresionist. Iar portretele create de S. T. Konenkov impresionează prin efecte de textură și culoare. În perioada sovietică, maestrul V. I. Muhina, I. D. Șadr, M. G. Manizer în portretele create la comandă ale liderilor comuniști aduc festivitate și patos, care va caracteriza și arta autohtonă. Doar după terminarea celui de-al Doilea Război Mondial, chipurile de eroi vor fi uneori pline de măreție, altelei documentaliste până la cel mai neînsemnat detaliu (cum este, spre exemplu, portretul lui Iusupov de Vera Muhina). A se vedea: *Русский скульптурный портрет XVIII – начала XX века*. Ленинград, 1979, p. 7-11.

⁶ În Egiptul Antic existau, paralel cu portretele de aristocrați și faraoni, statuete cu chipurile oamenilor de rând, mai mult ca un gen de artă populară. Grecia Antică a înălțat firea omului. Portretul roman ne-a păstrat și ne-a deschis moravurile aristocrației cu toate virtuțile și viciile lor, conservând atmosfera acelor timpuri. Evul Mediu a calificat omul ca fiind vicios și plin de păcate. Renașterea s-a reîntors la valorile antice, omul devenind centru al universului. Barocul l-a situat pe om în atmosfera unui imens spectacol. Clasicismul a cultivat forța rațiunii. Romantismul a adus pitoresc și descriptivism. Realismul a demascat latura sărăciei sociale și a celei spirituale. Impresionismul a chemat la trăirea intensă a clipei trecătoare. Realismul socialist a participat la un imens experiment social de devalorizare a unor criterii culturale și a căutat să le înlocuiască cu o morală „nouă”.



Ana-Maria,
1937, gips



Cap de moldoveancă,
1947, lemn



Studentă,
1954, gips



Portretul academicianului
N. A. Dimo, 1959, gips



Tăietorul de lemne din Rucă,
1961, gips



Tânăr,
1968, bronz



Fata din Ceadâr-Lunga,
1962, bronz



Aurica,
1974, cupru



Doctorandă,
1979, bronz

Vitalie MALCOCI

Structura scenografică – concept semantico-artistic al spectacolului

Rezumat

Compoziția scenografică – concept semantico-artistic al spectacolului

Constituirea operei de artă teatrală ține de organizarea compozițională a spațiului scenic. Astfel, compoziția scenografică poate fi considerată structura scenografică determinată de conceptul artistic al spectacolului, amplasament și interdependența componentelor care sunt echilibrate în limitele spațiului scenic. Realizările teatrului contemporan nu pot fi privite izolat fără analiza socio-psihologică a publicului, care are tot dreptul să se aștepte la sinteze, la integritatea organică a acțiunii scenice. În acest sens, rolul scenografiei crește, îndeplinind funcția codului semantic al întregului spectacol.

Cuvinte-cheie: scenografie, artă teatrală, structură compozițională, spațiul scenic, concept artistic, pictor-scenograf, forme plastice, expresivitate estetică.

Summary

Scenographic composition – the semantic and artistic concept of the performance

The establishment of the theatrical artwork is related to the compositional organization of the stage space. Therefore, the scenographic composition can be defined as the scenographic structure determined by the artistic concept of the performance, the placement and interdependence of the components that are balanced within the stage space. The achievements of the contemporary theatre cannot be viewed in isolation without the socio-psychological analysis of the public, which has every right to expect syntheses and organic integrity of the scenic action. In this respect, the role of scenography is increasing as it fulfils the role of semantic code of the entire performance.

Key words: scenography, theatrical art, compositional structure, stage space, artistic concept, artist-designer, plastic forms, aesthetic expressiveness.

Constituirea operei de artă teatrală, amplasamentul ei, interdependența părților determinate de concept, de logica artistică și menirea operei țin de organizarea compozițională a spațiului scenic. Astfel, compoziția scenografică poate fi considerată structură scenografică determinată de conceptul artistic al spectacolului, amplasamentul și interdependența componentelor, care sunt echilibrate în limitele spațiului scenic.

Spectatorul este capabil să perceapă profunzimea și valoarea structurii artistice, atunci când toate elementele ei sunt înlănțuite și echilibrate. De aceea, obiectivul principal al scenografului este crearea unui echilibru al tuturor elementelor scenografiei. Aici, analiza semantică și formală a construcțiilor compoziționale aduce un mare folos atât regizorului, cât și actorului în lucrul lor asupra mizanscenării spectacolului.

Fiecare component al scenografiei are o anumită putere de acțiune vizuală. Utilizând legile formale ale construcției compoziționale (bazate pe fiziologia umană) și intuiție, se poate într-un anumit mod de distribuit ponderea mărimii și direcției lor și de creat un echilibru de forțe, echilibrând astfel întreaga structură vizuală. De rând cu aceasta, este necesar de depistat elementul principal, de construit concordanța necesară între elemente, în raportul indiciilor și valorilor lor, de găsit catalizatorul ce activează influența unui sau altui component, de construit un lanț dinamic de conflicte, prin redistribuirea forțelor de influență ale elementelor scenografiei, de creat un caleidoscop de schimbări de accente, cu depistarea unui alt element de bază într-un episod sau scenă. Aici, cunoașterea legilor compoziției ajută în distribuirea exactă a forțelor, pentru a găsi locul potrivit în

spațiu, ca elementul principal să capete o expresivitate maximă, iar construcția să impresioneze publicul la nivelul dorit¹.

Deseori, reieșind din conținut, apare necesitatea de a amplasa, într-un anumit mod, componentele principale ale mediului scenic sau componentele esențiale ale scenei din spectacol. Atunci este necesară reamenajarea exactă a tuturor componentelor, posibil, prin modificările cantitative sau calitative. Ideală ar fi o structură plastică compozițională în care va coincide semantica și percepția vizuală, cu distribuirea elementelor scenografiei în spațiul scenic. Pictorul e menit să găsească pentru piesa în cauză cea unică și universală compoziție care ar putea, cu o maximă expresie, să provoace spectatorul de a percepe ideile artistice principale, idei care au tulburat autorul piesei, teatrul și pictorul-scenograf.

Compoziția scenografiei este complicată în acțiune. Aici sistemul cinetic al spațiului, care nu există de la sine, intră în interacțiune activă cu actorul (personajul). În timpul elaborării și creării structurii compoziționale a scenografiei trebuie să fie luate în considerare zonele vizual active și pasive ale scenei. Pentru scena teatrală, zona activă a liniilor ascendente se determină printr-un plan imaginar, care unește partea din stânga a planșeului scenic cu punctul de sus al peretelui din dreapta (care unește portalul cu peretele din spate al scenei). Linia de activitate maximă va fi diagonală, care trece imaginar din partea de jos a portalului din stânga, în adâncime, spre partea de sus a peretelui din dreapta.

Echilibrul în compoziția scenografiei spațiale poate fi realizat prin utilizarea maselor de bază, de multe ori situate pe verticală, deoarece planul vertical, vizual este mult mai activ decât cel orizontal, în special planul paralel cu oglinda scenei. Acest fapt provoacă explorarea pe verticală a spațiului scenic. Elementele amplasate pe verticală intensifică perceperea noastră. Prin urmare, este firească tendința spre mașinăria-construcție a rampei. Pentru publicul care percepe acțiunea de sus, suprafața verticală sau oblică ar constitui, planșeul scenei, zonele superioare ale construcțiilor scenice.

Adevăratele verticale ale structurilor scenice vor fi percepute în reducerea perspectivei. Orizontalele, în compoziția scenică, calmează ochii. Verticalele, în compoziția scenică, sunt ritmuri, care incită percepția emoțională și psihologică.

Ritmul este o proprietate a vieții, un indiciu comun a tot ce ne înconjoară. Există legi generale

ale ritmurilor, caracteristice tuturor, și există ritmuri individuale, personale, caracteristice pentru un individ concret. În scenografie se examinează ritmul drept o alternare legitimă a elementelor plastice constructive, proporționale și senzuale².

Construcția ritmică a scenografiei depinde și de individualitatea pictorului, de propriile senzații intuitive. În construirea ritmică a compoziției se manifestă atitudinea pictorului față de opera sa. Prin ritmuri, pictorul atribuie o măsură de acțiune creației sale, îi dă energie. Explorarea ritmică a spațiului scenic constă din construcții ritmice, plastic constructive și cinetice, din ritmul partiției de lumini, din mișcarea ritmică a actorilor – personajelor în scenă. Fiecare spectacol nou are un ritm propriu, irepetabil.

Ritmurile scenografiei sunt parte integrantă a construcției ritmice a spectacolului. Ritmurile se împart în: liniștite și tulburătoare. Ritmurile liniștite fixează atenția, ele sunt construite în baza unei atitudini uniforme. Aceste ritmuri sunt considerate corecte și provoacă sentimente plăcute. Abuzul de ritmuri corecte poate să plictisească publicul sau poate chiar sa-l „adoarmă”. Astfel, ritmul constituie baza dinamicii interioare a scenografiei.

Ritmurile tulburătoare, construite după principiul contradicției, atribuie compoziției dinamism, iar spectatorului îi provoacă interes și neliniște. În ritmuri se manifestă legitatea îmbinării contrastelor. Construirea compoziției fără contraste este imposibilă. Contrastul este unul dintre cele mai importante mijloace de expresie artistică. În construcțiile compoziționale se combină contrastul siluetei obiectului sau obiectelor cu fundalul, contrastul luminii și umbrei, contrastul formelor, volumului, înălțimilor, greutateii, texturii (moi sau aspre) și, în sfârșit, contraste semantice.

Spațiul scenic, precum și spațiul în general, creează un impact emoțional și psihologic. Odată cu transformarea spațiului scenic se va schimba percepția vizuală, în consecință și starea, și dispoziția spectatorilor. Forma simplă a obiectului întotdeauna atrage atenția. Dacă această formă este simetrică, atunci toate forțele interioare în ea sunt distribuite uniform, și noi o considerăm echilibrată. O asemenea formă ne calmează, ne dă un sentiment de încredere, de echilibru.

Într-un număr semnificativ de compoziții scenografice, practicabilul rotund este un element important, de multe ori unul esențial. Practicabilele rotunde de diferite dimensiuni, adesea, sunt înclinate, pentru ca suprafața practicabilului să fie

bine citită. În anii 1950–1960, scena a fost invadată de practicabile de forme geometrice simple, dar cele mai persistente au fost două forme, rectangulară și rotundă.

Pentru a atinge o armonie desăvârșită în scenografie, trebuie găsită o legătură proporțională dar simplă între elementele scenografiei, proporția exactă a tuturor elementelor, proporția mărimilor și proporția semantică. Este necesar de a ajunge la unitatea estetică-expresivă a volumelor, formelor, armonia mișcării în spațiu și semantica acestora. Expresivitatea estetică a volumelor dinamice este strâns legată de exploatarea plastică a spațiului scenic. Doar spațiul scenic este tot o formă, un volum, și misiunea scenografului este atingerea expresivității estetice maxime.

Plastica în scenografie include modelarea estetică a spațiului, a mediului scenei, a costumelor, a fasciculelor de lumină, a plasticii actorilor-personajelor³. Plastica în scenografie este armonia mișcării formelor estetice în spațiul scenic. În ultimele decenii se observă o sculpturalizare a scenografiei, căutarea formelor plastice monumentale și crearea mediului scenic sculptural.

Deoarece arta teatrală deține un loc important în cultura timpului nostru, teatrul constituie arta de prezentare a operelor dramatice pe scenă. Drama, ca gen al dramaturgiei, ocupă o poziție intermediară între comedie și tragedie. Pe parcursul istoriei, ea a căpătat locul de frunte printre genurile teatrale. Se formează noi construcții dramatice, tipuri de conflict, construcții de subiecte, conturări de caractere umane. Drama se deosebește prin conținut serios, reflectă diferite aspecte ale vieții

omului și a societății. Caracteristica lucrărilor scot în evidență tendința spre crearea unei rezolvări plastice a designului spectacolului.

Capacitatea de a aduce în designul spectacolului o expresivitate plastică, ce corespunde ideii autorului, a sensibilității jocului actorilor și regizorilor, face decorul să fie adecvat și expresiv. Mijloacele și modalitățile artistice de expresie, care apar în schițele spectacolelor, sunt de o diversitate largă. În conformitate cu intenția dramaturgului, pictorul intensifică și precizează acele părți ale chipului, care contribuie la expresivitatea emoțională a spectacolului.

Realizările teatrului contemporan nu pot fi privite izolat, fără analiza socio-psihologică a publicului. Publicul contemporan s-a schimbat tot atât de brusc ca și teatrul. El are tot dreptul să se aștepte la sinteze, la integritatea organică a acțiunii scenice. În acest sens, rolul scenografiei crește. În conformitate cu criteriile curente ale acestui tip de artă, ea îndeplinește rolul codului semantic al întregului spectacol, care, în timpul desfășurării acțiunii, se descifrează cu ajutorul actorilor și acompaniamentului din lumini și muzică.

Schimbarea frecventă a stilurilor și metodelor artistice nu a împiedicat unirii eforturilor pentru reînnoirea și îmbogățirea limbajului figurativ al artei teatrale, a făcut flexibilă dorința interioară spre căutare artistică a regizorilor de teatru.

Pictorul teatrului contemporan a devenit un maestru al sintezei. El este și pictor și arhitect, și tehnic, și, cel mai important, coregizorul spectacolului. Aceasta o demonstrează practica artei teatrale contemporane.

Referințe bibliografice

¹ Trucă Ion. Teoria scenografiei. Iași: Junimea, 2003. 316 p.

² Мочалов Ю. Композиция сценического пространства. www.theatre-library.ru/files/m/mochalov_yuriy/mochalov_yuriy_1.doc (vizitat 16.07.2015)

³ Базанов В. В. Работа над новой постановкой (технология оформления спектакля). Санкт-Петербург, 1997, 28 p.

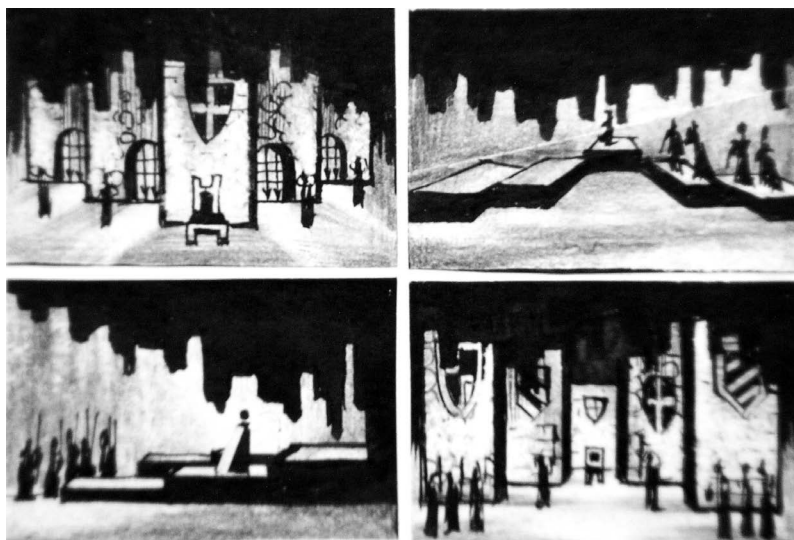


Fig. 1. Schițe pentru scene cu decor transformator realizat în baza rotirii scenei în jurul axei sale. Scenograf Petru Balan



Fig. 2. *Ovidiu*, Vasile Alecsandri. Scenografie Petru Balan

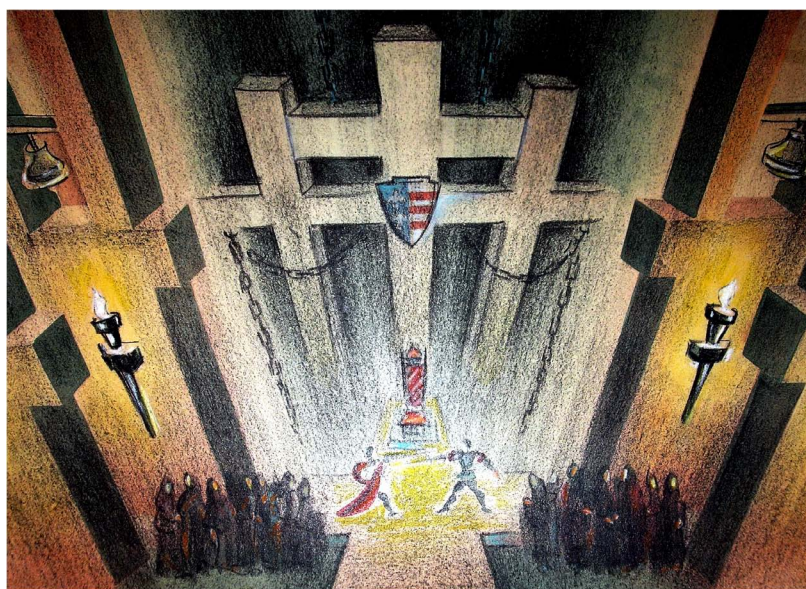


Fig. 3. *Hamlet*, W. Shakespeare. Scenografie Petru Balan

Serghei SEVERIN

Implantul de factură rurală din RSSM și reconfigurarea spațiului construit

Rezumat

Implantul de factură rurală din RSSM și reconfigurarea spațiului construit

Satul sovietic moldovenesc s-a constituit într-o perioadă distinctă, în care transformările la nivelul ideologic au determinat modificarea radicală a societății în întregime. El a devenit un adevărat poligon de construcții experimentale. Creșterea numărului populației angajată în producere a determinat schimbări în condițiile de trai. Extinderea teritorială era reglementată de documentația urbanistică în multe cazuri nu ținea cont de planimetria liberă, constituită în timp a vetrei vechi. Aceste schimbări au fost luate în considerare de noile strategii urbanistice, menite să implementeze tezele socialiste în mediul rural. În RSSM, un instrument de lucru au devenit planurile generale de amenajare a așezărilor rurale elaborate de specialiștii din domeniu. Făcând abstracție de tendințele de uniformizare ale timpului, reconfigurarea spațiului construit a localităților rurale din RSSM prezintă unele particularități specifice pentru fiecare așezare în parte. De multe ori extinderea teritorială planificată a implantului de factură rurală a avut ca rezultat divizarea convențională în satul vechi, cu planimetrie neregulată și satul nou, sistematizat regulamentar. În articolul de față, este examinat un studiu de caz concret – satul Larga din raionul Briceni, un exemplu ilustrativ în acest sens.

Cuvinte-cheie: Satul sovietic, sistematizare, structură planimetrică, urbanism, reglementare, planificare, zonificare funcțională, proiectul de planificare și construcție a satului, întreprindere de producție, zona locativă, nucleu central, reconfigurarea spațiului, soluție.

Summary

The village in MSSR and reconfiguration of the built space

The Moldavian soviet village was established in a distinct period, in which the changes on the ideological level determined the radical modification of the society as a whole. The Moldavian village became a true experimental construction polygon. The increasing number of people employed in manufacturing led to changes in the living conditions. Territorial extension of the village was regulated by urban planning documentation, which in many cases did not take into account the open planimetrics of the village hearth formed in time. These changes were considered by the new urban planning strategies intended to implement the socialist theses in the rural area. The general landscaping plans of rural settlements, developed by specialists, became a working tool in MSSR. Apart from the uniformity trends of the time, the reconfiguration of the built space in the rural settlements in MSSR reveals some specific features for each settlement in part. Often, the planned territorial extension of the village resulted in the conventional division into the old village with irregular planimetrics and the new village with regular arrangement. A concrete case study – village Larga from Briceni district – is examined in this article, which serves as illustrative example in this regard.

Cuvinte-cheie: Soviet village, arrangement, planimetric structure, urban planning, regulation, planning, zoning districts, village planning and construction design, production enterprise, housing area, central nucleus, space reconfiguration, solution. nucleu central, reconfigurarea spațiului, soluție.

Nimeni nu va contesta că trăim într-o țară pitorească – pitorescul ni se descoperă pretutindeni și în diferite forme. Acest „spațiu mioritic”, pe care suntem obișnuiți să-l tratăm ca pe un lucru dat, reprezintă, în complexitatea sa, produsul cultural al poporului nostru. Funcția satului, din acest punct de vedere, transcende un simplu determi-

nism geografic, devenind în acest fel depozitarul moștenirii culturale și spirituale autohtone.

Sintagma „satul moldovenesc” sau „satul sovietic” reprezintă o simplă constatare a unei stări de fapt, o realitate rezultată din confluența mai multor factori: politici, economici, sociali ș.a. și nu în ultimul rând, pentru perioada la care ne re-

ferim, a factorilor arhitectural-urbanistici. Justificarea unei asemenea abordări a subiectului derivă din necesitatea înțelegerii unui fenomen complex care este satul moldovenesc și conservarea acelor elemente specifice acestuia ca parte componentă a patrimoniului cultural național.

Schimbările în structura planimetrică și funcțională a satelor din această perioadă devin vizibile și ne apar ca un fenomen interesant din punctul de vedere al morfologiei localităților rurale, în funcție de structura inițială a acestora. Astfel aceste schimbări apar mai „nuanțate” în cazul localităților rurale din centrul Republicii Moldova, unde satul, constituit într-o planimetrie neregulată, își continuă dezvoltarea după un plan rectangular. La sud, și într-o oarecare măsură la nord, satele istoric constituite într-o planimetrie regulată – rectangulară la sud, radială la nord – cunosc o dezvoltare teritorială mai „armonioasă”, extinderea localităților îndeplinindu-se ca continuare a structurii planimetrice existente. Această diferență a morfologiei satelor moldovenești, fără a avea o implicație asupra nivelului de dezvoltare a localităților, apare ca o particularitate distinctă a structurii planimetrice.

Extinderea planimetrică a localităților rurale determinată de dezvoltarea arhitectural-urbanistică, ca fenomen, este în strânsă legătură cu procesele de reorganizare a formei de guvernământ în general, în care țaranul și muncitorul sunt beneficiarii direcți ai mijloacelor de producere, deci satul devine un element important în viața și activitatea din RSSM. Creșterea demografică, afectată în prima perioadă a epocii sovietice de consecințele celui de al Doilea Război Mondial, de deportări și foamea din 1946–1947, a înregistrat o creștere constantă de la 2,29 mil de oameni în 1950¹ la 4,33 mil în 1989². Reorganizarea vieții sătești și colectivizarea forțată, care spre anul 1951 cuprindea 95,5% din totalul gospodăriilor țărănești, a făcut posibilă practicarea unei agriculturi intensive³. Faptul că, în anul 1953, din totalul producției industriale a RSSM celei alimentare îi revenea 59,3%⁴ ne demonstrează încă o dată rolul satului în viața economică și culturală a republicii.

Pe parcursul perioadei sovietice se observă o creștere constantă a investițiilor în agricultură și a producției agrozootehnice. Astfel, investițiile au crescut de la 539 mil ruble în anii 1956–1960 la 3,769 mil ruble în anii 1981–1985⁵. Aceste investiții au contribuit la construcția pe teritoriile satelor din Republica Moldova a numeroase întreprinderi de producere, păstrare și prelucrare a pro-

ducției agricole și zootehnice. În sate se formează centrele de utilitate publică, se dezvoltă și se construiesc obiective de menire socio-culturală, publice și de deservire. Pentru a aprecia scara la care se desfășurau lucrările de dotare social-culturală a localităților putem menționa faptul că spre anul 1980 în RSSM funcționau 1862 de case de cultură⁶, iar din 1956 până în 1985 au fost construite mai mult de 1500 de clădiri pentru școlile de cultură generală⁷. Totuși, din punct de vedere al sistematizării funcționale, corpul satului, ca entitate teritorială, este reprezentat de terenurile zonei de locuințe individuale unde sunt localizate gospodăriile țărănești. Aceste gospodării, caracteristice pentru viața satului, înfățișau nu doar simple spații locuibile, ci rămăneau a fi niște celule „închise”, în care supraviețuiau tradiția și cultura populară. Formarea „omului sovietic”, deci, necesita modificarea a însăși structurii familiei moldovenești, adică implicit și a gospodăriei acesteia.

Aceste schimbări în viața economică și socială, precum și necesitatea unei dezvoltări raționale a satelor, au fost luate în seamă de noile strategii urbanistice ale timpului, menite să implementeze tezele socialiste în mediul rural. Astfel în 1968 a apărut Hotărârea nr. 728 a Comitetului Central al PCUS și a Sovietului Miniștrilor din Uniunea Sovietică „Despre reglementarea construcției în sate”⁸. În această hotărâre, autoritățile sovietice, pornind de la constatarea unei stări de fapt, au enunțat necesitatea îmbunătățirii amenajării teritoriale a satelor ca rezultat al activității economice și agricole. În hotărâre se menționează: „În ultimii ani, în colhozurile și sovhozurile din țară au fost luate măsuri majore care vizează dezvoltarea în continuare a forțelor de producție în agricultură și ameliorarea bunăstării materiale și a nivelului cultural al populației din mediul rural. În fiecare an crește volumul întreprinderilor de producție, a construcțiilor locative, comunale, culturale și de deservire, desfășurate în mediul rural. *Se îndeplinește o muncă enormă pentru a transforma vechile sate și cătune în așezări moderne și amenajate*”⁹.

Hotărârea dă un șir de indicații organelor sovietice de toate nivelele ca acestea să întreprindă măsurile necesare pentru „...transformarea treptată a localităților rurale în așezări moderne cu condiții locative și social-culturale bune, care să satisfacă cerințele populației rurale, precum și să fie în conformitate cu întreprinderile de producție, permițând să creeze toate condițiile pentru o înaltă productivitate a muncii”¹⁰. Totodată, hotărârea

enunță necesitatea dezvoltării planificate, consemnând expres că „construcția acestor așezări amenajate trebuie să fie îndeplinită în conformitate cu proiectele de amenajare a teritoriului raional și cu proiectele de planificare și construcție a acestor așezări... La proiectarea și construcția satelor amenajate din mediul rural trebuie de luat în considerare diferitele condiții ale producției agricole, caracteristicile naționale ale populației, condițiile geomorfologice”¹¹.

Această hotărâre a trasat anumite direcții strategice în ceea ce privește modul de dezvoltare a localităților rurale, inclusiv cele din RSSM. În primul rând, este necesar de menționat rolul pe care îl oferea puterea sovietică dezvoltării întreprinderilor de producție în mediul rural, iar satul moldovenesc, datorită particularităților economice și de producție, se dezvoltă asigurând funcționarea ramurii agrozootehnice a economiei RSSM.

Satul moldovenesc din perioada sovietică a devenit un adevărat poligon de construcții. Și precum documentul de bază care prevedea și reglementa modificările respective în structura planimetrică și funcțională a satului a fost Proiectul de planificare și construcție a satului (*Проект планировки и застройки села*) vom opera cu soluțiile oferite de acesta.

Am ales să examinăm satul Larga din raionul Briceni, situat la 19 km de orașul Briceni, la nord-vest, nord și nord-est învecinat cu Ucraina. Este un sat cu o istorie bogată, a cărui teritoriu a fost locuit încă din epoca preistorică. Săpăturile arheologice au confirmat prezența în această zonă a așezărilor umane ale culturii Cucuteni-Tripolie (mileniile V–III î. Hr.), a așezărilor din epoca fierului (mileniul I î. Hr.)¹². Prima atestare documentară a satului Larga datează din iulie 1429, când domnul Țării Moldovei Alexandru cel Bun îl întărea după Dan Uncleata¹³. Denumirea veche a satului este Țicoteni, în componența ținutului Hotin. În 1638, Nastea, fiica lui Ivan Vartic dăruia părțile ei din Țicoteni ginerelui său Ursu și nepoatei Antimia¹⁴. În 1664, așezarea era vândută lui Prodan Drăgușescu, iar în 1698 Dumitrașco Drăgușescu, urmaș al lui Prodan, a vândut-o hatmanului Lupu Bogdan. Din 1739, satul este numit Larga, după denumirea râulețului Larga, fapt confirmat printr-un document care atestă prezența în luna august a redutelor armatei rusești lângă satul Larga¹⁵. Actualmente el are o populație de 5062 de persoane și un nivel ridicat al volumului de producție economică.

În perioada sovietică, pentru Larga a fost întocmit Proiectul de planificare și construcție a satului. El a fost elaborat de Institutul „Moldghiproselstroï” în 1969. Conform planului, din totalul de 5331 ha al terenului administrativ, 3970 ha sunt terenuri arabile, 303 ha – livezi, 64 ha – vii, 193 ha – pășuni ș.a. Complexul zootehnic dispunea de 1878 de capete de vite cornute mari, 1193 capete de porcine ș.a. Din numărul total de locuitori de 5296 oameni și 2024 de gospodării, 1954 constituiau gospodăriile colhoznicilor, adică 5000 de cetățeni.

În proiect, zona de producție este amplasată înspre est la o distanță de 100-150 m de hotarul satului, alte terenuri ale zonei de producție sunt dislocate la nord și nord-vest. Terenurile satului precum și întreprinderile complexului agrozootehnic făceau parte din colhozul „Pogranicinik”. Acesta dispunea de ferme lapte-marfă la nord-est, crescătorii și sere pentru legume la nord și la est de spațiul locuit. Amplasarea obiectivelor zonei de producție în afara intravilanului, determinată de cerințele sanitare și ecologice, dar și de particularitățile zonificării funcționale, a determinat dezvoltarea teritorială a satului în condițiile în care zona de producție nu are implicații directe asupra localității, căpătând o dezvoltare, deși interdependentă, totuși într-o oarecare măsură paralelă.

Istoric, satul s-a constituit într-o planimetrie neregulată, specifică regiunii de nord a Republicii Moldova. Două artere principale intersectează așezarea în direcția est-vest și nord-est – sud-vest, la sud, la intersecția acestor artere, s-a dezvoltat centrul de utilitate publică. Trama stradală comportă un caracter neregulat în partea centrală a satului, tendințe de organizare sistematizată fiind observate la periferii. Se evidențiază partea veche a satului și terenurile construite mai recent. Casele de locuit reprezentau clădiri individuale unietajate construite din lampaci, majoritatea amplasate cu fațada principală spre sud.

Către anul în care a fost elaborat Proiectul de planificare și construcție, în satul Larga funcționau clubul, școala pentru 320 elevi, grădinița pentru 90 copii, casa de deservire, patru magazine, un spital pentru 50 paturi, baia ș.a. Clădirea bisericii a fost închisă. Aceste obiective, deși amplasate în mare parte de-a lungul străzii centrale, nu comportă urme de amenajare sistematizată. Ele sunt amplasate sporadic și nu formează o unitate funcțională distinctă.

Proiectul de planificare și construcție a satu-

lui prevede o reconfigurare completă a spațiului construit. Soluțiile de proiect pe care le oferă tind să transforme satul într-o localitate modernă și amenajată, conectată la toate facilitățile pe care le oferea epoca.

Centrul de utilitate publică urma să ocupe o suprafață de 15,48 ha, înglobând obiectivele existente, clădiri și instituții noi, scuaruri și parcuri. Ansamblul are ca element central clădirea casei de cultură, în preajmă fiind amenajate un parc și un scuar. Nucleul central, amplasat de-a lungul străzii principale, cuprindea de asemenea și clădirile noi ale școlii și grădiniței pentru 640 elevi și, respectiv, 140 de copii (ambele aflate în construcție la momentul realizării proiectului), un centru comercial, clădiri administrative, o bibliotecă pentru 50 mii de volume ș.a. Clădirea bisericii, care reprezenta o construcție de lemn, a fost transformată în muzeul satului. Tot aici urmau să fie amplasate mai multe blocuri locative cu apartamente colective în două niveluri.

Reconfigurarea spațiului construit, atribuit zonei centrale de utilitate publică, urma să fie îndeplinită din contul asimilării zonei locative din nemijlocita apropiere. Ca completare pentru această zonă, în luncă râului Larga urma să fie amenajat un parc dotat cu toate componentele necesare zonei de agrement, inclusiv un teren sportiv, un cinematograf de vară și un teren de dans.

Direcția prioritară a reconfigurării spațiului construit din zona locuințelor individuale era axată pe necesitatea măririi densității construcțiilor locative. Această mărire trebuia atinsă prin două direcții de acțiune:

a) reorganizarea planimetrică a localității, reparcelarea terenului gospodăriilor țărănești conform noilor norme;

b) construcția blocurilor multietajate (cu 2-3 niveluri) cu apartamente colective și a clădirilor individuale cuplate în partea centrală a satului și a clădirilor de locuit individuale unietajate tip în restul satului.

Aceste soluții urmăreau micșorarea terenului gospodăriilor țărănești, iar pentru unele categorii sociale (persoane necăsătorite sau fără copii) era prevăzută construcția blocurilor multietajate (cămine). Se urmărea nu doar reconfigurarea planimetrică a localității, dar și modificarea structurii vieții colective a satului – gospodăriile trebuiau să devină simple adăposturi, iar munca, necesitățile culturale și spirituale urmau să fie satisfăcute în

afara celulei familiale, deci în afara gospodăriei. Proiectul de planificare și construcție a satului prevedea reconfigurarea completă a tramei stradale prin oferirea acesteia a unui caracter regulat.

Soluțiile în cauză corespundeau realităților sovietice, unde lipsa proprietății private făcea posibilă realizarea unor asemenea proiecte de reconstrucție a teritoriului localităților, însă anumite probleme de ordin tehnic, precum necesitatea adăpostirii temporare a populației pe durata îndeplinirii lucrărilor de reconfigurare a teritoriului și construcției clădirilor noi, dar și tradiționalismul satelor moldovenești au împiedicat realizarea acestor planuri. Extinderea teritorială a satului s-a executat prin dezvoltarea zonei locative existente, astfel încât s-a conturat structura morfologică a localității cu satul vechi – sistematizată neregulat, și partea nouă a satului – cu o sistematizare regulată.

Astfel pot fi observate anumite tendințele de urbanizare a satului Larga, caracteristice pentru mai multe localități rurale din acea perioadă. Ridicarea nivelului de productivitate a muncii și a dotării social-culturale, dezvoltarea edilitară a așezărilor rurale prin asigurarea populației cu apă potabilă curentă și canalizare – urmau să șteargă diferența dintre modul de viață sat-orăș și să asigure bunăstarea populației. Totuși, aceste tendințe în mare parte au rămas nerealizate, la moment satul Larga este electrificat și dispune de rețea de alimentare centralizată cu apă, însă nu dispune de un sistem de canalizare. Satului este parțial gazificat.

Drept concluzie din cele expuse mai sus, prin exemplul satului Larga, se face observată dubla tendință în procesul de reconfigurare a spațiului construit și a implantului de factură rurală din această perioadă. Prima vizează sfera ideii și prezintă conceptul de amenajare/reamenajare integrală a spațiului construit, având la bază norme, reguli și prevederi urbanistice sovietice, elaborate pentru obținerea, cum se credea, a unui cadru construit „ideal”.

A doua tendință este rezultatul aplicării „ideii” la mediul concret, unde confruntările dintre „necesar–realizabil” și „necesar–irealizabil” au determinat personalitatea satului sovietic. Această discrepanță între „ideal” și „concret” nu trebuie privită ca o deficiență, în afara timpului, ci din contra, eforturile de ajustare a concretului la prevederile, fie și în limite urbanistice destul de dure și idealiste, reprezentau acel motor care impulsiona dezvoltarea satului sovietic moldovenesc.

Referințe bibliografice și note

¹ Moraru Anton. Istoria Românilor. Basarabia și Transnistria 1812–1993. Chișinău: AIVA, 1995, p. 391.

² Biroul Național de Statistică al Republicii Moldova, banca de date.

³ Царанов В. И. История Молдавской ССР. Chișinău: Știința, 1984, p. 412.

⁴ Moraru Anton. Op. cit., p. 415.

⁵ Moraru Anton. Op. cit., p. 482.

⁶ Царанов В. И. Op. cit., p. 503.

⁷ Moraru Anton. Op. cit., p. 492.

⁸ Постановление ЦК КПСС, СОВМИНА СССР от 12.09.1968 № 728 «Об Упорядочении строительства на селе» <http://pravo.levonevsky.org/baza/soviet/sssr5263.htm>. (vizitat 25.05.2015)

⁹ Idem, date generale. „За последние годы в колхозах и совхозах страны осуществлены крупные мероприятия, направленные на дальнейшее развитие производительных сил в сельском хозяйстве и на повышение материального благосостояния и культурного уровня сельского населения. С каждым годом возрастают объемы производственного, жилищного, коммунального и культурно-бытового строительства, осуществляемого в сельской местности. Проводится большая работа по преобразованию старых сел, деревень, станиц, кишлаков, аулов

в современные благоустроенные колхозные и совхозные поселки.”

¹⁰ Ibidem, pct. 1. „...постепенное преобразование населенных пунктов в благоустроенные поселки с хорошими жилищными и культурно-бытовыми условиями, удовлетворяющими запросы сельского населения, и соответствующими производствами, позволяющими создать все условия для высокопроизводительного труда сельского населения...”.

¹¹ Idem, „Строительство таких благоустроенных поселков должно осуществляться в соответствии с проектами районной планировки и проектами планировки и застройки этих поселков. ... При проектировании и строительстве благоустроенных поселков в сельской местности следует учитывать различные условия сельскохозяйственного производства, национальные особенности населения, окружающий ландшафт”.

¹² <http://larga.md/ro/pagina-avansata/date-istorico-geografice-larga-6>. (vizitat 25.05.2015)

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

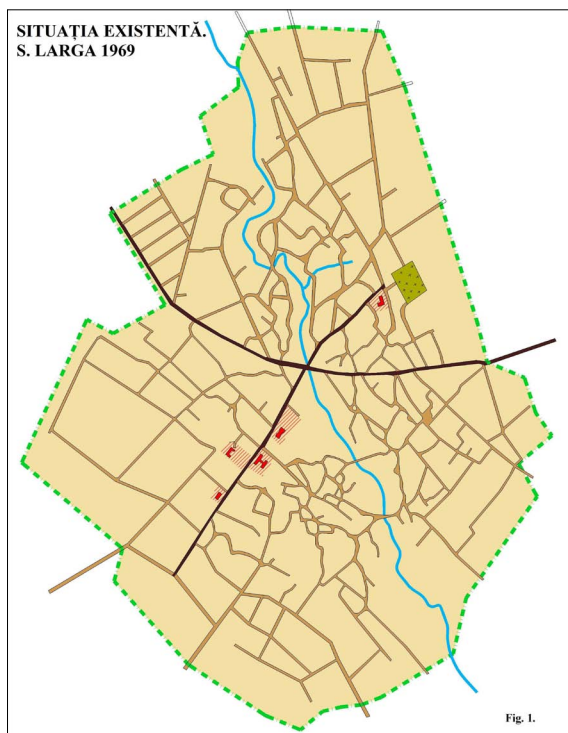


Fig. 1.

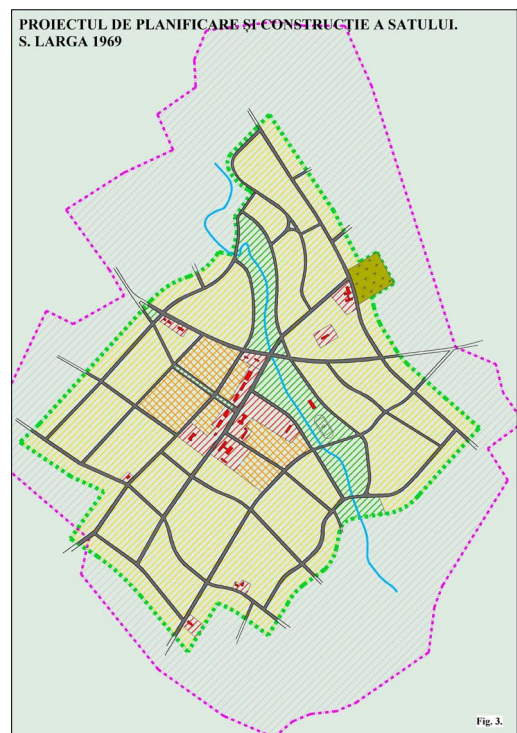


Fig. 3.

Fig. 1. Situația existentă. МОЛДГИПРОСЕЛЬСТРОИ, 1969, nr. ob. 517. Din arhiva INCP „URBANPROIECT”

Fig. 2. Planul Urbanistic General. МОЛДГИПРОСЕЛЬСТРОИ, 1969, nr. ob. 517. Din arhiva INCP „URBANPROIECT”

Sidonia TEODORESCU.

Mari arhitecți bucureșteni: Ion D. Berindey.

Cuvânt-înainte: acad. Dan Berindei. Colecția: Planeta București.

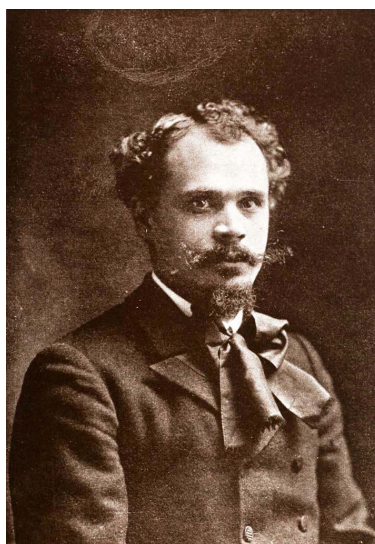
Ediție îngrijită de Silvia Colfescu, București: Editura Vremea,

2014, 271 p., ISBN 978-973-645-642-8

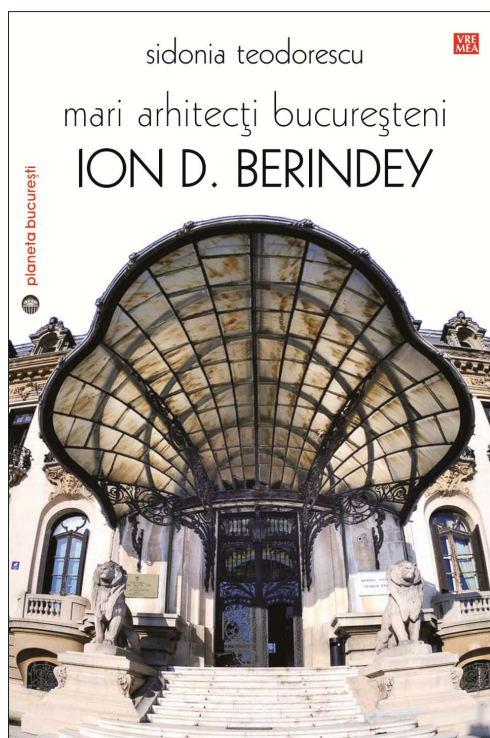
Fiu al arhitectului Dimitrie Berindey, Ion D. Berindey (1871–1928), absolvent al Școlii de Arte Frumoase din Paris (1897), a fost autorul unui număr impresionant de clădiri impozante, dintre care unele au devenit în timp adevărate mărturii ale construirii trainice la începutul secolului al XX-lea: în București – Palatul Cantacuzino, casa Assan, Palatul Sindicatului Ziariștilor, casa și observatorul Urseanu, casa Toma Stelian, Palatul Cantacuzino de la Florești, hipodromul de la Băneasa, Palatul Culturii din Iași.

Lucrarea aduce la lumină date noi despre viața și activitatea arhitectului, între clădirile construite, al căror autor nu se știa că este Ion D. Berindey, numărându-se și: Azilul Regina Elisabeta din București (str. Căldărușani nr. 9, astăzi sediul Institutului de Gerontologie și Geriatrie „Ana Aslan”), reședințele bucureștene Nicolae Titulescu, Gh. Stoicescu, Eliza Zănescu, Sever Pleniceanu, Alexandru Zamfirescu, casele Daniel Patrușiu și Dumitru T. Apostol (str. Christian Tell nr. 10; azi sediul Bibliotecii Metropolitane București, filiala „Ion Creangă”), imobilele de raport Sterian (Piața Pache Protopopescu nr. 9) și Orășcu (str. Franceză nr. 19-21, fostul sediu al Studioului de Teatru Cassandra), sera casei Macca (azi Institutul de Arheologie „Vasile Pârvan”) din str. Henri Coandă, biserică din Miroși – jud. Argeș, extinderea Fabricii de ciocolată Berindey (astăzi demolată), proiectul nerealizat pentru concursul pentru construcția Palatului Păcii din Haga și alte proiecte nerealizate.

Creația arhitectului Ion D. Berindey îmbină elemente de eclecticism de factură Beaux-Arts, romantism, neorococo, cu tendințe neoromânești și cu elemente moderne de concepție 1900, atât în compoziția de ansamblu, cât și în rezolvarea decorăției, bogat reprezentată. Ion D. Berindey a fost profesor onorific de proiecte de arhitectură la Școala Superioară de Arhitectură din București, din septembrie 1900 până în iunie 1906.



Portret al lui Ion D. Berindey. Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, Arhiva Istorică, Fondul Saint-Georges, p. CLXXX, dosar 7, f. 56



În 1904, Ministerul Instrucțiunii Cultelor îl însărcinează, împreună cu alți colegi, cu elaborarea unui program definitiv al Școlii de Arhitectură. În iunie 1899, Gheorghe Grigore Cantacuzino (Nababul) – pe atunci, prim-ministru și ministru de interne – l-a numit arhitect-șef al Serviciului tehnic al Ministerului de Interne, funcție pe care a ocupat-o până în anul 1901.

În anul 1900, a fost vicepreședinte al Societății Arhitecților din București, dar în același an a demisionat din această funcție, din pricina volumului mare al lucrărilor sale. Apoi, este numit din nou vicepreședinte, după cum urmează: între 14 decembrie 1900 – 11 ianuarie 1905 și între 22 martie 1916 – 23 ianuarie 1919. A fost membru al acestei societăți între 23 ianuarie 1919 – 23 februarie 1926. A deținut funcțiile de membru al Consiliului Permanent din Ministerul Instrucțiunii și membru al Consiliului Superior Tehnic de pe lângă Ministerul Lucrărilor Publice. A fost Inspector General al lucrărilor pentru Expoziția Generală Română din 1906, realizată în Câmpul Filaretului (azi, Parcul Carol I). A luptat pentru apărarea profesiei de arhitect. În 1906, Ion D. Berindey a făcut parte din primul comitet al revistei Arhitectura. Revista română de artă, în primul număr al revistei, apărut pe 4 ianuarie 1906, semnând cuvântul Către cititori!, în care subliniază importanța profesiei de arhitect, îndemnându-i pe arhitecți să se grupeze și să acorde respect profesiei îmbrățișate.

Volumul de față constituie un model prin amplitudinea demersului, dar și prin sârguința neobosită a autoarei. Rezultanta sa – o viață adevărată reconstituită! – este din cele mai reușite, fiind vorba de o temă cercetată și dusă până la capăt. O viață de om, așa cum a fost, și mai ales opera pe care a putut s-o



Reședința Nicolae Titulescu. Foto Sidonia Teodorescu

înfăptuiască cel în cauză ne-au fost prezentate cu o seriozitate, o competență și un neabătut atașament care merită evidențiere și elogii, ca și întreaga lucrare de „reconstituire”. (Extras din Cuvântul-înainte al cărții, semnat de acad. Dan Berindei)

Cartea este rodul cercetărilor îndelungate în arhive, biblioteci și colecții publice și particulare, fiind ilustrată cu documente din Muzeul Național de Artă al României, Arhivele Naționale Istorice Centrale, Direcția Municipiului București a Arhivelor Naționale, Primăria Municipiului București, Direcțiile Județene Dolj și Constanța ale Arhivelor Naționale, Fondul Saint-Georges al Bibliotecii Naționale, Muzeul Municipiului București, Biblioteca Academiei Române.

Membru al unei dinastii de arhitecți, creator al unor clădiri care s-au constituit în podoabe ale orașului, Ion D. Berindey a lăsat o operă a cărei complexitate și frumusețe se cuveneau a fi investigate.

Arhitectul și-a găsit cronicarul în persoana tinerii arhitecte Sidonia Teodorescu, care a dedicat marelui înaintaș o monografie amplă [...]. De la descoperirea paternității, anterior necunoscute, a unor clădiri importante, la analiza arhitecturală a monumentelor și la prezentarea structurată a biografiei arhitectului, această carte conține tot ceea ce este necesar unui iubitor al arhitecturii și al Bucureștilor pentru a înțelege contribuția lui Ion D. Berindey la dezvoltarea arhitecturii în România și la făurirea identității Capitalei ei.

O lucrare strict necesară în aceste zile de atac masiv asupra patrimoniului monumental al orașului, amenințat cu pierderea documentelor sale construite, ferestre către viața antecesorilor noștri, mereu deschise, unice în autenticitatea lor. Cu pierderea rădăcinilor care îl susțin în speranțele sale de dezvoltare viitoare (Editura Vremea).



Palatul Culturii din Iași. Fotografie aflată în Biblioteca Națională a României, Colecții Speciale, Arhiva Istorice, Fondul Saint-Georges, p. CLXXX, d. 6, f. 40

Primele manifestări ale designului interior în Moldova

În istoria omenirii fiecare epocă și-a elaborat un model specific de exprimare artistică a lumii și a omului în lume, însă niciuna dintre perioadele istorice culturale ale dezvoltării umane nu se caracterizează print-o viață atât de larg acoperită de design ca etapa modernă. În condițiile dezvoltării vertiginose social-economice societatea formulează noi cerințe față de designul interior, de pregătire a specialiștilor în domeniul proiectării artistice a spațiului interior.

Problema cea mai importantă în RSS Moldovenească era asigurarea oamenilor cu locuințe adecvate unor condiții optime de viață, oferite de evoluția tehnico-industrială din perioada dată. În perioada sovietică arhitectura s-a dezvoltat sub influența școlii ruse, ca urmare a legăturilor culturale și politice existente între cele două țări. În RSSM, în anii 1960 au fost construite apartamente cu un confort minim, considerabil restrâns spațial, de tip „stalinka” și „hrușciovka”. În acea perioadă au fost realizate numeroase construcții raționale și funcționale, au apărut noi cartiere. Locuințele sociale tipizate erau accesibile tuturor categoriilor de populație cu venituri modeste. Rezolvarea funcțională din planurile de arhitectură ale locuințelor viza, de regulă, numărul minim de spații și suprafețe strict necesare, care erau diversificate după numărul de spații de locuit, fără să se menționeze componența familiilor, preocupările sau alte elemente ale confortului. Locuințele aveau dimensiunile strict necesare pentru utilizarea echipamentului și mobilierului uzual. Proiectanții erau obligați să respecte anumite reglementări și parametri. Spre exemplu: suprafața destinată fiecărei încăperi, ce îi revenea unei persoane, aplicarea nemijlocită a unui anumit tip de materiale etc. Arhitectura de serie, din blocuri prefabricate, producția de masă, au determinat și un nou tip de apartamente. Arhitecții din acea perioadă denotă o mare siguranță în ordonarea unor spații și în folosirea noilor materiale (beton armat, sticlă, oțel, piatră de Cosăuți ș.a.) în domeniul construcțiilor publice, blocurilor de locuințe, hotelurilor, clădirilor culturale. De la sfârșitul anilor '90 ai secolului trecut au început să se construiască apartamente cu un grad superior de confort. Suprafața încăperilor sau ale spațiilor de locuit era deja autonomă de confortul solicitat de beneficiari. În ultimul timp sunt solicitate locuințe de lux sau vile aflate în extravilan. Aceste locuințe beneficiază de o gamă foarte diversificată de încăperi, cu suprafețe relativ mari și cu funcții complexe.

Dacă inițial designul interior în mare parte era un produs al arhitecților, inginerilor de structuri de rezistență și instalatori, astăzi pentru organizarea unui spațiu interior tot mai des se apelează la un specialist în domeniu. Proiectarea unui spațiu interior este o profesie și trebuie practică de profesioniști.

În perioada sovietică nu exista nici o instituție, care să fi pregătit specialiști în domeniul designului interior. Printre primii specialiști calificați în republică a fost Nicolae Nedeașcov (născut la 1 decembrie 1945 în orașelul Iargara, raionul Leova), care între anii 1966 și 1971 și-a făcut studiile la specialitatea „Design Interior și Utilaj” în cadrul Institutului de Teatru și Arte Plastice din Minsk. După finalizarea studiilor, Nicolae Nedeașcov a activat o perioadă în cadrul Fondului Plastic creat pe lângă Uniunea Artiștilor Plastici a RSSM, participând la proiectarea unor spații interioare și a mobilierului de destinație și de alimentație publică, ca, spre exemplu, Palatul Republicii, restaurantul „Dumbrava Stegarilor”. El participă activ cu proiecte și machete în cadrul mai multor concursuri naționale și internaționale. În creația lui N. Nedeașcov se observă tendința de abordare complexă a spațiului interior proiectat, bazată pe concept, pe principiile abstractizării, de interpretare și valorificare a informațiilor, generalizării și subordonării elementelor, acțiuni indispensabile designerului de interior. Pe parcursul vieții sale Nicolae Nedeașcov s-a afirmat și în sistemul de învățământ artistic, instruind mai multe generații de elevi din cadrul Școlii-internat Republicane de Arte Plastice (actualmente Liceul Academic de Arte Plastice „I. Vieru”) și studenți din cadrul Facultății de Urbanism și Arhitectură a Universității Tehnice a Moldovei, contribuind substanțial la ridicarea nivelului învățământului artistic din republică.

În anii 1980–1990 se dezvoltă cu prioritate producția de mobilă din corp din plăci și semifabricate înobilate pe cale industrială. Se extinde tot mai mult fabricarea mobilei în construcție demontabilă, în vederea reducerii volumului de depozitare și de transportare, dar și a ambalajului. Industria de mobilă se dezvoltă prin utilizarea tehnologiilor de înaltă eficiență economică, capabile să realizeze produse competitive pe piața internațională, prin: proiectarea unor produse cu performanțe funcționale, constructive și estetice, cu un consum de material lemnos și energetic redus; creșterea gradului de mecanizare și automatizare a

operațiilor de prelucrare, prin folosirea agregatelor și a liniilor semiautomate și automate; dezvoltarea formelor de producție bazate pe specializare și cooperare; aplicarea unor tehnologii eficiente și folosirea unor materiale noi, asigurând creșterea productivității muncii și a calității produselor, prin aplicarea în producție pe scară tot mai largă a rezultatelor cercetării științifice.

Mobila face parte din categoria bunurilor de larg consum cu utilizare îndelungată și satisface nevoile utilitare precise în mobilarea locuințelor sau a spațiilor social-administrative, hoteliere etc., în condiții de confort, folosire economică a spațiului și la un cost de producție cât mai scăzut. Toate aceste însușiri calitative, pe care trebuie să le îndeplinească mobila, se realizează în procesul de producție, calități care se vor remarca la consumator, prin folosirea mobilei. În cadrul Asociației Științifice de Producere „Moldavproiectmebeli”, creată la sfârșitul anilor '60, au fost invitați tineri specialiști din cele mai prestigioase instituții de artă și design din fosta URSS: Iuri Titarev, Iuri Vostokov, Vasili Burlakov de la colegiul S. G. Stroganov; Pavel Neugodnikov, Olga Orihovskaia, Olga Blagovidova, Svetlana Fomina (Saraeva) de la colegiul „V. Muhina”, Vladimir Șașcov de la Institutul Politehnic (actualmente Universitatea Tehnică a Moldovei), Leonid Pancenko de la Institutul de Arte Decorative din Lvov, Aleksandr Manevski. O perioadă mai scurtă de timp, în cadrul acestei echipe de specialiști au activat Leonid Tănase, Victor Suman și Victor Ursu. În asociație a fost creată o bază tehnică-materială modernă, care corespundea cerințelor timpului, iar întru realizarea primelor modele proiectate au fost angajați muncitori de înaltă calificare. În fața proiectanților a fost pusă sarcina de a elabora o gamă vastă de proiecte de mobilier din PAL furniruit, plăci acoperite cu folii din materiale plastice (înlocuitori de furnir), plăci din fibre de lemn înnobilate prin emailare sau melaminare, sticlă, plastic și placaj în vederea satisfacerii cerințelor tuturor păturilor sociale și pentru întreaga industrie de producere a mobilei din republică: mobilă de corp, bucătării, paturi, mobilă capitonată, mobilă pentru odihnă, mobilă pentru copii, mobilă pentru adulți, dormitoare, scaune. Protejarea canturilor la toate tipurile de panouri se făcea prin aplicarea canturilor din hârtie densificată stratificată (HDS) pentru canturi solicitate la uzură, lovituri etc., canturi din folie de PVC plastificat, în culoare uniformă, sau imitație de furnir, cu grosimea de 0,4-0,5 mm pentru condiții normale de exploatare (mobilier pentru locuințe), canturi din folii poliesterice, cu grosimea de 0,3-0,5 mm, finisate, cu aspect mat sau lucios, canturi rigide, din materiale plastice profilate, canturi profilate din metal (Al) pentru plăci groase la mese de bucătărie, laborator, spații comerciale etc. La sfârșitul anilor '90, a început asimilarea tehnologiei producerii mobilierului din lemn masiv. Tinerilor specialiști le-au fost create condiții optime în activitatea creativă, ei având posibilitatea de a experimenta. Proiectele artistice în termeni foarte restrânși erau realizate sub supravegherea auto-

rului și etalate în cadrul expozițiilor publice. Această metodologie implementată în cadrul asociației a dat și roadele așteptate. Practic s-a creat un sector experimental puternic, în care proiectanții aveau posibilitatea să intervină, să modifice proiectul sau unele detalii pe parcursul realizării primului model. Mobilierul proiectat și realizat corespundea tuturor caracteristicilor de calitate – era funcțional, legat nemijlocit de utilizarea unui anumit produs de mobilă, cum ar fi gradul de confort al setului de mobilă, dimensionarea corectă a șezutului și spătarului la un scaun. Valoarea estetică a fost pusă în evidență prin rezolvarea compozițională atât pe registrele vertical-orizontal, cât și în adâncime: desenul, textura și culoarea lemnului, prin tehnica și executarea finisării, prin dimensiunile și armonia formelor, prin combinarea diferitor materiale și culori, prin calitatea și aspectul feroneriei, prin perfecționarea execuției etc. Produsele de mobilă erau rezistente pe parcursul unor perioade îndelungate de folosire, fără defecțiuni și corespundeau parametrilor proiectați. Îmbinările încliate sau demontabile erau rezistente, calitatea țesăturilor, feroneriei și suprafețelor finisate corespundea celei mai înalte calități.

La începutul anului 1982, producția de calitate în Asociația Științifică de Producție „Moldavproiectmebeli” constituia cca 72 %. În anii '80 mobilierul produs în RSSM era solicitat nu doar pe piețele republicilor unionale, dar și în Bulgaria, Cehoslovacia, Polonia, Italia și Germania. Se creează o serie de seturi de mobilă corp funcționale și valoroase, precum: „Colorit-91-1”, „Baterfleai”, „Radical”, „Prietenie”, „Lavanda”, „Timpul”, „Albina”, „Asket”, „Casa Mare”, „Tiras”. Designul începe să ocupe un loc de frunte în viața artistică a republicii. Creșterea nivelului creator al designerilor de interior și al designerilor de grafică a dus la înființarea, în anul 1988, a unei secții speciale – Uniunea Designerilor din Moldova. Lipsa unor instituții de formare profesională a specialiștilor în domeniul designului interior, pe de o parte, și solicitarea lor pe piața de muncă, de către diverse organizații și persoane particulare, pe de altă parte, au dus la fondarea unor Facultăți de Artă, în cadrul cărora se studiază designul interior. În anul 1987, în cadrul actualei Academii de Muzică, Teatru și Arte Plastice a fost deschisă specialitatea „Design interior”. Mai târziu acest domeniu de formare profesională a apărut atât în cadrul instituțiilor de stat (UTM, UPS „I. Creangă”), cât și în cele particulare (Institutul de Relații Internaționale „Perspectiva”, Universitatea Slavonă, ULIM), precum și în cadrul Colegiului de arte plastice „A. Plămădeală” și Colegiului de Construcții din Chișinău. Fiecare instituție își are specificul său în instruire, fapt ce lărgeste considerabil paleta de inserție profesională a designerilor pe piața muncii.

Actualmente preocuparea majoră a instituțiilor de învățământ artistic este conformarea la standardele europene de formare a unor profesioniști în domeniu, care trebuie să cunoască și să aplice în practică elementele și mijloacele de expresie specifice artelor plastice.

Arta textilă într-un dialog între generații: de la tradiție la modernitate

Străvechiul fond autohton din domeniul etnografic, arta textilelor de casă și de cult, olăritul, sculptura în lemn și piatră servesc drept un adevărat reper cultural și sursă de inspirație pentru creației artei decorative contemporane. Tradițiile culturii populare oferă un extraordinar tezaur de forme, cu profunde semnificații semantice, figurații stilistice, coloristice și tonale.

Limbajul plastic modern, influențat de tendințele artei contemporane: globalizarea, întrepătrunderea domeniilor artistice, explorarea de noi tehnici și mijloace plastice se depărtează din ce în ce mai mult de ansamblul formelor de artă naționale, de valorile tradiționale.

Problema revigorării tradiționalului în contemporaneitate, în cadrul tendințelor moderne în artă, a servit ca punct de reper pentru conceptul proiectului *Revenire la tradiții*. Promovarea tradițiilor în artele decorative a fost realizată în baza mai multor manifestări și evenimente artistice în cadrul proiectului realizat de Comitetul Național ICOM Moldova, în colaborare cu Muzeul Național de Artă al Moldovei, Uniunea Artiștilor Plastici din Transnistria, Facultatea de Arte Plastice și Design a Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, Colegiul de Arte Plastice din Tighina și Muzeul de Stat de Arte Plastice din Tighina, în perioada decembrie 2013 – noiembrie 2014, stabilind conexiuni culturale între tineretul studios și artiștii plastici de pe ambele maluri ale Nistrului, orientate pe direcția unor relații reciproce de colaborare¹.

Proiectul *Revenire la tradiții* a pus în fața tineretului creator o provocare – posibilitatea de a încerca să declanșeze o reîntoarcere la tradiții: relevarea tradiției prin prisma artei contemporane, sinteza tradiției și a inovației, varietăți stilistice și de expresie în ceramică, tapiserie, batic. Este o provocare excepțională, oferind tineretului o posibilitate deosebită de a reîntoarce în actualitate va-

lorile artei textile, domeniu care, treptat, a rămas în umbră, substituit fiind de alte genuri ale artei.

Pe parcursul derulării proiectului, la Facultatea de Arte Plastice și Design a Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, au participat 28 de studenți de la facultate, 14 de la Colegiul de Arte Plastice din Tighina, artiști plastici din Chișinău, Bender, Tiraspol, studenții fiind îndrumați de profesorii cu experiență Ecaterina Ajder, Svetlana Șugjda, Olimpiada Arbuz-Spătari, Vasile Grama, Ana Simac.

Pe tot parcursul evoluției domeniului artei textile contemporane este evidentă influența creației populare asupra acestei arte, în special a covorului vechi moldovenesc. Țesăturile populare îi inspiră pe plasticieni, unindu-i prin comunitate de concepție, colorit, materie primă.

De aici, probabil, vine și predominarea în tapiseria contemporană națională a interpretărilor decorative, a unui lirism deosebit, a coloritului dominat de partea caldă a spectrului. În artele textile, amprenta artistului se citește prin mesajul descris, felul cum creează simbolurile, prin tehnici diverse, prin materialul cu care lucrează și factura personală inconfundabilă de lucru. Morfologiile semantice utilizate de artiștii textiliști, din valori recuperate și actualizate, aduc în lumină o zestre culturală ce atinge straturile mitice originale prelungite prin milenii.

Dacă examinăm textilele populare în calitate de surse de inspirație pentru artiștii contemporani, observăm că este semnificativ geometrismul pregnant, instalat la baza plasticii populare, care se desemnează ca litera artei decorative populare românești. „Felurile stilizării geometrice – de la reducerea imaginii unui obiect la câteva forme esențiale – echivalate unghiului, până la păstrarea unui semn ce nu mai constituie un apel evocator al obiectului, ci doar o trimitere pur convențională, simbolică, este aplicat unui mare număr de motive.

Acest proces îl observăm în reprezentările din imagistica populară: omul, corpurile astrale, pomul vieții ș.a. – mulțimea motivelor inspirate din faună și mitologie, utilizate foarte frecvent în textile”.

Caracterul imediat descriptiv al numelui dat motivelor din ornamentica textilelor, broderiilor este des alternat cu trimiteri simbolice, cu evocarea unor fenomene sau concepte morale.

În repertoriul iconografic al covorului popular sunt prezente așa motive ca punctul, calea rătăcită, soarele, arborele vieții, unda apei, omul, calul și călărețul, pasărea, șarpele, dinții de lup etc. Dinții de lup alcătuiesc „chenarul” vechilor lucrări textile – lăicere, scoarțe etc. –, fiind unele dintre elementele cele mai stabile ale unei compoziții. Aceste motive, aflându-se, în imaginația populară, printre cele mai importante elemente plastice, sunt realizate din linii rectangulare și din triunghiuri în textile unde predomină jocul verticalelor. Modalitatea lirică și poetică este semnificativă pentru tratarea, în special, a subiectelor în covoarele moldovenești în care predomină elemente geometrice și florale, realizate în armonii discrete, dar și într-o nuanță umoristică, cu elemente antropomorfe și zoomorfe, în culori vii, ce creează o expresie de o vitalitate deosebită².

Tradiția multiseclară a țesutului servește drept izvor nesecat și pentru procesul de însușire artistică la Facultatea de Arte Plastice și Design. Profesorii Vasile Grama, Ecaterina Ajder, Olimpiada Arbuz, în activitatea didactică și de creație, elaborează cu studenții lucrări de artă, inspirându-se din acest bogat tezaur al tradițiilor populare, încercând să le cultive discipolilor respectul și pasiunea pentru aceste inedite valori naționale, ce servesc în calitate de surse nesecate de inspirație. Metodele tradiționale de realizare a compozițiilor textile sunt îmbinate organic cu principiile moderne de orchestrare plastică, atât abstracte, cât și asociative. Un interes deosebit, în acest context, prezintă lucrările textile cu factură tridimensională. Pornind de la transpunerea ideilor în proiecte, concursul proiectelor și preselecția celor mai originale idei, această experiență a fost relevată și transmisă cu mult drag participanților la proiect.

Astfel, fiecare lucrare realizată în cadrul acestui proiect reprezintă un univers în sine, cu semne, simboluri și metafore inspirate și dezvoltate din bogatul tezaur al artei populare, oferindu-i noi conotații, tehnici și mijloace plastice individualizate prin mesaj și elementele de limbaj.

Expoziția finală, organizată în cadrul Simpo-

zionului de Arte Decorative la Muzeul Național de Arte din Chișinău, întrunea peste 50 de lucrări de ceramică și tapiserie din colecția de artă decorativă a Muzeului Național de Artă al Moldovei, precum și 41 de compoziții create de studenți și tineri artiști plastici în cadrul proiectului *Revenire la tradiții*. Diversitatea de subiecte și viziuni artistice, încorporată în același spațiu expozițional, este unificată printr-un concept care ne duce spre reînnoirea la valorile spirituale tradiționale.

Expoziția a reunit atât lucrări ale artiștilor renumiți, ce pornesc de la elemente decorative clasice, universale, dar cu rădăcini vizibile în arta tradițională populară românească, cât și ale tineretului studios, iubitor de experimente, provocări conceptuale și tehnice. Astfel, participanții în proiect au avut posibilitate să-și expună lucrările pe aceleași simeze unde sunt prezentate lucrările promotorilor și personalităților notorii în arta tapiseriei naționale contemporane Elena Rotaru, Silvia Vranceanu, Maria Saca-Răcilă, Andrei Negură, Anait și Valeri Culicenco, personalități cărora li se datorează constituirea și evoluția acestei arte.

Într-o splendidă diversitate de materiale și tehnici, într-o extraordinară combinație de forme și culori, expoziția a arătat un fructuos dialog între generații. În mare parte, lucrările exprimă, prin semne și simboluri, mărci ale spiritualității și tradiției etnice ale poporului, aspecte care sperăm că vor genera și în continuare interesul și potențialul creator al tineretului.

Expoziția prezintă publicului o imagine de ansamblu și a ceramicii, care ilustrează o deosebită varietate de forme și decor al pieselor din ceramică produse prin preluarea unor tehnici tradiționale și moderne. Tradiția multiseclară a olăritului constituie, pentru meșterii actuali, o moștenire de mare valoare, permanent reluată și îmbogățită. Între tradiție și modernitate, un loc aparte, în cadrul expoziției, îl ocupă o serie de obiecte cu teme diverse, de la decorativ la mesajul imprimat în dinamica volumelor și a structurilor ceramice. Expresivitatea obiectelor din ceramică generează conotații metaforice sau surprinde printr-un mesaj poetic, liric, alegoric. În expoziție au fost prezentate lucrări de ceramică decorativă contemporană, realizate de artiștii consacrați Ester Grecu, Tamara Grecu-Peicev, Svetlana Pasecinaia, Nelli Sajina, Iulia Kovarskaia, Elena Mogoreanu, Vlad Bolboceanu.

Sunt impresionante și originale lucrările elaborate de tinerii ceramiști, care încep să-și im-

pună propria lor personalitate și individualitate: Dumitrița Mihailova, Sergiu Rotaru, Vadim Papiuc, Chiril Sarsakov, Eugen Jelezoglo, Serghei Golub, Octavian Bodarev, Ludmila Capsam. Ei realizează diferite forme artistice, care ne surprind prin jocul umbrei și luminii, ingeniozitatea compoziției, expresia formei și armoniei de culoare.

În cadrul proiectului, artistul plastic din regiunea Poltava (Ucraina) Svetlana Pasecinaia a prezentat un master-class (*Tehnici de autor în pictura platourilor decorative*) organizat în atelierului de ceramică al Facultății Arte Plastice și Design, elaborând cu studenții o serie de lucrări realizate manual din șamot, obiecte decorative ce pun în valoare însuși materialul și expresia plastică a picturii decorative.

De o deosebită expresivitate plastică și spontaneitate a tușei sunt lucrările elaborate în tehnica baticului artistic de Daniela Stucalova, Anastasia Colotinschi, Ksenia Sevostyanova. Lucrările Tatianeii Voloh, Veronicăi Platon, Svetlanei Mereuță, Auricăi Dumbravă, Marianeii Lupașcu, Luciei Harea impresionează prin încercarea de asimilare a repertoriului ornamental tradițional și aplicarea lui în compoziții moderne, cu o forță expresivă de culoare, specifică particularităților tehnice ale baticului artistic.

Tapiseriile Svetlanei Bolboceanu, Aureliei Borș, Iuliei Barbacari, Nataliei Beleaev, Luciei Domentii, Luciei Gliga, Anastasiei Palii, în care subiectul devine o simfonie de semne și culori purtătoare de simboluri mai mult sau mai puțin abstracte, inspirate din bogatul tezaur al artei populare, ne transmit o energie care are un singur fir continuu din trecut și până la realitatea tangibilă a vremurile actuale.

Lucrări de o deosebită expresivitate plastică, cu putere de inovație și individualitate sunt tapiseriile Ludmilei Grecu, Nataliei Iampoliscaia, Vioricăi Peev, Galinei Răileanu, care prezintă un univers formal și cromatic metamorfozat în sem-

ne plastice, subiectele sugerând rodul pământului, peisajele moldave, precum și cele două maluri ale Nistrului, puntea care le unește fiind tradițiile, cultura și creația.

Tinerele plasticiene Mariana Tezec, Victoria Raețcaia, Mariana Mițul, Elena Ilchenko, Victoria Bublei, Ana Cojubaeva, studente ale Colegiului de Arte Plastice din Tighina, au avut ocazia să lanseze primele lucrări de creație într-o expoziție de grup, încercând să încadreze concepțiile plastice în compoziții finite, într-un univers formal și cromatic ce vizează abstractul și zona rigorii geometrice. Prin aceste experimente, studentele au încercat să realizeze lucrări moderne și, în același timp, prin modalități tehnice și materiale, să promoveze țesutul în actualitate.

Sinteza valoroaselor tradiții cu recente modalități de expresie din tapiseria contemporană a fost reflectată îndrăzneț de participanții în proiect. Autorii de tapiserii au încercat să valorifice tradițiile în compoziții formale moderne, sintetizând esențe simbolice extrase din seva culturii naționale. Se poate afirma cu certitudine că promovarea proiectelor care atrag atenția tinerei generații spre valorile spirituale naționale îi motivează și îi încadrează pe tinerii artiști în competiții creative. Indubitabil, aceștia vor contribui la evoluția artei decorative naționale și la elaborarea noilor lucrări inspirate din bogatul tezaur al culturii naționale.

Interesul sporit față de tradițiile artei populare, în ultimii ani, este motivat nu numai de aprecierea obiectivă a valorilor vitale, estetice și etice, dar și de dorința de depășire a crizei anilor precedenți care desemna slăbirea continuității între generații și interesul scăzut față de patrimoniul cultural și etnic al poporului. De faptul cum vom reveni la valorile etnoculturale depinde viitorul și continuitatea neamului, destinul culturii etnice, reîntoarce în actualitate a valorilor artei populare naționale.

Referințe bibliografice

¹ Revenire la tradiții. Proiectul Comitetului Național ICOM Moldova. 2014, 47 p.

² Prut C. Calea Rătăcită. O privire asupra artei populare românești. București: Meridiane, 97 p.

³ Silvia Cibotaru, Ion Cibotaru. Ornamente tradiționale populare din Moldova. Iași. 1988, p. 16.

Eleonora BRIGALDA

Expoziția „Salonul Profesorilor de Arte Vizuale”, 2015

Expoziția „Salonul Profesorilor de Arte Vizuale”, organizat cu sprijinul Universității Pedagogice de Stat „I. Creangă” și al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, a avut loc în perioada 23 aprilie - 12 mai anul curent, în incinta Centrului Expozițional „Constantin Brâncuși” al UAP. Vernisajul a fost moderat de directorul proiectului Eleonora Brigalda. La deschiderea Salonului au luat cuvânt Ghenadie Jalobă, președintele UAP din Republica Moldova, Lilia Dragnev, directorul Centrului de Artă Contemporană [KSA:K], Tudor Braga, directorul Centrului Expozițional „C. Brâncuși”, Sergiu Fusu, lector superior AMTAP, Liviu Hâncu, critic de artă, lector superior UTM.

Curatorii proiectului – Eleonora Brigalda, dr. în studiul artelor, prof. universitar și Ștefan Popa, dr. în pedagogie – susțin că obiectivele principale ale Salonului se concentrează pe oferirea imaginii elocvente asupra evoluției și performanțelor artistice ale cadrelor didactice din diverse instituții și, totodată, pe relevarea la mod general a stării învățământului artistic din Republica Moldova, ediția din anul acesta întrunind șase universități, trei colegii și 11 licee și școli de arte. Printre participanți se numără: UPS „I. Creangă”, AMTAP, UTM, Universitatea Slavonă din Moldova, Universitatea „Perspectiva”, ULIM, IPC al AȘM, Colegiul de Arte Plastice „A. Plămădeală”, Liceul Academic de Arte Plastice „Igor Vieru”, Liceul Teoretic „Ion și Doina Aldea-Teodorovici”, Școala de Arte Plastice pentru Copii „A. Șciusev”, Colegiul de Construcții, Colegiul Tehnologic, Școala de Arte „V. Poleacov” (Chișinău), Școlile de Arte Plastice din Ungheni, Criuleni, Șoldănești, Ocnița.

Pe simezele centrului expozițional au fost etalate peste 200 de lucrări realizate de circa 100 de profesori din învățământul artistic universitar și preuniversitar din Republica Moldova și din străinătate. „Salonul Profesorilor de Arte Vizuale” 2015 reprezintă o îmbinare armonioasă dintre tradiție și modernitate. Ediția din acest an a oferit o largă gamă de lucrări artistice: pictură, grafică, ceramică, tapiserie și alte medii: instalații *soud-image*, foto-

video, proiecții etc. O interesantă colaborare a avut loc între diverse școli, curente stilistice și genuri de artă, medii și mijloace artistice, la vernisaj evoluând Jazz Band-ul – Dan Brumă (chitară), Veaceslav Pană (contrabas) și Valeria Barbas (voce).

Salonul creează oportunități pentru organizarea unui dialog intercultural eficient între cadrele didactice din învățământul artistic din Republica Moldova și din străinătate, în anul acesta printre participanți fiind Asociația Profesorilor de Arte Vizuale, Iași. Prin intermediul coordonatorilor din România – Ofelia Huțul, dr. în estetică, profesor la Liceul Teoretic „D. Cantemir” și Maria Boz, dr. în arte vizuale, profesor la Școala Gimnazială „T. Maiorescu”, Iași, România, pe simezele expoziției au fost etalate circa 30 de lucrări semnate de artiștii-profesori români. De asemenea, în cadrul Salonului au participat și cadre didactice din Cehia (Școala de Arte din Tabor), lucrările ce țin de domeniul artei vizuale fiind realizate de profesorii noștri în colaborare cu artiști din Olanda și Franța.

Pentru prima dată am inițiat o colaborare cu Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe din Moldova, la expoziție participând cercetători științifici – artiști, membri UAP, precum și cu Centrul de Artă Contemporană [KSA:K] prezentând instalații multimedia, realizate de artiștii vizuali, colaboratori ai centrului și lectori.

Considerăm că organizarea „Salonului Profesorilor de Arte vizuale” va contribui la amplificarea procesului de educație prin artă a tinerei generații, atât a studenților, elevilor, cât și a tinerilor profesori, anul acesta am avut mai mulți participanți din generația tânără.

Desfășurat constant de câțiva ani, Salonul prin popularitatea sa ia amploare, antrenând tot mai multe cadre didactice din zona artelor vizuale din toate generațiile, aduce tot mai multe nume noi și valori specifice în aria circulației artistice. Amplificând procesul de educație prin artă a tinerei generații, atât a studenților, elevilor, cât și a tinerilor profesori, Salonul contribuie la formarea unui gust estetic modern și elevat.

Contexte cromatice, decorative și asociative în creația plasticianului Anatol Danilișin

În perioada 28 aprilie –17 mai 2015, Centrul expozițional „Constantin Brâncuși” a găzduit expoziția „Transparență fără limită”, semnată de artistul Anatol Danilișin. Expoziția în cauză a elucidat cu prisosință predilecția plasticianului spre anumite morfologii și sintaxe de limbaj ce îi asigură atingerea unui univers estetic de sorginte conceptual-abstractă. Totodată, majoritatea operelor create de către artist poartă în sine „memoria” realității tangibile, atât prin caracterul de structurare plastică a informației, cât și prin procedeele de valorificare a spațiului tabloului.

Plasticianul preferă să-și expună gândurile și emoțiile în opere întregite conceptual și plastic în cicluri din mai multe tablouri sau foi realizate în acuarelă. Seriile de lucrări sub genericul „Dezlănțuiri” (2012–2015), „Către acalmie” (2012–2014), „Descărcări de tensiuni” (2014), „Tensiuni recurente” (2014), „La poalele eternității” (2014), „Registre ascendente” (2014), „Contraste” (2014), „Dialoguri gestuale” (2014), realizate pe parcursul ultimilor ani, în mare măsură oglindesc preferințele tematice și opțiunile stilistice ale artistului.

În majoritatea lucrărilor sale, Anatol Danilișin tinde spre zămisirea unor imagini la prima vedere simple, într-o anumită măsură senzorial „ușoare”, dar totodată capabile să genereze asociații în care persistă un anumit substrat meditativ de esență existențială.

Un rol important în determinarea căilor de descifrare a conotațiilor incifrate de către pictor în operele sale îl are denumirea lucrării. Prin denumire, artistul își oglindește atitudinea față de fenomenele reprezentate, orientând procesul de percepere a privitorului pe calea devierii treptate de la senzațiile estetice generate de către aparențele de ordin morfologic și sintactic la contemplarea rațională și identificarea posibilelor variante de semnificații, generate de aparențele amintite, inclusiv de imagine în întregime în calitatea acesteia de exponent cultural valoric.

Un procedeu important utilizat frecvent de către plastician în operele sale este tușa gestuală, prin intermediul căreia artistul structurează imaginea și totodată creează spații frământătoare în care germinează o lume în continuă dezvoltare. Anume gestul

pensulației, alăturat la expresia și semantica culorii, îi localizează opera în făgașul filierelor stilistice ale marilor mișcări artistice din cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, favorizând germinarea în procesul de percepere a operei a unor contexte asociative vaste. În esență, creația lui Anatol Danilișin reprezintă conexiuni armonice ale unor contexte cromatice și decorative capabile să genereze valoroase impresii asociative.

În virtutea atingerii obiectivelor de ordin artistic și semantic propuse, artistul utilizează pe larg întreg spectrul de posibilități tehnice de operare cu pasta cromatică și amprenta lăsată de pensulă sau cuțitul de șevalet. Adesea, pictorul, utilizând ustensile de proporții sporite, creează spații tridimensionale prin intermediul unor tușe largi în care semitonurilor cromatice li se acordă prioritate. Ca regulă, trasarea largă a pensulației îi asigură artistului mai multe avantaje. Pe de o parte, procedeul menționat contribuie la crearea integrității tabloului, pe de alta, prin intermediul acestuia se „construiește” însăși osatura structurală a întregii imagini, inclusiv coagularea centrului compozițional și determinarea vibrațiilor spațiale generate de către tușe. Acestea constituie bazele morfologice ale structurilor abstracte ale tablourilor create de către Anatol Danilișin și se promovează ca principale repere ce contribuie la coagularea „obiectului de reprezentare”, generând expresia plastică a imaginii. Referindu-ne la obiectul de reprezentare, specificăm că utilizăm această sintagmă nu în sensul tradițional de reprezentare a unor aparențe ale unui oarecare obiect din lumea înconjurătoare, dar în sensul reprezentării unui „fenomen abstract” prin intermediul căruia se reprezintă plastic anumite paradigme conceptuale, capabile să genereze la nivel asociativ și metaforic anumite viziuni asupra lumii înconjurătoare și în mod deosebit asupra unor aspecte ce vizează practica artistică din domeniu, inclusiv atingerea unui grad avansat al muzicalității demersului pictural. Prin intermediul gestului pensulației, artistul își exprimă plener vibrațiile impulsive ale propriei personalități artistice și totodată înzestrează planul și spațiul tridimensional al tabloului cu valențe dinamice ce îi asigură acestuia un pronunțat

grad de expresii vitale asemănătoare proceselor ce se petrec în lumea materială a tangibilului. În tablourile „Dezlănțuiri energetice I” (2012), „Dezlănțuiri energetice II” (2012), „Epicentrul tensiunilor gestuale” (2012), „Gesturi iradiante” (2014), „Dialog gestual” (2014), „Epicentrul tensiunilor” (2014), „Dezlănțuiri convulsive” (2015) plasticianul contrapune expresia tușelor largi, trasate prin forță, sonorității „melancolice” a fundalului, accentuând procesul unor germinări și transformări inerente ale materiei. În acest ciclu de lucrări artistul soluționează un șir de obiective artistice de ordin sintactic și semantic. Printre acestea se evidențiază: obiective de racordare armonică a relațiilor aceluiași registru cromatic, constituit din culori calde bogat nuanțate, cu expresiile contrastelor tonale ale nuanțelor nominalizate; obiective de armonizare a contrastelor dintre „textura lejeră” proprie unor compartimente de proporții mari ale câmpului imaginii, cu tușele energice de penel ce determină plastic centrul compozițional al întregii imagini; obiective de racordare estetică a contrastelor dintre expresiile elegante și nobile ale compartimentelor de proporții mari ale planului, cu tensiunile vibrante ale disonanțelor culorilor nealterate și pure ale tușelor trasate energic. Tușele în cauză joacă un rol important în întreaga creație a artistului. Anume acestea înzestresc spațiul tablourilor create de către Anatol Danilișin cu tensiuni expresive ce asigură „vitalitatea” imaginii, energia expresivă a acesteia. Totodată, acestea oglindesc, prin caracterul lor morfologic și structural-compozițional de inserare în spațiul tridimensional al tabloului, însemne ale unei „lumi” fantastice, adesea pline de taină, aproape lipsite de claritate, coordonatele căreia de abia se deslușesc în „nebulozitatea” spațială a câmpului tabloului. Atins prin intermediul unor procedee inedite de realizare prin semitonuri ale spațiului tabloului, acest efect misterios al nebulozității, coagulând spațiul tridimensional al imaginii, totodată se promovează și ca fundal în cadrul căruia se pregătește apariția și evoluția atât a expresiei artistice a tușelor energic trasate, cât și a valorii semantice a acestora.

În seriile de tablouri „Descărcări de tensiuni I, II, III” (2014), „Dezlănțuiri energetice I, II,” (2012), lucrările „Tensiuni recurente” (2014), „Epicentrul tensiunilor” (2014), „Înserare” (2014), „Dialog antinomic” (2014), „Dezlănțuiri convulsive” (2015), artistul pune în valoare expresia tușei gestuale a pensulației sau a amprentei cuțitului de șevalet, generând prin aceste procedee tehnologice tensiuni spațiale expresive. Particularitățile respective se referă și la ciclurile de foi grafice realizate în tehnica acuarelei, precum sunt „Erupții gestuale”(2014), „Iradieri din centru”, serialul „Dialoguri gestuale I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X” (2014). Aceste tușe, fiind exponentele unor trăiri impulsive ale spiritului creatorului la

timpul zămislirii operei, structurează compozițional planul și spațiul imaginii și totodată generează anumite valori semantice de sorginte asociativă.

Grație caracterului compozițional de structurare formală, tablourile și foile grafice nominalizate, fiind în esență de natură abstractă, totuși poartă în sine „memoria” lumii tangibile prin faptul că structurile formale abstracte se desfășoară dinamic în cadrul unor coordonate spațiale apropiate caracteristicilor spațiale ale peisajului monden. Fără a fi zămislite cu intenții de reprezentare mimetică a lumii obiectuale a tangibilului, rămânând în esența sa iconografică opere abstracte, lucrările în cauză se promovează totuși ca reprezentări ale unei lumi în care sunt sintetizate principii de reprezentare a spațiului întâlnite în pictura tradițională mimetică de șevalet, cu maniera tașistă de operare cu pasta cromatică și metodologia de ordonare ritmico-decorativă a maselor tonale. Această metodologie, ce în cazul dat pune în valoare nu numai expresia și valoarea semantică a spațiului tridimensional, atins prin gradații tonale apropiate, dar și expresia planului, orchestrat ritmic prin gestul pensulației și raporturile tonale ale maselor, contribuie la joncțiunea armonică a ambelor concepte artistice, amplifică expresia decorativă a componentelor imaginii și contribuie la ancorarea acesteia în albia stilistică a paradigmatelor abstracționismului liric.

În albia artei abstracte se înscriu și un șir de opere ca: „Balansări” (2007), „Epicentrul tensiunilor gestuale” (2012), „Plonjare în amurg” (2014), „Contraste I, II” (2014), „Cu pietate – caligrafilor chinezi” (2014).

Într-un alt filon se promovează aspectele cromatic, decorativ și asociativ în lucrările „Omagiu lui Mark Rothko” (2012), „Oranj și albastru în ocean de roșu și verde rupte” (2012), „Albastru în cădere vis-a-vis de roșu gri ușor nuanțat spre albastru” (2014), „Către armonie” (2015), în care, în urma contrapunerii contrastelor tonale ale maselor, se creează un context spațial cromatic inedit ce pune în valoare luminozitatea culorii, expresia decorativă și valoarea semantică a acesteia. În operele nominalizate, valoarea semantică a fiecărei culori în parte și a raporturilor dintre acestea este generată eminent nu numai de particularitățile expresive ale pastei cromatice, valoarea acesteia în contextul unei structuri compoziționale de sorginte minimalistă, dar și de contextul conotațional generat de interferențele proporționale ale formelor, tratarea cromatică și texturală a componentelor imaginii. În aceste lucrări plasticianul se promovează a fi un fidel continuator al tradițiilor Școlii artistice newyorkheze de după cel de al Doilea Război Mondial și anume a acelei filiere de vârf în evoluția ulterioară a mișcării „Action painting”, numită „Colour field painting”.

Mariana Șlapac, membru corespondent al AȘM, doctor habilitat – la vârsta împlinirilor

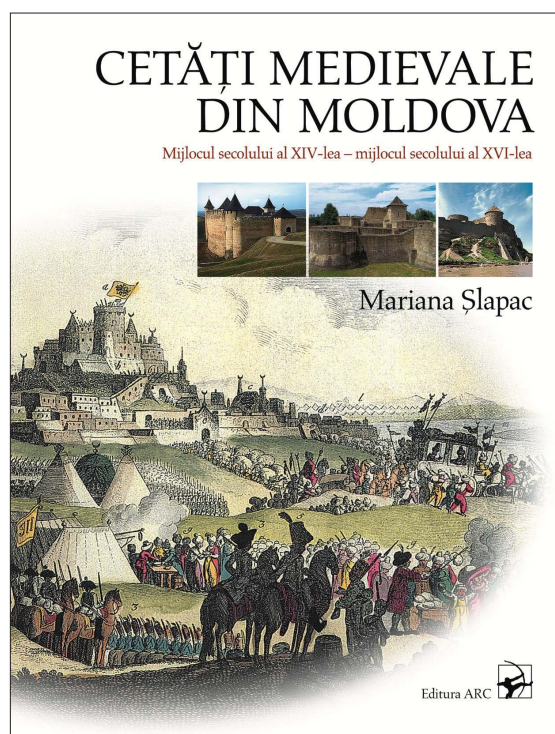
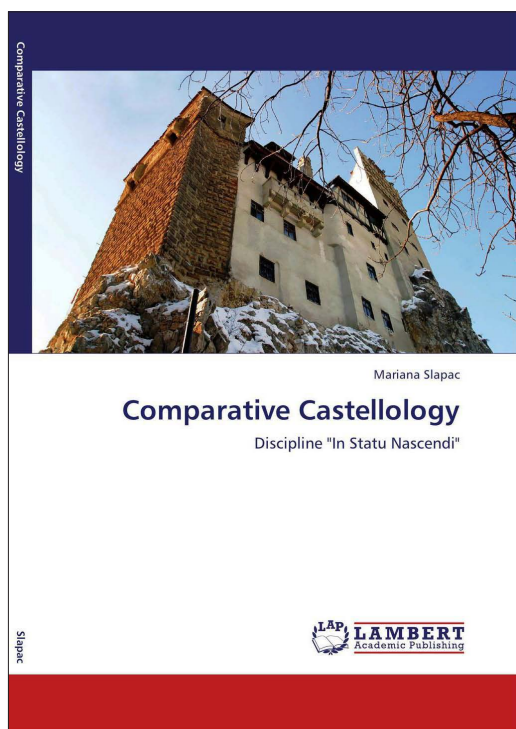
Distins om de știință și cultură, dna Mariana Șlapac, cercetător științific principal al Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al AȘM, pe parcursul a mai multe decenii de activitate contribuie eminent la studierea și includerea în circuitul științific național și internațional a rezultatelor investigațiilor fenomenelor arhitecturii și urbanismului din perioada antică, medievală, modernă și contemporană de pe teritoriul actual al Republicii Moldova și al țărilor limitrofe. Cele peste 140 de publicații științifice și de popularizare a științei ce au văzut lumina tiparului în Republica Moldova, România, Ucraina, Rusia, Letonia, Belarusi, Germania, Marea Britanie, inclusiv monografii, studii enciclopedice, articole, sunt lucrări de referință în care se examinează opere arhitecturale, procese istorice și culturale ce au generat edificarea multiplelor construcții de valoare din spațiul Sud-Est European. Cele mai performante rezultate sunt înglobate în următoarele studii monografice: *Cetatea Albă. Studiu de arhitectură militară medievală* (Editura ARC, Chișinău, 1998), *Cetăți din Moldova medievală (mijlocul secolului al XIV-lea – mijlocul secolului al XVI-lea)* (Editura ARC, Chișinău, 2004), *Arta urbanismului din cele mai vechi timpuri până în prezent. Privire de ansamblu* (Tipografia AȘM, Chișinău, 2008), *Cetăți din Țara Moldovei* (Editura ARC, Chișinău, 2008), *Градостроительство Республики Молдова. Панорамный обзор* (Editura Lambert Academic Publishing, Saarbruecken, 2012) ș.a.

Cercetătoarea a fondat o nouă disciplină istorică – *castelologia comparată*, al cărei obiect de studiu îl constituie evoluția arhitecturii militare universale, privită prin prisma surselor, influențelor, rezistențelor la influențe, paralelismelor și replicilor creatoare. Dezvoltarea acestei discipline, recunoscută deja în plan național și în cel internațional, inclusiv de Comitetul Internațional pentru fortificații ICOFORT de pe lângă ICOMOS, va oferi noi posibilități de promovare, valorificare și protecție a monumentelor de arhitectură fortificată.



Activitatea de creație a Dnei M. Șlapac a fost încununată cu realizări importante în domeniile heraldicii, faleristicii, urbanisticii, peisagisticii, monumentelor de for public, designului, arhitecturii volumetrică și formelor arhitecturale mici. Astfel, armorialul heraldicii teritoriale naționale a fost completat cu mai multe lucrări heraldice și vexilologice: stemele și drapelele orașelor și satelor din Republica Moldova și România, simbolurile identitare corporative, însemnele heraldice particulare (familiale și personale) (realizate de sinestător sau în colaborare) ș.a. În cadrul unor echipe de urbaniști a participat la elaborarea planurilor urbanistice generale și de detaliu ale orașelor din Republica Moldova și Ucraina.

Pe parcursul anilor dna M. Șlapac a îndeplinit și îndeplinește obligațiuni în calitate de membru al mai multor comisii, comitete și consilii naționale și internaționale. Din 2006 până în 2012 a exercitat funcția de vicepreședinte al Academiei de Științe a Moldovei (pe domeniul socioumanistic).



Actualmente este Președinte al Comisiei Naționale de Heraldică de pe lângă Președintele Republicii Moldova și expert al Comitetului Internațional al Fortificațiilor (pe lângă UNESCO). Dna M. Șlapac realizează o vastă și profesionistă activitate în calitate de redactor-șef al revistei „ARTA”, editată de Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei și este membru al mai multor colegii de redacție la reviste științifice din țară și de peste hotare. A exercitat obligațiuni în calitate de Președinte al Consiliului Național al Monumentelor Istorice de pe lângă Ministerul Culturii al Republicii Moldova (2011 – iulie 2014) și a fost membru al Comitetului de pilotaj al proiectului internațional CNRS (Republica Moldova, România, Slovenia, Franța, Polonia ș.a.) (2010). A întreprins o largă activitate de diseminare a rezultatelor cercetărilor științifice prin realizarea mai multor comunicări la diverse foruri științifice și culturale din Republica Moldova, România, Ucraina, Rusia, Lituania, Letonia, Turcia, Belgia, Norvegia, Franța, Polonia, Kazahstan, Azerbaidjan ș.a.

Activitatea științifică și de creație a dnei Mariana Șlapac a fost pe bună dreptate apreciată cu diverse distincții, printre care: premiul „Zoe Diaconescu” al Societății de heraldică, genealogie și arhivistică „Paul Gore” din Moldova (2004), diploma Consiliului Europei pentru monografia „Cetăți medievale din Moldova”, care a intrat în lista celor

mai solicitate cărți a Bibliotecii Naționale a Moldovei în anul 2004 (2005), medalia jubiliară „60 de ani ai Academiei de Științe a Moldovei” (2006), medalia „În slujba Patriei” de gr. III a Ministerului Apărării a Republicii Moldova pentru investigații în domeniul arhitecturii militare (2006), medalia jubiliară „60 de ani ai Universității de Stat din Moldova” (2007), diploma Asociației Ucraina-Turcia pentru realizările deosebite în domeniul cercetării arhitecturii de apărare (2007), două premii „Etnosul Românesc” acordate de Radio-Iași la Salonul Internațional de Carte de la Iași pentru enciclopedia „Cetăți din Țara Moldovei” (2008), premiul „Savantul anului 2008” în domeniul științelor umaniste (2008), diploma de recunoștință a Academiei de Științe a Moldovei (2010), Diploma de Onoare a Ministerului Culturii al Republicii Moldova (2013), laureat al revistei „Literatura și Artă” (2013), Însemnul de Onoare „Antioh Cantemir” al Asociației internaționale de prietenie și colaborare „Moldova-Rusia” (2014) ș.a. Monografia „Arta urbanismului” a fost plasată pe parcursul ultimilor două săptămâni ale lunii iunie a anului 2011 în topul celor mai solicitate ediții ale Bibliotecii Naționale a Moldovei.

La Mulți Ani și la noi împliniri, stimată dnă membru corespondent al AȘM Mariana Șlapac!

Dr. Constantin Șpinu

DATE DESPRE AUTORI:

- Lucia ADASCALIȚA** – doctorandă, Universitatea Tehnică a Moldovei, e-mail: lutzana@mail.ru
- Eleonora BRIGALDA** – dr. în studiul artelor, prof. univ., Facultatea de Arte Plastice și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă”, e-mail: eleonora.brigalda@gmail.com
- Manole BRIHUNEȚ** – prot. mitr., cercetător științific Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală, Chișinău, e-mail: brehon_net@yahoo.com
- Viorica CAZAC** – dr., Universitatea Tehnică a Moldovei, e-mail: vioricascobioala210@gmail.com
- Alla CEASTINA** – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: chastinalla@gmail.com
- Constantin Ion CIOBANU** – dr. hab. în studiul artelor, Institutul de Istoria Artelor „George Oprescu”, București, România, e-mail: constantini_ciobanu@yahoo.com
- Iraida CIOBANU** – artist plastic, Chișinău, e-mail: iraidaciobanu@yahoo.com
- Liliana CONDRATICOVA** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conf. cerc., Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: liliana.condraticova@mail.ru; condraticova.liliana@gmail.com
- Miruna HAȘEGAN** – dr. în studiul artelor, profesor universitar, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași, e-mail: miruha57@yahoo.com
- Teodor HAȘEGAN** – dr. în studiul artelor, Colegiul Național de Artă „Octav Băncilă”, Iași, e-mail: teodorhasegan@yahoo.com
- Vitalie MALCOCI** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conf. cerc., Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: vit_malckoch@mail.ru
- Ana MARIAN** – dr. în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: anisoaramarian@yandex.ru
- Ioana-Iulia OLARU** – dr. în studiul artelor, Facultatea de Arte Vizuale și Design, Universitatea „George Enescu”, Iași, România, e-mail: olaru.ioana.iulia@gmail.com
- Alexandra OSOBA** – doctorandă, Universitatea Tehnică a Moldovei, e-mail: aosoba@mail.ru
- Iuri PISMAK** – specialist în domeniul arhitecturii, Odesa, Ucraina, e-mail: pismakart@21@gmail.com
- Olga PLAMENIȚKA** – dr. în arhitectură, director al Institutului de Cercetare și Protecție a Monumentelor, Kiev, Ucraina, e-mail: plame@i.ua
- Natalia PROCOP** – dr. în studiul artelor, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: natali_procop@yahoo.com
- Victoria ROCACIUC** – dr. în studiul artelor, cercetător științific superior, conf. cerc., Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: rocaciuc@gmail.com
- Serghei SEVERIN** – doctorand., Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: severinurbanp@gmail.com
- Ana SIMAC** – dr. în studiul artelor, conf. univ., decan al Facultății de Arte Plastice și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă”, e-mail: anasimac777@gmail.com
- Constantin SPÎNU** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conf. univ., Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: spinuconstantin@yahoo.com
- Tudor STAVILĂ** – dr. hab. în studiul artelor, cercetător științific principal, prof. cerc., Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: isaasm@asm.md
- Mariana ȘLAPAC** – membru corespondent al AȘM, dr. hab. în studiul artelor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, conf. cerc., e-mail: maslapac@gmail.com
- Sidonia TEODORESCU** – dr. în arhitectură, arhitect, lector universitar la Facultatea de Arhitectură a Universității „Spiru Haret”, București, România, e-mail: sidonia.teodorescu@gmail.com
- Ludmila TOMA** – dr. în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conf. cerc., Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: liytoma@mail.ru
- Aurelia TRIFAN** – cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, e-mail: trifanaurelia@mail.ru
- Olga ULEMNOVA** – dr. în studiul artelor, Muzeul de Artă, or. Kazan, Federația Rusă, e-mail: oulemnova@mail.ru

Către autori:

Revista „ARTA. Seria arte vizuale. Arte plastice. Arhitectură” este o publicație științifică editată de Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei. Revista înglobează rezultatele cercetărilor științifice naționale și internaționale în domeniul artelor vizuale: arte plastice, arhitectură. În revistă se publică articole, studii, omagieri și comemorări, portrete de creație, recenzii și prezentări de carte etc.

Colegiul de redacție este deschis pentru colaborare cu specialiștii preocupați de studiul artelor, așteptând materiale inedite ce oferă oportunități semnificative pentru analiză și includere în circuitul științific universal a informațiilor noi despre arta vizuală.

Termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în revista Institutului Patrimoniului Cultural este 1 mai.

Materialele vor fi expediate pe poșta electronică isaasm@asm.md și patrimoniul.cultural.asm@gmail.com și la adresa: Chișinău, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bir. 525.

Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge materialele ce nu corespund profilului revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele lipsite de valoare științifică și publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Materialele 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 anexele. Textele vor fi prezentate în varianta electronică și imprimate pe hârtie, redactate în programul Word / Microsoft Office, font 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. Bibliografia, notele sau lista documentelor citate vor fi plasate conform cerințelor CNAA.

Imaginile, tabelele, graficele se prezintă separat, în format JPG, TIFF, la o rezoluție minimă de 360 dpi, însoțite de legende corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență. Materialele ilustrative și anexele nu vor depăși 1/3 din volumul textului de bază.

Manuscrisele vor fi însoțite de rezumate (800-1200 semne) în limbile română, engleză, rusă, inclusiv cu traducerea titlului lucrării, și de 5-10 cuvinte-cheie referitoare la subiectul studiului. Toate vor fi redactate tehnic la TNR 12, space 1,0.

Materialele vor fi însoțite de referințe succinte și actualizate despre autor: gradul științific, funcția, in-

stituția unde activează, adresa acesteia, un număr de telefon și o adresă de email.

La prezentarea materialului fiecare autor va semna în mod obligatoriu o declarație de răspundere privind materialul propus spre publicare.

Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor CNAA, care pot fi accesate la adresa: http://www.cnaa.acad.md/files/normative-acts/normative-acts-cnaa/normative-acts-cnaa-attestation/guide_thesis/guide_thesis.pdf

Exemple de referințe:

Cărți: Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, p. 100.

Reviste:

Adăscăliței M. Tăierea de reîntinerire a pomilor de măr. În: Agricultura Moldovei, 1997, nr. 9, p. 17-22.

Lucrări științifice: Rurac M. Influența prelucrării de bază a solului asupra unor însușiri fizice. În: Culegere de lucrări științifice a Universității Agrare de Stat din Moldova, 2001, vol. 9, p. 95-99.

Materialele simpoziunilor: Babuc V. ș. a. Cercetări și realizări în tehnică. În: Realizări, programe, perspective. Tezele conf. jubiliare internaționale. Chișinău: Universitatea Tehnică a Moldovei, 1995, p. 152-157.

Documente electronice:

Hârănă S., Ohrimenko S., Cernei G. Tehnologiile informaționale și problemele globale ale dezvoltării societății. Chișinău, 2008. <http://www.ase.md/Inside/PersonalPagesRomCom.phtml> (vizitat 10.02.2009).

Dumitrescu D. Evaluarea în bibliotecă. In: UniBIB. 2007. <http://www.bcub.ro/articole/dr.htm> (vizitat 15.03.2008).

Filme / înregistrări video: Trouver Nemo. Dir. Andrew Stanton et Lee Unkrich. Avec Nemo, Dory et Marlin. Walt Disney Home Video, 2003.

MODEL DE PERFECTARE A TEXTULUI:

Numele autorului

Titlul

Rezumatele
(Titlurile traduse)

Cuvinte-cheie

Textul articolului

Bibliografie

Politica editorială cu privire la etica publicațiilor științifice în Revista „Arta”, seria „Arte vizuale” și „Arte Audiovizuale”

Revista „Arta”, unica publicație științifică în domeniul artelor din Republica Moldova, urmează politica eticii internaționale a publicațiilor științifice care vizează lupta împotriva contrafacerii și lipsei de onestitate științifică, prevăzute de Codul Eticii Editoriale COPE (Committee on Publication Ethics). Etica profesională contribuie la menținerea calității științifice înalte a manuscriselor prezentate spre analiză colegiului de redacție al revistei și a responsabilității față de cititori. Colegiul de redacție al revistei „ARTA” atenționează asupra inadmisibilității prezenței în manuscrise a diverselor forme de plagiat, fals, fraudă, repetare sau publicare în „surplus” (de exemplu, prezentarea pentru revistă a materialelor publicate anterior), a nerespectării dreptului de autor și a altor abateri științifice care nu corespund politicii eticii publicațiilor științifice și afectează credibilitatea științifică a materialelor publicate.

Lucrările ce nu corespund normelor politicii editoriale a Eticii Științifice nu vor fi acceptate.

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. 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.

Этические принципы научных публикаций в журнале „ARTA”, серия «Визуальные искусства» и «Аудиовизуальные искусства».

Журнал „ARTA”, единственная научная публикация в Республике Молдова посвященная проблемам искусства, придерживается политики общепризнанных этических норм в сфере научных публикаций направленных на борьбу с научной фальсификацией и недобросовестностью, изложенных в Кодексе редакционной этики COPE (Committee on Publication Ethics). Соблюдение профессиональной этики способствует поддержанию высокого научного качества предложенных на рассмотрение редакционной коллегии журнала рукописей и ответственности перед читательской аудиторией. Редакционная коллегия журнала „ARTA” обращает внимание на недопустимость наличия в рукописях различных форм плагиата, подлога, фальсификаций, повторных или «излишних» публикаций (то есть подачи в журнал материалов, ранее уже опубликованных), несоблюдения принципов авторства и иных форм научной недобросовестности, которые наносят весомый урон уровню и достоверности публикуемого материала.

Рукописи, несоответствующие нормам этики научной публикации, будут отклоняться.