

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

# ARTA

**SERIA ARTE VIZUALE,  
ARTE PLASTICE, ARHITECTURĂ**

**Serie nouă.  
Vol. XXXIII, nr. 1**

Categoria „A”  
SCOPUS  
Indexată în bazele de date:  
European Reference Index for the Humanities and Social Sciences  
Directory of Open Access Journals  
Central and Eastern European Online Library  
ResearchBib  
International Institute of Organized Research

CHIȘINĂU ♦ 2024

## **Colegiul de redacție**

*Mariana ȘLAPAC*, membru corespondent, dr. hab., conferențiar cercetător – redactor-șef

*Ana MARIAN*, dr. – secretar responsabil

*Gheorhe BOBÂNĂ*, dr. hab., profesor universitar

*Alla CEASTINA*, dr.

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

*Sergius CIOCANU*, dr.

*Iuliana CIOTOIU*, dr., profesor universitar (București, România)

*Liliana CONDRATICOVA*, dr. hab., conferențiar cercetător

*Svetlana ILVITSKAYA*, dr. hab., profesor universitar (Moscova, Federația Rusă)

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

*Vitalie MALCOCI*, dr., conferențiar universitar

*Maia MOREL*, dr., profesor universitar (Montréal – Quebec, Canada)

*Tamara NESTEROV*, dr., conferențiar cercetător

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

*Constantin SPÎNU*, dr., conferențiar universitar

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

**Redactor:** *Sergius CIOCANU, dr.*

**Procesarea computerizată, prelucrarea imaginilor și tehnoredactarea:** *Cristian MANOLE*

**Traducerea și redactarea articolelor și rezumatelor în limba engleză:** *Ana GOREA, dr.*

Toate articolele au fost recenzate și recomandate pentru publicare la Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 4 din 30 iulie 2024.

Studiile cercetătorilor Institutului Patrimoniului Cultural al Ministerului Culturii, publicate în acest număr al revistei, au fost elaborate în cadrul Programului de cercetare 170101: „Cercetarea și valorificarea patrimoniului cultural construit, etnografic, arheologic și artistic din Republica Moldova în contextul integrării europene (2024–2027)”.

## **Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții**

Arta/Institutul Patrimoniului Cultural al Ministerului Culturii; col. red.: Mariana Șlapac (red.-șef)... – Chișinău: 2024 – ISSN 2345-1181: Arte vizuale. Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXXIII, nr. 1, 2024. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 100 ex.

ISSN 2345-1181

©Institutul Patrimoniului Cultural al Ministerului Culturii, 2024.

## CUPRINS

### ◆ ARTA MEDIEVALĂ, MODERNĂ, CONTEMPORANĂ

<b>Vitalie MALKOCH.</b> <i>Symbiosis of the christian and pagan iconographic images in the decoration of the vernacular architecture in Moldova</i> . . . . .	5
<b>Ярослав ТАРАС, Илья ЛИТВИНЧУК (Lviv).</b> <i>Идентификация местоположения православного митрополичьего Свято-Николаевского монастыря XVII – нач. XVIII вв. села Рашков Каменского района</i> 14	
<b>Sergius CIOCANU.</b> <i>Străzile oraşului Chişinău la 1851.</i> . . . . .	22
<b>Aurelia CARPOV.</b> <i>Alexei Şciusev şi Konstantin Melnikov – experienţe şi destine comparate</i> . . . . .	39
<b>Mariana ŞLAPAC, Alla CEASTINA.</b> <i>Arhitectura oraşului Bălţi în perioada interbelică</i> . . . . .	47
<b>Tudor STAVILĂ.</b> <i>Zelman Otchakovsky ou l'histoire d'un peintre bessarabien en France</i> . . . . .	57
<b>Leonid DUMITRAŞCU.</b> <i>Legislaţia română din anii interbelici referitoare la sistematizarea localităţilor urbane. Norme şi instrucţiuni</i> . . . . .	68
<b>Ana MARIAN.</b> <i>Implementări stilistice în genul portretului sculptural moldovenesc</i> . . . . .	74
<b>Alina OSTAPOV, Sergius CIOCANU.</b> <i>Evoluţia reglementărilor în domeniul patrimoniului cultural, 1944 – 1955</i> . . . . .	81
<b>Tamara NESTEROV, Dumitru RUSU.</b> <i>Stadionul Republican din Chişinău.</i> . . . . .	97
<b>Aurelia TRIFAN.</b> <i>Percepţia realismului socialist în arhitectură: de la triumf la cădere, de la variaţie stilistică la identitate protejată</i> . . . . .	104
<b>Wojciech Adam ŚWIĘCH (Krakow).</b> <i>The sanatorium “Wiktor” in Żegiestów – historical, artistic and legal context</i> . . . . .	111
<b>Liliana PLATON.</b> <i>Imaginea figurativă în pictura moldovenească de la începutul anilor '80 ai secolului al XX-lea</i> 118	
<b>Victoria ROCACIUC.</b> <i>Etnicul în creaţia grafică şi picturală semnată de artistul plastic Aurel Guţu-Resteu.</i> . . . . .	126
<b>Svetlana OLEINIC.</b> <i>Architectural shaping in the epoch of modernism and postmodernism.</i> . . . . .	133
<b>Iuliana GHERMAN.</b> <i>Creaţia fotografică a lui Mihai Potârniche în contextul culturii vizuale basarabene.</i> . . . . .	140
<b>Lino BIANCO (Msida, Rome).</b> <i>Design proposals for the monument to Oliver Friggieri, Malta's Eminescu.</i> . . . . .	148
<b>Mihai STAMATI.</b> <i>Designul industrial ca mijloc contextual de intervenţie în spaţiul public.</i> . . . . .	158
<b>Lucia ADASCALIŢA.</b> <i>Grafica satirică din Republica Moldova din ultimul deceniu al secolului al XX-lea</i> . . . . .	164

### ◆ ISTORIA ŞTIINŢEI. STUDII INTERDISCIPLINARE

<b>Manole BRIHUNET.</b> <i>Biserica de lemn Sfinţii Mai Mari Voievozi din satul Hirişeni, raionul Teleneşti</i> . . . . .	171
<b>Dorina CHICU.</b> <i>Mihail Statnii. Odă în culori</i> . . . . .	182
<b>Irina GOFMAN (Essen).</b> <i>German Democratic Republic. Architectural education in higher education institutions (1949-1990)</i> . . . . .	189
<b>Andrei PELIN.</b> <i>Владимир Окушко – просветитель и реформатор художественного образования Бессарабии конца 19 века – начала 20-го века</i> . . . . .	195
<b>Artem KOKOSH (Lviv).</b> <i>Culture as a Factor of Social and Political Relations</i> . . . . .	210
<b>Olga YEZHOVA, Kalyna PASHKEVICH, Olena KOLOSNIHENKO, Nataliia OSTAPENKO, Maryna KOLOSNIHENKO (Kyiv).</b> <i>Texture decoration: from folk costume to fashion and interior design</i> . . . . .	214

### ◆ NOI APARIŢII EDITORIALE

<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>Arta decorativă din Republica Moldova. Anii 1991-2021, autor Constantin Spănu</i> . . . . .	225
<b>Svetlana OLEINIC.</b> <i>Lino Bianco. Il-Monument tal-Ħelsien: Mintoff u l-abbozzi tad-dişinji ta' Agius - a bilingual monograph in Maltese and English addressing the design of Freedom Monument in Malta</i> . . . . .	227
<b>Carolina DODU-SAVCA (Galaţi)</b> <i>Une photo-série humaniste française entre les deux rivières moldaves: l'album de Véronique Popinet, Prut şi Nistru, râuri care leagă maluri / D'un fleuve moldave à l'autre</i> . . . . .	229

### ◆ ANIVERSĂRI, EXPOZIŢII

<b>Ana MARIAN.</b> <i>Influenţa criticului de artă asupra procesului artistic. Către aniversarea de 85 de ani a istoricului şi criticului de artă Ludmila Toma</i> . . . . .	231
<b>Constantin SPÎNU.</b> <i>Timotei Bătrânu – explorator al valenţelor lirice în pictură.</i> . . . . .	233
<b>Dmitri ŞIBAEV.</b> <i>Expoziţia Culorile „dezgheţului” la Muzeul Naţional al Țăranului Român.</i> . . . . .	236
<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>”Saloanele Moldovei” - 2023</i> . . . . .	238

### ◆ IN MEMORIAM

<b>Alla CEASTINA.</b> <i>In memoriam. Alexey Viktorovich Shchusev (1873-1949). On the 75th anniversary of the death of the great architect reflecting on the final years of his creativity connected with the reconstruction of Chisinau after the Second World War</i> . . . . .	239
<b>Aurelia CARPOV.</b> <i>75 de ani neîmpliniţi. Prolifca carieră a arhitectului Vlad Modîrcă</i> . . . . .	241
<b>Adelina NUCĂ.</b> <i>Omagiu pentru Dimitrie Peicev</i> . . . . .	243

<b>Lista autorilor</b> . . . . .	245
----------------------------------	-----

<b>Termene şi condiţii de publicare a materialelor în revista ARTA. Seria Arte vizuale</b> . . . . .	248
--	-----

## CONTENTS

### ◆ MEDIEVAL, MODERN, CONTEMPORARY ART

<b>Vitalie MALKOCH.</b> <i>Symbiosis of the christian and pagan iconographic images in the decoration of the vernacular architecture in Moldova</i> . . . . .	5
<b>Yaroslav TARAS, ILYA LITVINCHUK (Lviv).</b> <i>Determining the location of Saint Nicholas Metropolitan Orthodox monastery in the village of Rașcov, Camenca district (17th century - late 18th century)</i> . . . . .	14
<b>Sergius CIOCANU.</b> <i>The list of streets of the city of Chișinău in 1851.</i> . . . . .	22
<b>Aurelia CARPOV.</b> <i>Alexei Shciusev and Konstantin Melnikov – compared experiences and destinies</i> . . . . .	39
<b>Mariana ȘLAPAC, Alla CEASTINA.</b> <i>Architecture of Bălți during the interwar period</i> . . . . .	47
<b>Tudor STAVILĂ.</b> <i>Zelman Otchakovsky ou l'histoire d'un peintre bessarabien en France</i> . . . . .	57
<b>Leonid DUMITRAȘCU.</b> <i>Romanian legislation from the interwar years regarding the systematization of urban localities. Rules and instructions</i> . . . . .	68
<b>Ana MARIAN.</b> <i>Stylistic implementations in the genre of Moldovan sculptural portrait</i> . . . . .	74
<b>Alina OSTAPOV, Sergius CIOCANU.</b> <i>Evolution of regulations in the field of immovable cultural heritage in MSSR (1944 – 1955)</i> . . . . .	81
<b>Tamara NESTEROV, Dumitru RUSU.</b> <i>The Republican Stadium in Chisinau</i> . . . . .	97
<b>Aurelia TRIFAN.</b> <i>The perception of socialist realism in architecture: from triumph to fall, from stylistic variation to protected identity</i> . . . . .	104
<b>Wojciech Adam ŚWIĘCH (Krakow).</b> <i>The sanatorium “Wiktor” in Żegiestów – historical, artistic and legal context</i> . . . . .	111
<b>Liliana PLATON.</b> <i>The figurative image in Moldovan painting from the early '80s of the 20th century</i> . . . . .	118
<b>Victoria ROCACIUC.</b> <i>Ethnicity in the Graphic and Pictorial Creation by Visual Artist Aurel Guțu-Resteu</i> . . . . .	126
<b>Svetlana OLEINIC.</b> <i>Architectural shaping in the epoch of modernism and postmodernism</i> . . . . .	133
<b>Iuliana GHERMAN.</b> <i>The photographic creation of Mihai Potârniche in the context of Bessarabian visual culture</i> . . . . .	140
<b>Lino BIANCO (Msida, Rome).</b> <i>Design proposals for the monument to Oliver Friggieri, Malta's Eminescu</i> . . . . .	148
<b>Mihai STAMATI.</b> <i>Industrial design as a contextual way of intervention in public space</i> . . . . .	158
<b>Lucia ADASCALIȚA.</b> <i>Satirical graphics in the Republic of Moldova in the last decade of the 20th century</i> . . . . .	164

### ◆ HISTORY OF SCIENCE. INTERDISCIPLINARY STUDIES

<b>Manole BRIHUNET.</b> <i>The wooden church of the Holy Archangels in Hirșeni village, Telenești district</i> . . . . .	171
<b>Dorina CHICU.</b> <i>Mihail Statnii. Ode in colors</i> . . . . .	182
<b>Irina GOFMAN (Essen).</b> <i>German Democratic Republic. Architectural education in higher education institutions (1949-1990)</i> . . . . .	189
<b>Andrei PELIN.</b> <i>Vladimir Okushko – educator and reformer of art education in Bessarabia in the end of the 19th century – the beginning of the 20th century</i> . . . . .	195
<b>Artem KOKOSH (Lviv).</b> <i>Culture as a Factor of Social and Political Relations</i> . . . . .	210
<b>Olga YEZHOVA, Kalyna PASHKEVICH, Olena KOLOSNIHENKO, Nataliia OSTAPENKO, Maryna KOLOSNIHENKO (Kyiv).</b> <i>Texture decoration: from folk costume to fashion and interior design</i> . . . . .	214

### ◆ NEW EDITORIAL APPEARANCES

<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>Decorative art from the Republic of Moldova. Years from 1991 to 2021</i> . . . . .	225
<b>Svetlana OLEINIC.</b> <i>Lino Bianco. Il-Monument tal-Ħelsien: Mintoff u l-abbozzi tad-disinji ta' Agius - a bilingual monograph in Maltese and English addressing the design of Freedom Monument in Malta</i> . . . . .	227
<b>Carolina DODU-SAVCA (Galați)</b> <i>Une photo-série humaniste française entre les deux rivières moldaves : l'album de Véronique Popinet, Prut și Nistru, râuri care leagă maluri / D'un fleuve moldave à l'autre</i> . . . . .	229

### ◆ ANIVERSARIES, EXHIBITIONS

<b>Ana MARIAN.</b> <i>The influence of the art critic on the artistic process. To the 85th anniversary of the historian and art critic Ludmila Toma</i> . . . . .	231
<b>Constantin SPÎNU.</b> <i>Timotei Bătrân as the explorer of lyrical valences in painting</i> . . . . .	233
<b>Dmitri ȘIBAEV.</b> <i>The colors of the „thaw” Exhibition at the National Museum of the Romanian Peasantry</i> . . . . .	236
<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>“Saloons of Moldova” - 2023</i> . . . . .	238

### ◆ IN MEMORIAM

<b>Alla CEASTINA.</b> <i>Alexey Viktorovich Shchusev (1873-1949). On the 75th anniversary of the death of the great architect reflecting on the final years of his creativity connected with the reconstruction of Chisinau after the Second World</i> . . . . .	239
<b>Aurelia CARPOV.</b> <i>Unfulfilled 75 years old. The prolific career of the architect Vlad Modîrcă</i> . . . . .	241
<b>Adelina NUCĂ.</b> <i>Homage to Dimitrie Peichev</i> . . . . .	243

<b>List of collaborators</b> . . . . .	246
--	-----

<b>Terms and conditions for the publication of materials in the Journal “ARTA”. Visual arts series</b> . . . . .	249
--	-----

Vitalie MALKOCH

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5528-4723>

## **Symbiosis of the christian and pagan iconographic images in the decoration of the vernacular architecture in Moldova**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.01>

### *Rezumat*

#### **Simbioza formelor iconografice creștine și păgâne în decorul arhitecturii vernaculare din Moldova**

În prezentul articol punem în discuție interferența și simbioza unor simboluri ale culturilor arhaice preluate de creștinism și vom încerca, în baza datelor de care dispunem, să reconstituim formele arhetipale ale simbolurilor respective, raportând cercetarea la un viitor studiu complex al problemei în cauză. Este vorba, în primul rând, de reprezentarea uneia dintre cele mai universale imagini simbolice ale creștinismului – Crucea, semnul ce comportă un șir întreg de conotații simbolice, care îl și definesc.

Aceste elemente străvechi ale credințelor, trecând de la o formă la alta, fiind împrumutate și modificate de-a lungul secolelor, au dat naștere la îmbinarea unor fenomene eterogene. Vechimea acestor concepții și credințe, sincretismul lor, au făcut ca anumite reminiscențe ale lor să persiste în timp și să se combine cu credințele și formele religioase mai noi. O bună parte din combinațiile în cauză permit consemnarea existenței unor culte dispărute în forma lor arhaică, păstrate în amintirea țăranilor.

Semnificativ este faptul că toate aceste conotații simbolice reprezintă o dovadă elocventă a perenității străvechilor credințe populare care au pătruns în iconografia creștină și persistă până în ziua de astăzi. Aceste mesaje ale timpurilor ancestrale păstrate, perpetuate și transmise de către strămoși urmează doar să fie în continuare studiate, analizate și valorificate.

**Cuvinte cheie:** simbol arhaic, forme arhetipale, concepții și credințe, simbol creștin – Crucea.

### *Summary*

#### **Symbiosis of the christian and pagan iconographic images in the decoration of the vernacular architecture in Moldova**

In this article we discuss the interference and symbiosis of some symbols of archaic cultures taken over by Christianity, and we will try, based on available data, to reconstruct the archetypal shapes of the respective symbols, referring the research to a future comprehensive study of the problem in question. It is, first of all, about the representation of one of the most universal symbol of Christianity – the Cross. This sign has a whole series of symbolic connotations which define it.

These ancient elements of beliefs, passing from one form to another, borrowed and modified over the centuries, gave rise to the merging of heterogeneous phenomena. The antiquity of these concepts and beliefs, their syncretism made certain reminiscences of them persist over time and combine with newer religious beliefs and forms. Many of these combinations allow recording the existence of extinct cults in their archaic form, preserved in the memory of the peasants.

It is noteworthy that all these symbolic connotations represent an eloquent proof of the immutability of ancient folk beliefs that have penetrated Christian iconography and persist to this day. These messages from ancient times, preserved, immortalized and transmitted by ancestors, are subject to further study, analysis and enhancement of value.

**Key-words:** archaic symbol, archetypal forms, concepts and beliefs, Christian symbol – the Cross.

*„... everything that was expressed in archaic culture - by signs, gestures, rites and myths - has a metaphysical significance, that is, it refers to a system of coherent statements on the ultimate reality”*

MIRCEA ELIADE

In this article we discuss the interference of some symbols of archaic cultures captured by Christianity, and we will try, based on our available data, to reconstruct the archetypal shapes of these symbols, relating the research to a future comprehensive study of the problem in question.

This is, first of all, the image of one of the most universal symbolic images of Christianity - *the cross*. This sign has a whole series of symbolic connotations, which also define it.

Thereby, the archetype of the cross should be sought in the semantics of pre-Christian mythological signs. One of these comes from the ancient myth of humanity and embodies in its shape, the unattainable dream of Youth without Age and Life without Death. And since "*there is no better way to hide the deep meaning of the myth than to turn it into a work of genius*" [6, p. 56], its materialization is reflected in the image of *the tree of life*. In the legends and beliefs of the peoples, this myth remains, for the most part, constant, being represented by a tree, whose enchanted fruits and wonderful sap are the elixirs of life. Thus, this tree, which has many meanings, symbolizes life itself, rebirth, immortality and eternity.

The tree, like many other signs of archaic thought, often mentioned in various fields of traditional art, had an exclusively symbolic meaning in ancient cultures. It has a cosmological and metaphysical religious value, "*is an iconographically formulated symbol of absolute reality, life, intuitively comprehensible as a whole*" [2, p. 235].

These ancient elements of belief, passing from one form to another, borrowed and changed over the centuries, led to a combination of dissimilar phenomena. The antiquity of these concepts and beliefs, their syncretism made certain memories of them persist over time and combine with new religious beliefs and forms. Many of these combinations make it possible to record the existence of cults that have disappeared in their archaic form, preserved in the memory of the peasants, but are prohibited in some church states. One of these was the dendrolatry cult, a concept and vision supporting *the worship of sacred trees as their own deities*.

Constantin Prut, in his work "*The Wandering Way*" tells about a fairy-tale hero who, to restart the cyclical order of the world (rebirth, birth, resurrection), "*moves back into a shaft*" [Prut, p. 78]. The connotations of such practices were reported until the end of the Middle Ages, namely "*the practice of lying a dead person in a hollowed-out tree, which was then buried in the ground*" [9, p. 79]. I. D. Ștefănescu gives another example: "*In northern Moldova, there are cases when a young man dies far from his village, and his body is not found, instead of the young man, a tree dressed in the boy's clothes is buried*" [10, p. 70 - 71].

Certain rituals in this sense were not long ago preserved in some regions of Romania. It is about carrying a decorated Christmas tree at the funeral, next to the cross. Even today, in Moldova, burial processions do not take place without the presence of the „tree” adorned with fruits, sweets and goodies. And today in the cemetery, next to the cross on the grave, people plant fruit trees. An eloquent example of dendrolatry survival can be read in Tache Papahagi's Little Folk Dictionary: "*Shepherds confess to trees (especially fir trees). They make a cross in the bark of the tree (with an axe, or a knife) and confess their sins before it, as in the priest, while they beat the rosaries ... Our shepherds claim that this confession is better than the one made to the priest*" [8, p. 72].

The vivacity of archaic consciousness saw a *world enlivened* in any inorganic object or element of nature. Thus, the Romanian popular belief attributes to the soul trees also certain human faculties that can be detected in the customs and traditions of the national folklore.

The ancient myth of "*Youth without Age and Life without Death*" generated the conception of people to see in the tree the source of life, fertility, rebirth, etc. This „*endless beginning*” was later taken up by the Christian religion for the act of genesis - "*The tree is the element with which God begins the act of his creation by throwing into the great water „his pond, it was transformed into a great tree.*" [4, p. 106 - 107].

The archaic substratum of these ancient beliefs and their universality can be contrasted with Christian symbols and first of all, with the image of the cross, which are fully present in folk art and persist as iconographic forms for two thousand years. The latter are far from being comparable in frequency to the images of myths and beliefs of pre-Christian culture, where dendrolatry occupy a significant place. The transition from the phytomitological symbol to that of Christian mythology has occurred over the centuries, the sacred tree being gradually transformed into the symbol of the cross. This penetration can be easily noticed in the Romanian folklore, being more convincing in the plastic representations from the creation of the folk craftsmen.

The three genealogical categories of the tree of life are already well known: Thracian, Greek and Iranian. We will not dwell on the description of each particular type, our exposition having a different purpose. Thus, in order to follow the

gradual transformation of the tree into the symbol of the cross, we propose from the beginning the examination of the image from figure 1.

Here we see the tree of life with a strongly thickened root, with seven branches at the base. Above the tree is a dove. Birds can have different positions in the image. Thus, we find figurative birds at the base of the plant, at the top or in the middle and just above it. Each of the elements that make up the image participates in the miraculous phenomenon of the transformation of the pre-Christian dendrolatry motif - the tree of life, into the Christian motif - the cross.

The transformation of the tree into a cross is well noticed in the image of the tree of life in figure 2. Here each branch, in the shape of a clover, gradually branches into three elements, the one in the middle taking the shape of the symbol we are referring to. It is significant that we also find such compositional solutions in the images of slabs and tomb crosses. A rather suggestive variant in this sense is the image in figure 3 where we see the image of the cross with clover-shaped arms and the strongly thickened root at the base with a branch in six segments.

In the images in figures 4 and 6 we see birds facing the image of the cross. And the representations of figures 5 and 7, in addition to the image of the cross flanked by a branch on each side, also contain at the base the image of the rosette, which also has its symbolic connotations having direct connections with the tree of life. We will return to this symbol in detail at the right time.

To confirm the previously advanced hypotheses, let's examine some images of tombstones that are much older. Thus, figure 8 represents the tree of life in the jar, among the striations of which we can easily observe the bifurcated root of the tree. Among the branches of the tree, the image of the cross is discreetly outlined.

An even more eloquent representation in this regard is the image in figure 9. Here, laughing at the branches of the tree of life that reflects sideways, the cross appears from the same canopy. Often the representations of the cross are made up of phytomorphic motifs that seem to remind us of their archetype (figure 10).

Next we will examine a sample of folk craftsmen, which further illustrates the gradual transformation of the tree of life into the symbol of the cross. We follow this morphological metamorphosis in the image of the pediment termination

in Chircăieștii Noi village (Căușeni) (figure 12). We have in front of us an image similar to the one in figure 1 where we observe the same tree of life, with the stem strongly thickened at the bottom and seven branches of the root. But in the last version we also find two birds in the middle of the tree and two strongly stylized dragons, which remind us of the plastic symbiosis of the Hellenistic pattern with the Iranian one.

If we look up the image, the elements immediately after the representations of the birds, we see a branch on the right (the second one on the left is damaged), after which the most important thing happens. The next three branches, which form the crown of the tree, deviate, turning into three crosses. This image is very suggestive of our exposition, illustrating the combination of two different motifs, the cross and the tree, demonstrating the ideational process of the transfiguration of the tree of life into the cross.

Next we discuss another iconographic motif, symbolizing the same tree of life, the substrata of which belong to the immemorial cult of Dionysus. It is about the vine, as an emblem of the Dionysian cult, gradually formed by the ancient fund of Indo-European beliefs, which over time passed into Christian symbolism. We do not insist on the antiquity of this cult, we bring only a few eloquent references. In an excerpt from the tragedy *Tbyestes* of Sophocles, a motif taken from the ancient background of Greek legends that formed the basis of the famous cult of Dionysus, there is talk of a wonderful garden on the island of Euboea, in which was a vine stalk that bloomed in the morning and until evening the ripe bunches were squeezed, and the must turned into wine. In this plan are also interesting the objections of Constantin Prut who writes that: „*In case of Dionysian representations, we are dealing with a local cultural emanation, with mysteries that, together with the Orphic ones, stirred up the Thracian horizons before stopping in the pantheon of Greece (...). After irresistibly invading the columns of the temples and the mast of the ship with which the young god roamed the serene Aegean archipelago, the vine „returns” to the lands of the Lower Danube in a kantharos*” [9, p. 83].

We could also mention here the Thracian god Sabazius, identified by the Greeks with Dionysus. However, Diodorus of Sicily considers Sabazius „*an ait Dionisos, who would have lived long before the other ...*” [5, p. 548].

Plastic images of this cult can easily be traced in the repertoire of popular creation. He often appears, as we have seen, on the pediments of peasant houses in the form of a tree of life in the pot. In the representations of Christian symbolism, the Dionysian cult passes as a personification even of the passions of Christ in the form of a bunch of crushed grapes. Jesus himself will say, „*I am the true vine, and my Father is the worker*” (Holy Gospel of John, ch. 15: 1). Various holidays are also dedicated to the sacredness of the vine, such as Arminden, when the barrels are opened with the May wormwood, Cristovul viilor, when the grapes start to be harvested, etc.

The grapevine is the symbol of immortality and in this capacity appears in the ornamentation and popular iconography of Christian order. Thus we find it as a representation on icons, on church doors, on the columns on the porch and inside the church, on the door and window frames (figure 14).

The grapevine has a quality, as mysterious as it is miraculous. From the same ancient background of beliefs comes the legend of the miraculous drink - wine, a legend related to the myth of death and resurrection of a deity like Dionysus. Sacred drinks are symbols of immortality, called „*living water*”, „*liqueur of eternal youth*”. Hence their miraculous power to overcome the uninterrupted flow of time. Ritual drunkenness was specific to the transition period and aimed at restoring vital forces. These orgiastic practices were specific to the renewal of calendar time. As a symbol of immortality and eternal youth, wine occupies the central place in the cult of Dionysus.

In Christian rites, the wine appears as a symbol of the Saviour's blood in the Mystery of Communion. Here the origin of the grapevine and the ecstatic drink is closely connected with the blood that flowed from the Saviour's wounds: „*They stabbed him in the ribs, / They spilled from his shore / Blood and water. / From blood and water / Vine - grape; / From the grape - wine, / The blood of the Lord for Christians ...*” [7, p. 16]. In the representations of the popular creation these scenes are attested especially in the icons on the glass (figure 15).

Studying in detail the rites, the mythological tradition and the universal symbolism of the tree of life, many of the previously made assumptions come true or get a different interpretation. We do not have the space to discuss all the symbolic con-

notations of the tree of life and the phenomenon of its syncretism with Christian symbolism. Along with the above-mentioned symbols we could only name some of the most significant.

For example, the bird guarding the top of the tree (figure 1) eventually becomes the embodiment of *the Holy Spirit* descending from a beam of bright rays, flanked by the sun and moon (figure 9). Or the crosses at the top of the church towers that have at the bottom the so-called crescent, are nothing but the roots of the Tree of Life transfigured in the cross. The same could be said about the significance of the images called *the Spring of life* or that of *the church chalice, the vase with flowers, the fruits on the tree, etc.*

The plastic representation of the cross in traditional art appears alongside the oldest solar symbols and ideograms of mankind related to the cult of dendrolatria. As is well known, the cross is one of the symbols attested in antiquity. According to some opinions, the cross is the third of the four fundamental symbols, along with the centre, circle and square. It symbolizes the idea of the Centre and the directions or lines of force that depart from this Centre. Thus, the cross is a geometric variant of *the world tree* motif. It has direct tangents with the solar cult, where the sun, as an energy centre, spreads the stimulating rays around it. In this way, since the Palaeolithic, the cross becomes a symbol of life and death, of their unity and alternation. At the same time we follow the obvious associations of the cross with the phallus, as a symbol of active male energies.

The pre-Christian symbol of the cross is so charged that at present it is difficult, if not impossible, to make a clear distinction in which of the apotropaic or stimulatory magic functions we have a pagan heritage or a Christian influence.

Some animals (donkey), fish (pike), fruit (nut) and plants (wheat, cross of the mighty, clover) are also endowed with sacred properties and magical powers to ward off evil spirits. All these are considered cross-bearers, „*cruciforics*”. Tache Papahagi writes: „*The donkey has crosses on his back, because he brought back the Person who carried the cross*” [3, p. 118].

In the traditional Romanian culture, the cross is an apotrope with magical power, and the sign of the cross is a magical gesture of defence against evil „*The cross watches at the crossroads, on the roofs, on the house, the pantry, the stable, etc. and on all the entrances (...), up to the mouth*

and the threshold of the oven. Everywhere (...) the sign of the cross is present, being destined to prevent the nearness of evil spirits" [3, p. 119]. The most important specialists in symbolism call the cross „sign of signs”. It is, of course, about its universal character, its antiquity and its persistence in time. It is worth mentioning the complexity and the multiple meanings that the cross has acquired in Christianity. It is one of the fundamental symbols of Christianity, but the magical-symbolic career of this geometric figure, as we have mentioned, predates the appearance and spread of the teaching of Christ. In Europe, the symbol of the cross appears with the Upper Neolithic, being present on almost all continents of the world, in some extremely archaic peoples.

The Christian tradition greatly enriches the symbolism of the cross, condensing in this image the passions of the Saviour, but also the miracle of the Resurrection. This symbol becomes a sacred emblem of the Christian Church, occupying a leading place in all sacred rites, in Christian art and architecture. The cross crowns the domes and is placed at the foundation of the churches. It is a mandatory attribute of iconostasis and the pristol, in the mystery of baptism or at the funeral. There are a number of feasts of the Cross: the Exaltation of the Holy Cross, the Removal of the Holy Cross, etc.

There is no symbol more alive than the cross. It is like a seal that sanctifies any object related to the practice of Christian worship. Keeping its basic configuration and fundamental meaning, the cross knows a great diversification. More than 400 variants of the cross are known in Christian symbolism and in the ornamentation adjacent to Christianity. We mention the presence of the cross in the ornamentation of any field of folk art: old Bessarabia carpets, embroideries, traditional Romanian dress, folk architecture, etc. Due to the lack of space, we will continue to refer especially to the plastic image of the sign of the cross in the traditional architecture of the Republic of Moldova.

In the ornamentation and decoration of Moldovan folk architecture, the most common is the Greek cross-shaped version. Images of this cross were found on the fronts of houses, gates and other parts of the peasant household. The Greek cross, also known as the *crux quadrata*, is the simplest form of the cruciform symbol. It has equal arms and has been inscribed, since time immemorial,

in a square (symbol of the earth) or in a circle (symbol of the sky). From prehistory, the cross was a sign of the god of the earth, with certain phallic associations. After the great mutations in the religious beliefs of the people of the Eneolithic (Bronze Age), spent after the Aryan invasion, when the Great Goddess of the sky is replaced by a male-type Uranian deity, this cross becomes a Uranian solar symbol.

Careful research by prestigious scholars on the interpretation of the Greek cross indicates its origin in the solar worship of the Heavenly Taurus. This cult is also recognized in the decoration of Cucuteni type pottery from the Upper Neolithic. In the Carpathian space, the symbol being attested uninterruptedly from the Neolithic to the twentieth century, rooted in the consciousness of the population in the same semantic context: the Sun - supreme deity and symbol of cosmocratic hegemony. It is no coincidence that the Greek cross marks all the motifs of cosmogonic origin such as: the tree of life (figure 16), the sunbirds (figure 13) etc. In addition to being a stimulating symbol of germinality and the creative forces of nature, the Greek cross was also a beneficial and apotropaic symbol of the environment.

Another image of the discussed symbol, found in the popular architecture of Moldova, is *crux decussata*, so named because it is in the shape of the Roman numeral ten. Such an image was found in the city of Comrat (figure 17), representing the diagonal cross and reminiscent of the Greek letter X („hi”), the initial of the name Christ. This cross is also called *the cross of St. Andrew*, which, according to the testimonies, was crucified on such a cross. While the constructions of popular architecture abound in the plastic image of the Greek cross, the cross of St. Andrew appears less frequently.

The third version of the cross, found in the decoration of folk architecture, is the *crux immis-sa* or *capitata - open cross* or *cross cross with head*. Such a plastic image was found, for example, on the pediment of a house in Lozova village (Strășeni) (figure 7). This type of cross is also known as the Latin cross, because it was widespread especially in the Latin West. The lower arm of the cross is longer than the upper arms. Such an image is found on the monuments of the Romanian space from the 4th-6th centuries, especially from Little Scythia. According to the faith of the Western church, it is considered that it was on such a cross

that the Savior was crucified. Hence the name: *The Cross of Crucifixion* and the *The Calvary Cross*. If the extremities of the arms at such a cross are widened, it must be called *Byzantine cross*. It is common on monuments in Dobrogea from the 5th-6th century.

*The cross of Eastern Orthodoxy*, also called *the Russian cross* or *the cross of St. Lazarus*, has a wider spread on the fronts and peasant gates of the Republic of Moldova. This type of cross is widespread especially in Russia and in some Eastern European or Balkan countries and consists of three sleepers: the upper one called *titulus*, because the inscription INRI („Jesus of Nazareth, King of the Jews”) is found on it, the middle cross, on which the arms of Christ were crucified, and the lower cross which is the support for the Savior’s feet. The cross with a top and one, two or three sleepers is usually found at the gates or on the gates of houses. As an example we can serve the pediment from Căinari town (figure 11).

Jean Chevalier and Alain Gheerbrant note: „*The different meanings attributed to them (crosses) are not absolute at all. They are not mutually exclusive; if one is true, it does not mean that the other is false; each of them expresses a certain perception lived and interpreted symbolically*” [1, p. 399].

Sometimes the arms of the Latin or Greek cross end with the design of a clover leaf, such as the image on the pediment of a house in Chircăieștii-Noi village (Căinari) (figure 20). This is how the so-called trefoil cross appears. Clover is one of the most common symbols of the Holy Trinity. In addition to the idea of the uniqueness of God’s three ippostases (Father, Son and Holy Spirit), this cross also emphasizes the Resurrection of the Saviour.

It is noteworthy that all these symbolic connotations described so far are eloquent proof of the immutability of ancient folk beliefs that have penetrated Christian iconography and persist to this day. These messages of ancestral times preserved, perpetuated and transmitted by ancestors are only to be further studied, analysed and capitalized.

The article, obviously, cannot fully explain the symbolic functions of the cross in all its forms and meanings. This is the beginning of work on the Christian symbols represented in the traditional art of the Republic of Moldova.

## Bibliography:

1. Chevalier J., Gheerbrant A. *Dicționar de simboluri*, București, 1994, vol. 1.
2. Eliade M. *Drumul spre centru*, București, Ed. Univers, 1991.
3. Evseev I. *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, 1999.
4. *Frumosul românesc în concepția și viziunea poporului*, edited and commented by Ioan Șerb și Florica Șerb, 1977.
5. Kernbach V. *Dicționar de mitologie generală*, București, Ed. Albatros, 1995.
6. Lovinescu V. *Dacia Hiperboreană*, Chișinău, Ed. Universitas, 1993.
7. Pamfile T. *Sărbătorile de toamnă și postul Crăciunului*, București, Academia Română, Socec, 1914.
8. Papahagi T. *Mic dicționar folcloric*, București, Ed. Minerva, 1979.
9. Prut C. *Calea rătăcită*, București, Ed. Meridiane, 1991.
10. Ștefănescu I. D. *Arta veche a Maramureșului*, București, 1968, pp. 70-71, cited after C. Prut, *Calea rătăcită*, București, Ed. Meridiane, 1991.

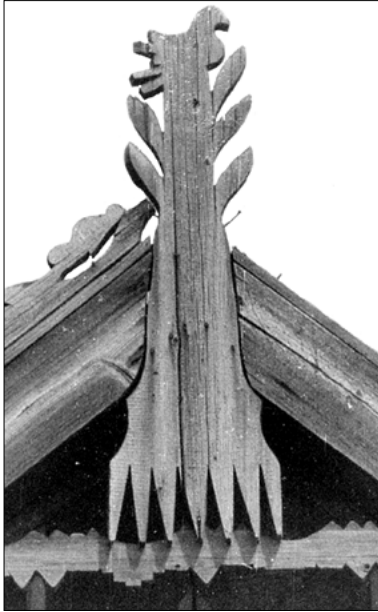


Fig. 1. Tree of life with thickened root and bird. Gable end of a house in the village of Chircăieștii Noi, Căușeni county. Photo V. Malkoch.

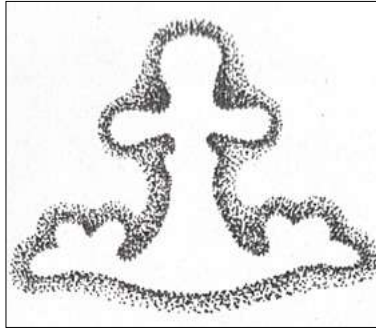


Fig. 2. Image of the tree of life with clover-shaped arm ends. Image from the pediment of a house in Romania.



Fig. 3. Trefoiled cross and thickened root. Gravestone from the cemetery of the city of Taraclia.

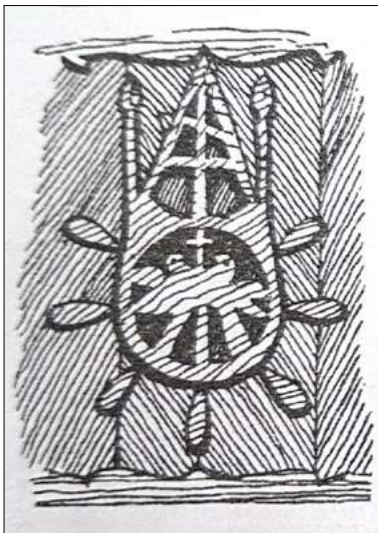


Fig. 4. Image of the tree of life in association with birds. Fragment from the headboard of a gate in central Moldova.

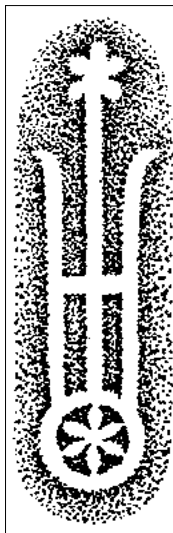


Fig. 5. Image of the tree of life with rosette at the base of the root. Image from a house in Romania.

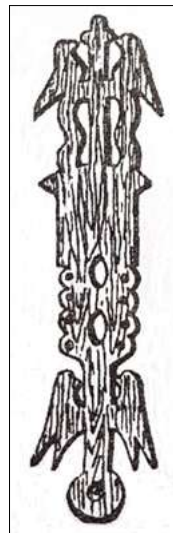


Fig. 6. Image of the tree of life with birds facing the upper and lower part of the tree. Gable end from a house in southern Moldova.

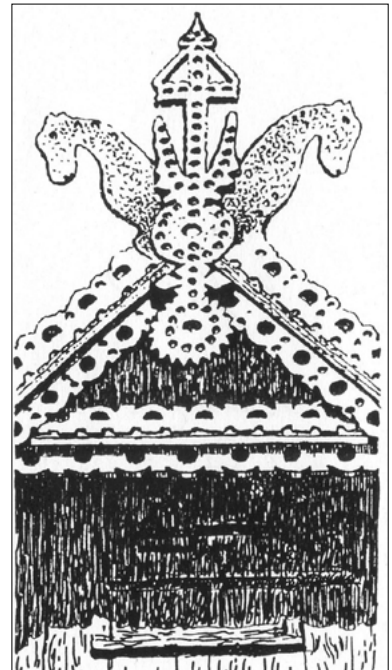


Fig. 7. Image of the tree of life in association with horse heads. Gable end from Lozova village, Chișinău county.

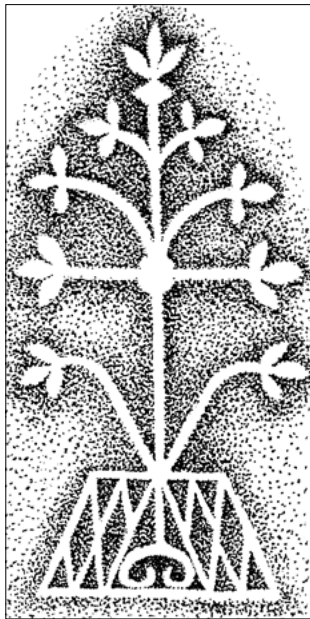


Fig. 8. Tree of life with bifurcated root situated in a cone trunk shaped vase.

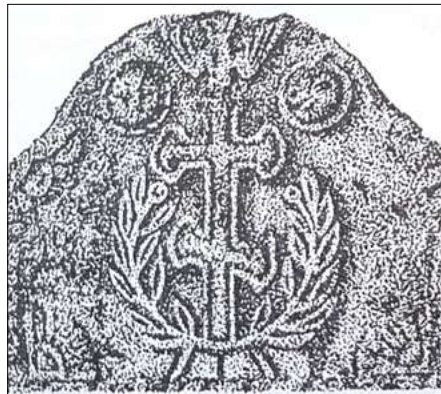


Fig. 9. Tree of life in association with the image of the cross and the soul bird, flanked by celestial stars: the sun and the moon. Gravestone from the cemetery of Chişinău.



Fig. 10. Image of the cross in association with the tree of life. Image from a funerary monument in Romania.



Fig. 11. Image of the cross in association with the tree of life. Pediment ending in the town of Căinari. Photo V. Malkoch.



Fig. 12. Tree of life with thickened stem, guarded from the sides by snakes. Gable end from the village of Chircăieştii Noi, Căuşeni county. Photo V. Malkoch.



Fig. 13. Tree of life in association with „sun birds”. Gable end in the town of Căinari. Photo V. Malkoch.

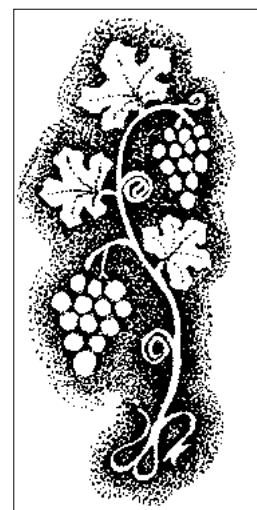


Fig. 14. Tree of life in the form of a vine. The image of the tree of life on a house in central Moldova.



Fig. 15. Fragment of an image on a glass icon from Romania.

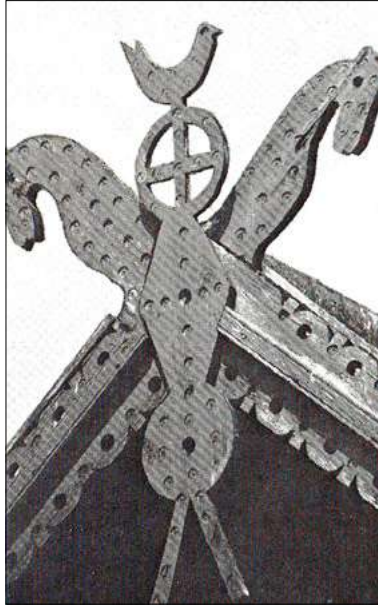


Fig. 16. Tree of life in association with the sun sign, bird and horse heads. Image from the pediment of a house in the village of Lozova, Strășeni county. Photo M. Livshchic.

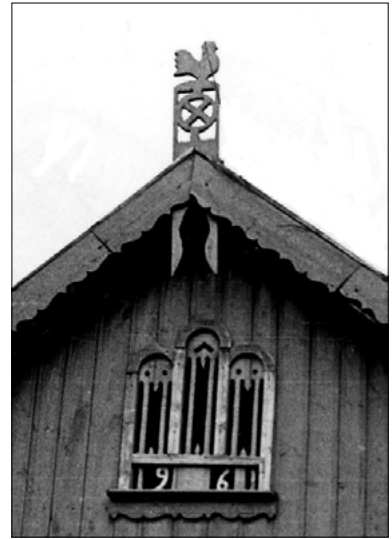


Fig. 17. Tree of life in association with the sun sign and bird. Image from the pediment of a house in the city of Comrat. Photo V. Malkoch.



Fig. 18. Cross placed on the ridge of the roof of a house in the village of Chircăieștii Noi, Căușeni county. Photo V. Malkoch.



Fig. 19. Tree of life in association with the image of the cross. Gable end of a house in the village of Chircăieștii Noi, Căușeni county. Photo V. Malkoch.



Fig. 20. Image of the tree of life with thickened root and trefoil cross. Gable end of a house in the village of Chircăieștii Noi, Căușeni county. Photo V. Malkoch.

Ярослав ТАРАС

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7241-9466>

Илья ЛИТВИНЧУК

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4635-060X>

## **Идентификация местоположения православного митрополичьего Свято-Николаевского монастыря XVII – нач. XVIII вв. села Рашков Каменского района**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.02>

### *Rezumat*

#### **Determinarea amplasamentului mănăstirii ortodoxe mitropolitane Sfântul Nicolae din satul Rașcov, raionul Camenca (sec. XVII – înc. sec. XVIII)**

A fost analizat gradul de studiere a mănăstirii Sfântul Nicolae, sistematizat materialul empiric, elaborată metodologia cercetării, analizate noi izvoare: testamentul doamnei Ruxanda, rapoartele privind vizitarea bisericilor din Rașcov din anii 1726, 1731 și 1783, rapoartele preoților din Podolia din secolul al XIX-lea și studiile complexe istorico-urbanistice ale Rașcovului din anii 2016-2017. În baza diverselor surse de arhivă și a analizei acestora, autorii au stabilit că mănăstirea Sfântul Nicolae încă mai exista la începutul secolului al XVIII-lea, avea funcții de apărare, era o unitate administrativă bisericească importantă, iar Rașcovul se număra printre centrele administrative ale regiunii de lângă Nistru. S-a stabilit că biserica de piatră Sfântul Nicolae era mănăstirească, după desființarea mănăstirii în anii 1714-1726 a activat ca biserică parohială, după ce a fost arsă de tătari în 1769 a căzut treptat în paragină. S-a stabilit că pe teritoriul mănăstirii Sfântul Nicolae și al bisericii acesteia, după distrugerea lor, au existat magazine comerciale. În baza înțelegerii materialelor publicate și de arhivă, a comparației și generalizării acestora, a fost stabilit locul de amplasare a mănăstirii și coordonatele ei geografice. Amplasarea mănăstirii a fost verificată prin metoda analizei grafice. Au fost propuse măsuri pentru punerea în valoare a teritoriului mănăstirii, necesare pentru renașterea memoriei naționale asociate istoriei Moldovei și Ucrainei din secolele XVII-XVIII, precum și pentru dezvoltarea unui plan de referință istorico-arhitectural pentru satul Rașcov și strategiei pentru protejarea moștenirii sale culturale.

**Cuvinte-cheie:** Moldova, Rașcov, mănăstirea Sfântul Nicolae din Rașcov, arhitectura religioasă din Moldova, Ruxanda Hmelnițki, biserica Sfântul Nicolae din Rașcov.

### *Summary*

#### **Determining the location of Saint Nicholas Metropolitan Orthodox monastery in the village of Rașcov, Camenca district (17th century - late 18th century)**

The degree of study of St. Nicholas Monastery was analyzed, the empirical material was systematized, a the research methodology was developed, new sources were analyzed, the testament of Mrs. Rozanda, the protocols of general visitations of the Rașcov churches in 1726, 1731, and 1783, the reports of the Podolsk priests of the 19th century and the previous comprehensive historical and urban planning studies of Rașcov in 2016-2017 were considered. Based on various archival sources and their analysis, the authors established that St. Nicholas Monastery existed at the beginning of the 18th century. It performed defensive functions, and was an important church-administrative unit, and Rașcov was one of the administrative centers of the Dniester region. It is determined that St. Nicholas stone church was a monastery; after its destruction in 1714-1726, it operated as a parish church; after being burned by the Tatars in 1769, later it gradually deteriorated. It has been established that there were trading shops on the territory of St. Nicholas Monastery and its church after their destruction. Based on the understanding, generalization and comparison of the factual and archival material, the monastery's location was determined, and its coordinates were given. The site of the monastery was verified by a graphical-analytical method. Arrangements have been made for the renovation of the monastery territory, which is necessary for the revival of the national memory connected with the history of Moldova and Ukraine in the 17th-18th centuries, as well as for the development of a historical and architectural support plan of the village Rașcov and of strategies for the protection of its cultural heritage.

**Keywords:** Moldova, Rașcov, Rașcov St. Nicholas Monastery, the sacral architecture of Moldova, Rozanda Khmel'nitskaya, Rașcov St. Nicholas Church.

**Актуальность (введение, постановка проблемы).**

Местечко Рашков на Днестре является населенным пунктом Подолии, который долгое время был без внимания современных украинских, молдавских и польских исследователей. В его истории существуют белые пятна. Одной из них является Митрополичий Свято-Николаевский монастырь, точное расположение которого на сегодняшний день не установлено. Сам факт существования этого монастыря в Рашкове известен благодаря заинтересованности этим объектом в конце XIX в. местных подольских краеведов. Этот интерес быстро закончился с приходом советской власти и установлением идеологической монополии на приоритеты исследований, а также политической предвзятости исследований истории Украины и Молдовы. Сегодня выявлены новые архивные документы и проведены предварительные исследования, позволяющие с высокой долей вероятности обоснованно указать месторасположение утраченного монастыря и других сакральных объектов в селе Рашков Каменского района Республики Молдова. Данное исследование существенно дополняет представление об исторически сложившейся архитектурной среде Рашкова в XVII-XVIII вв.

Цель: проанализировать источниковедческую базу и идентифицировать расположение Николаевского монастыря и предложить рекомендации относительно дальнейших исследований и сохранения объектов данного культурного наследия в с. Рашков.

**Состояние научной разработки темы**

Последние десятилетия историко-архитектурные исследования рашковских сакральных сооружений касались преимущественно сохранившихся ныне двух каменных церквей XVIII в. – действующей Троицкой и Покровской, находящейся в состоянии руины. [4] [1] [16, с.405] [5] [15] [2] Непосредственно Рашковский монастырь вспоминают историки XIX-нач. XX в., в частности, А. Русов [20, с.34] в работе «Русские тракты в конце XVII и начале XVIII веков и некоторые данные о Днепре из атласа конца прошлого столетия», в которой дается описание путешествий московских паломников в Константинополь из Москвы через Рашков. Также некоторые данные о монастыре в Рашкове можно почерпнуть

из трудов священников Подольской Епархии Стефана Долинского [11, с.1257-1258] в его обозрении церковей местечка Рашкова и священника Покровской церкви Рашкова Михаила Войцеховича, который вел летопись своей церкви в 1896-1899 г. [24]

Священник и исследователь истории церкви Ю. Сецинский [22, с.273] ссылается на эту летопись в статье о древностях Рашкова и дополняет их описанием археологической находки – печати монастыря. Информацию о существовании монастыря приводит В. Гульдман [10, с.305]. Важную роль Рашкова как религиозного центра еще в начале XVIII в. подчеркивает И. Скочиляс [23], упоминая имеющийся тогда в городе монастырь.

Важными для нашего нынешнего исследования являются предварительные разработки из историко-урбанистических студий Рашкова И. Литвинчука, О. Рыбчинского и Н. Бевза. [14] [16] [13].

**Изложение основного материала**

Исследование базируется на историко-сравнительном анализе, сверке первоисточников разного характера – актов, нарративных, иконографических, картографических, с учетом вклада предыдущих исследований и критической их проверки. Системный анализ применен к историографии и источниковедческой базе. Для определения местоположения монастыря и церкви Св. Николая использовался графо-аналитический метод. Источниковая база рассмотрена нами в хронологическом порядке.

Впервые монастырь упоминается в завещании 1667 г. молдавской домны Розанды домны Хмельницкой (Лулу) о даровании трех сел Сенетэука, Климауцы де Жос и Оксантия на Днестре и дома в г. Рашков Афонскому Ватопедскому монастырю, который нашли в фондах румынской теки архива Ватопедского монастыря Влад Мискевка и Флорин Моринеску [17]. Прочитируем содержание завещания, касающегося нашего исследования. Домна Розанда дарит: «...млиновъ три на Днестрѣ въ мѣстѣ Рашковѣ, домъ оу рынку подѣ гонтами с коморами и пивницею тамъ же на противку тоеи святои обители хутарець, ку пожитку онымъ законник<sup>1</sup> обители<sup>2</sup> тое подаю...» В этом завещании указано, что дом Розанды Хмельницкой находился на рынке напротив монастыря.

Вторым источником является письмо Андрея Мандриевского, региментаря коронного к атаману Ивану Сирко от 13 мая-5 июня 1675 г., в котором описывается расположение и движение турецко-татарских войск по территории Гетманщины, в частности, речь идет о боях в Рашкове, из которого узнаем, что: «...Под Киев 1000 Татар хан послал на подъезд. В рашков впало несколько сот коней Турков, которым отпор чинили в монастыре; но боясь болших сих поддались было; но после того, видя, что уж аги нет, но убит, и Турков болши нет, то их многих побили и из города выгнали...» [12, с. 106-107]

Это сообщение свидетельствует о том, что Рашковский монастырь выполнял оборонную функцию, позволяющую нам предположить, что он входил в комплекс фортификационных сооружений Рашкова.

Последним известным свидетельством о функционирующем монастыре является запись из дневника неизвестного московского путешественника, который двигался на Константинополь через Рашков, которую опубликовал А. Русов: «От Лугу до местечка Рашкова 5 миль дорога гористая. Губернаторъ во ономъ местечке по 714 годъ былъ полякъ , прозваніемъ Песоцкіи ; истоить то местечко межъ горъ высокихъ при рѣке Днестрѣ , ипроѣздъ донего чрезъ горыж струдностию, иестъ втомъ местечке 1 монастырь благочестивой Николая Чюдотворца ; авъ 714 году вмѣсто оногo губернатoра присланъ искорoны полскои региментаръ иснимъ 100 человекъ жовнѣровъ, ивесма ныне то мѣстечко от Жолнеров опустело искудно» [20]. Из этого сообщения узнаем название монастыря – Николаевский, и то, что город имел военный гарнизон. Упоминание паломника о том, что он «благочестивый», может свидетельствовать о принадлежности монастыря к православной конфессии. Все вышеупомянутые источники не указывают места расположения монастыря и церкви св. Николая и не характеризуют архитектурные особенности объекта.

Важными документами для изучения монастыря являются Протоколы генеральных визитаций церквей Рашковского наместничества за 1726 и 1731 года, которые хранятся в фондах Национального музея во Львове (далее НМЛ). Согласно Генеральной визитации 1726 г., в Рашкове было три церкви: Св. Николая Чудотворца [18, л.491], Вознесения Господ-

ня [18, л.492], Покрова Пресвятой Богородицы [18, л.492]. Визитатор описал нам состояние этих церквей. Важной для нас является информация о церкви Св. Николая, которая согласно этой визитации: «...Каменная и вокруг церкви стены каменные, потому что тут монастырь был. В церкви хорошо упрядочено...».

Проведенная визитация 1731 г. Рашковского наместничества (Рис.1) указывает на существование в Рашкове четырех церквей: Св. Николая Чудотворца [18, л. 372], Вознесения Господня [18, л. 372], Покрова Пресвятой Богородицы (там же) и Успения Пресвятой Богородицы [18, л. 372]. Из этой визитации узнаем, что: «первая церковь под титулом Св. Николая каменная с давних времен стоит, внутри скудное имущество».

Акт визитации церквей Рашковско-Ягорлицкого деканата 1783 г., который хранится в Государственном архиве Житомирской области (далее - ГАЖО) дал информацию о двух церквях – церкви Св. Николая: «...лежит на возвышенном месте, незапамятного времени выстроена. Имеет кладбище вокруг себя каменное. Уже стена значительно осыпалась. Напротив колокольня каменная частично разрушена. Церковь обращена алтарем к востоку солнца, после сожжения татарами в 1769 году верха до сих пор и крыши нет. Окон 10 стеклянных, двое разбитых...» [9, л. 82-83] и Успенской церкви: «По сожжению татарами в 1769 г. церкви на том же месте часовня выстроена по чьему разрешению неизвестно. Стоит при Днестре, на расстоянии 50 шагов<sup>3</sup> прямо напротив церкви каменной второй, расположенной к востоку, на возвышении».

Сделаем некоторые промежуточные выводы. Информация по актам визитации 1726, 1731, 1783 годов указывает, что церковь Св. Николая «лет древних» стоит в пределах стен, окружавших прежний монастырь в XVII в. Нахождение Николаевской церкви в стенах монастыря указывает на то, что она была монастырской, осталась от него и стала приходской церковью. Церковь постепенно начала приходить в упадок в 1730-е годы, окончательно превратилась в руину после нападения татар в 1769 г. Она действовала без крыши, без пола внутри и иконостаса в 1770-1780-е гг. [9]. Упадок был связан с общей ситуацией Рашковского наместничества. По состоянию на 1783 г. «хозяйств при ней было 142, способных

к исповеди 402 человека, неспособных – 200» [9]. Такое количество прихожан было не способно восстановить своими силами каменную церковь.

Из вышеизложенных источников можно сделать вывод, что монастырь существовал еще в начале XVIII в. Его упоминания в церковных источниках после 1726 г уже нет. Монастырь и церковь Св. Николая в силу политических и экономических факторов превратились в руину. Для выяснения следующих владельцев монастырской территории рассмотрим следующие источники.

Священник С. Долинский [11] писал о том, что монастырь в состоянии руины находится в собственности местных евреев.

Священник Покровской церкви местечка Рашков Михаил Войцехович в своей летописи 1896 г. дает следующую информацию: «... Предание говорит так же, что в Рашкове был монастырь, помещавшийся в теперешней ратуше<sup>4</sup> съ еврейскими лавками; *печать этого монастыря хранится по настоящее время в г. Ямполь в одном из учреждений духовных или гражданских...*»

Известный всем исследователям Подолии труд «Приходы и церкви Подольской епархии», 1901 г. Е. Сицинского указывает, что: «В местечке, въ томъ месте, где теперь еврейскія лавки, былъ, по преданію, монастырь. При постройкахъ находили въ земле древнюю кладку. Имеется железная печать, найденная въ Ямпольскомъ уезде, съ надписью: «Печать монастыра Рашъковского митрополитанъскаго»; въ середине изображеніе святого съ поднятыми руками, и въ одной руке книга съ изображеннымъ на ней крестомъ; по бокамъ святого надпись: св. *w* ни... (*кажется, нужно читать: святитель отецъ Николай*).»

В описании предметов старины Каменец-Подольского древнехранилища (ныне – Каменец-Подольский государственный исторический музей-заповедник) Е. Сецинский приводит следующую информацию о печати: «Медная печать с изображением св. Николая и надписью кругом: ПЕЧАТЬ МОНАСТІРА РАШЪКОВСКОГО МИТРОПОЛІТАНЪСКАГО. От священника м. Солонковец Ушицкого уезда В. Лазаревича». [21]

От В. Гульдмана узнаем следующее: «Рашковское монастырище. Народное предание, сохранившееся среди жителей м. Рашкова

(Ольгопольского уезда, при р. Днестр), свидетельствует что в самом местечке, — там, где теперь находятся еврейские лавки, был когда-то монастырь. Въ недавнее время па этом месте, при земляных работах для новой постройки, найдены были въ земле какие-то стены или-же, *быть можетъ, фундамент зданіи с погребаміи.*» [10]

Из анализа вышеизложенных источников можно сделать вывод, что монастырь был на месте торговых лавок, которые на сегодняшний день также утрачены, изображены на плане Рашкова 1810 г. (Рис. 2).

Нам необходимо локализовать место лавок для того, чтобы проверить гипотезу о расположении на их месте когда-то монастыря. Для решения этой задачи нами были задействованы предварительные исследования, относящиеся к «Ревитализации историко-архитектурной среды города Рашков», «Реконструкции этапов градостроительного развития города Рашков». На основе этих исследований идентифицирована историческая рыночная площадь, на которой были расположены данные лавки. По сообщениям местной жительницы с. Рашков, Натальи Ипатъевны Одобеску, 1950 г.р., т. н. «крепость Розанды» располагалась в районе нынешнего универсама, построенного в 1970-е гг. по ул. Базарной, 15а. Эта информация соотносится с данными завещания домны Розанды, в котором говорится, что ее дом располагался на рынке напротив монастыря.

Для проверки местоположения монастыря на месте лавок нами также был задействован графо-аналитический метод. Источниками этого метода были: акт визитации Успенской церкви Рашкова 1783 г. (с указанием места ее расположения), акварель Иоганна Генриха Мюнца того же 1783 г. (Рис. 4) [6], план Рашкова 1810 [19] и топогеодезическая съемка 1975 г. в масштабе 1:2000 [8].

Рассмотрим акварель Иоганна Генриха Мюнца 1783 г., которая является синхронным источником с актом визитации церковью Рашковского деканата 1783 г. На переднем плане этой картины видна дорога, которая вела на север вдоль Днестра и разделялась рогаткой на Каменское и Дмитрашковское направления (именно ею ехал патриарх Макарий [7, с. 1-2] из Рашкова в Дмитрашков). На сегодняшний день эта дорога сохранена в линии улицы Каменской<sup>5</sup>, между усадьбами №23, 24, 54 с одной

стороны и №20, 22, 28, 33, 56 – с другой. Эта дорога нам нужна как ориентир для определения точки, из которой Мюнц делал зарисовку на местности. Эта точка ориентировочно находится в пределах нынешней усадьбы по ул. Каменская, 21 (см. Рис. 3) На акварели четко выделяются две высотные доминанты – маяк таможенной коморы на переднем плане, расположенный на холме у берега Днестра, и каменное сооружение на заднем плане, прямоугольное, с тремя окнами и башней. Второе и является руинами церкви Св. Николая, которая согласно описанному выше описанию из визитации этого же 1783 г. стояла без крыши.

Ориентиром для локализации монастыря послужила так же Успенская церковь, местоположение которой мы определили в наших предыдущих исследованиях на основе акта визитации 1783 г. и плана 1810 г. Она находилась на месте участка по ул. Жарчинского, 20а. Лучи, проведенные с территории Успенской церкви прямо на восток (согласно тексту визитации Успенской церкви 1783 г.), а также с точки, из которой делал свою зарисовку Г. Мюнц, сходятся на территории нынешнего базара, в пределах которого располагались торговые лавки (по плану 1810 г.). Расположение дома Розанды домны Хмельницкой напротив монастыря (из текста завещания) и одновременно «на рынке» тоже служит доказательством правильности нами определенного места расположения монастыря.

Определив место расположения монастыря, рассмотрим, как оно трансформировалось:

- 1) православный монастырь и церковь Св. Николая до нач. XVIII в.
- 2) церковь Св. Николая (существовала до кон. XVIII в.).
- 3) торговые лавки с кон. XVIII в. по сер. XX столетия.
- 5) колхозный рынок с сер. XX ст. (с 1975 г. включительно) по 1991 г.
- 6) современный базар – по настоящее время.

Сегодня территория базара окружена металлическим забором с воротами и деревьями, на западной его стороне расположены складские помещения и прилавки. Поверхность рынка покрыта асфальтом.

Наличие свободного от застройки пространства рыночной площади дает возможность для проведения археологических исследований, которые могут установить фак-

тические размеры территории монастыря и получить новые археологические артефакты, которые находятся под землей.

### **Выводы**

На основании проведенного исследования можем сделать следующие выводы:

1. Свято-Николаевский монастырь в Рашкове существовал до начала XVIII в. Название монастыря «Метрополитанский», выполнение им оборонной функции в XVII в., каменные церковь и ограда вокруг монастыря, нахождение рядом с ним дома молдавской принцессы Розанды, наличие других шести церквей в Рашкове в XVII в., указывает на то что был важной церковно-административной единицей, а Рашков – политико-административным центром Поднестровья.

2. Информация про то, что каменная Николаевская церковь стоит с древних времен, окруженная каменными стенами, которые остались от монастыря и ее название указывает на то, что она была монастырской, действовала как приходская после уничтожения монастыря и постепенно пришла в упадок после сожжения татарами в 1769 г.

3. Установлено, что после разрушения монастыря и церкви Св. Николая на их месте находились еврейские лавки. Локализованное нами место, где находился монастырь, нуждается в тщательном исследовании. Очевидна необходимость археологических исследований с целью идентификации подземных частей монастырского комплекса (подвалов, погребов, фундаментов утраченных ныне сооружений), их инвентаризация.

4. Необходимо также заложить шурфы на рыночной площади, как для выяснения границ монастыря, так и для выявления объектов, которые на ней находились. Это необходимо для определения стратегии охраны культурного наследия и политики ее использования. В целом, рыночная площадь нуждается в мерах по ревитализации, в основе которых должно быть восстановление утраченной архитектурной среды площади и выполнение благоустройства территории, на которой должны быть обозначены планировочная схема монастыря и дома Розанды домны Хмельницкой. Благоустройство территории должно включать демонтаж дисгармоничных элементов и зеленых насаждений, которые блокируют вос-

приятие площади, асфальтового покрытия, выполнение проекта вертикальной планировки с водоотводом, выполнение проекта музеефикации остатков монастыря церкви.

5. Реконструкция градостроительного и архитектурного наследия с. Рашков сегодня нам необходимы для возрождения национальной памяти славных страниц, связанных с историей Молдовы и Украины, Розандой Хмельницкой (Лупу) и Тимофеем Хмельницким и написания истории градостроительства и архитектуры XVII-XVIII вв.

Она так же необходима для защиты найденных исторических артефактов и распространения знания про культурное наследие украинского и молдавского народов и знания про культурное наследие Рашкова, как объекта, который принял участие в создании гетманом Б. Хмельником большой коалиции с Молдовой и Литвой против Польши, в которой ключом для реализации этого плана были молдавский господарь Василе Лупу, его дочь Розанда и сын Богдана Хмельницкого Тимофей.

Нами продолжается комплексное исследование исторической застройки и планировки с. Рашков с целью прояснения его градостроительной структуры XVII-XVIII в., которое необходимо для регенерации площади и оборонных сооружений как ресурса стабильного развития села Рашков.

#### Примечание

- <sup>1</sup> Законник – монах.
- <sup>2</sup> Обитель – монастырь (заимствование со старословянского языка)
- <sup>3</sup> Шаг – старопольская мера длины с 1764 г., равная 0,5 прута (2,233 м) (Zygmunt Gloger, 1900-1903, Encyklopedia Staropolska).
- <sup>4</sup> На сегодняшний день известно, что в Рашкове не было Магдебургского права, признаком которого была рауша, так что под ратушей местные жители могли называть любое выдающееся сооружение на рыночной площади, преимущественно торгового назначения (караван-сарай, заезды, скамейки). На планах 1810, 1845, 1944 гг. в центральной части рыночной площади фиксируется пара удлиненных сооружений, подобная караван-сараяе в Шаргороде, Тульчине и других городках.
- <sup>5</sup> Топоним, очевидно сохранился с XVIII-XIX вв.

#### Список сокращений

ГАЗО – государственный архив Житомирской области

РГВИА – российский государственный архив

НМЛ – Национальный музей во Львове имени Андрея Шептицкого

#### Библиография

1. Andronic M., Nesterov T. Toate drumurile duc la ...Putna. Suceava: Tipografia Arhiepiscopiei Sucevei și Rădăuților, 2001, 291 p.
2. Kołbuk W. Kościoły wschodnie w Rzeczypospolitej około 1772 roku: struktury administracyjne. Lublin. Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 1998, 456 p.
3. Lytvynchuk I. Recovery of urban development stages of town Rashkiv. In.: Politechnika Lubelska, TEKA komisji architektury, urbanistyki i studiów krajobrazowych. 2018, Tom XIV/2, p.125-137.
4. Mischevca Vl. Biserica „Acoperământul Maicii Domnului” din Rașcov, în: Tyragetia. 2001. Nr. 10, p. 135-138.
5. Nesterov T. „Biserica Ruxandei” din Rașcov, în: Analecta catolica. 2013. Tomul VII-VIII, p. 215-238.
6. Raszków. Wieś - widok. Müntz, Johann Heinrich (1727-1798) rysownik.: <http://egr.buw.uw.edu.pl/en/node/33478> (visited 20/01/2023).
7. Алеппский П., архидиакон. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским (по рукописи Моск. Гл. Архива М-ва Иностранных Дел) (в 2 вып.). Выпуск 2. От Днестра до Москвы. Пер. с арабского Муркоса Г. Москва.: Унив. тип. 1897, 220 с. // Aleppskiy P., arkhidiakon. Puteshestvie antiokhiyskago patriarkha Makariia v Rossiiu v polovine XVII veka. Opisannoe ego synom arkhidiakonom Pavlom Aleppskim (po rukopisi Mosk. Gl. Arkhiva M-va Inostrannykh Del) (v 2 vyp.). Vypusk 2. Ot Dnestra do Moskvyy. Per. s arabskogo Murkosa G. Moskva.: Univ. tip. 1897, 220 s.
8. Архив проектного института UrbanProjekt (бывш. МолдГипроСтрой). // Arkhiv proektnogo instituta UrbanProjekt (byvsh. MoldGiproStroy).
9. ГАЗО ф. 178, оп.53, д.2 // GAZhO f. 178, op.53, d.2.

10. Гульдман В. К. Памятники старины в Подолии. Каменец-Подольский. 1901, 7, 401, 57 с. // Gul'dman V. K. Pamiatniki stariny v Podolii. Kamenets-Podol'skiy. 1901, 7, 401, 57 s.
11. Долинский С. свящ. Обозрение Преосвященним Димитрием, Епископом Балтским, церквей в м. Рашкове и других приходах Ольгопольского уезда. В: Подольские епархиальныя ведомости. 1889, с.1257-1258 // Dolinskiy S. sviashch. Obozrenie Preosviashchennim Dimitriem, Episkopom Baltskim, tserkvey v m. Rashkove i drugikh prikhodakh Ol'gopol'skogo uезда. V: Podol'skie eparkhial'niia vedomosti. 1889, s.1257-1258.
12. Костомаров Н. И., ред. Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России, собранные и изданные Археографической комиссией. Т. 12 1675-1676. Санкт-Петербург, 1882, 20, 874 с // Kostomarov N. I., red. Akty, odnosiaschiesia k istorii Iuzhnoy i Zapadnoy Rossii, sobrannye i izdannye Arkheograficheskoy komissiiy. T. 12 1675-1676. Sankt-Peterburg, 1882, 20, 874 s.
13. Литвинчук І. В., Бевз М. В., Рибчинський О. В. Реконструкція етапів містобудівного розвитку містечка Рашків В: Проблеми теорії і історії архітектури України. 2019, Вып. 19, с. 156-170. // Litvinchuk I. V., Bevz M. V., Ribchins'kiy O. V. Rekonstruktsiia etapiv mistobudivnogo rozvitku mistechka Rashkiv V: Problemy teorii i istorii arkhitektury Ukrainy. 2019, Vyp. 19, s. 156-170.
14. Литвинчук І. Місто-фортеця Рашків: генеза урбаністичного розвитку. In: Current Issues in Research, Conservation and Restoration of Historic Fortifications. 2017, Nr. 9. // Litvinchuk I. Misto-fortetsia Rashkiv: geneza urbanistichnogo rozvitku. In: Current Issues in Research, Conservation and Restoration of Historic Fortifications. 2017, Nr. 9.
15. Литвинчук І., Рязанова Н. Нотатки до будівельної періодизації Покровської церкви в с. Рашків. В: Матеріали доповідей комісії архітектури та містобудування НТШ. 2020, с.22-29 // Litvinchuk I., Ryzanova N. Notatki do budivel'noi periodizatsii Pokrovs'koї tserkvi v s. Rashkiv. V: Materiali dopovidey komisii arkhitekturi ta mistobuduvannia NTSh. 2020, s.22-29.
16. Макарь Д. Церковь Покровская. В: Свод памятников истории и культуры МССР. Северная зона. 1988. Кишинев: ШТИИЦа // Makar' D. Tserkov' Pokrovskaiia. V: Svod pamiatnikov istorii i kul'tury MССР. Severnaya zona. 1988. Kishinev: Shtiintsia.
17. Мискевка В., Моринеску Ф. Роксанда Хмельницкая (дочь Василия Лупу) и ее завещание от 15 января 1667 года. В: Женский фактор в истории. Список статей и документов. Chisinau: CEP USM. 2012, с.197-214 // Miskevka V., Morinesku F. Roksandа Khmel'nitskaia (doch' Vasiliia Lupu) i ee zaveshchanie ot 15 ianvaria 1667 goda. V: Zhenskiy faktor v istorii. Spisok statey i dokumentov. Chisinau: CEP USM. 2012, s.197-214.
18. НМЛ, Ркл. 11. // NML, Rkl. 11.
19. РГВИА. Ф. 846. Оп. 16. д. 19764. л. 5-1, 5-2 // RGVIA. F. 846. Op. 16. d. 19764. l. 5-1, 5-2.
20. Русов А.А. Русские тракты в конце XVII и начале XVIII веков и некоторые данные о Днепре из атласа конца прошлого столетия. Киев: Тип. М. П. Фрица, 1876. // Rusov A.A. Russkie trakty v kontse XVII i nachale XVIII vekov i nekotorye dannye o Dnepre iz atlasa kontsa proshlogo stoletiiia. Kiev: Tip. M. P. Fritsa, 1876.
21. Сецинский Е. прот. Опись предметов старины. Каменец-Подольский: Тип. Св. - Троицкого Братства, 1909. // Setsinskiy E. prot. Opis' predmetov stariny. Kamenets-Podol'skiy: Tip. Sv. - Troitskogo Bratstva, 1909.
22. Сецинский Е. свящ. Археологическая карта Подольской губ., с картой, 3 табл. Планов городищ, указателем географических имен и предметным указателем. В: Труды одиннадцатого Археологического съезда в Киеве (1899). Москва: Типография Г. Лисснера и А. Гепеля. 1901, 488 с. // Setsinskiy E. sviashch. Arkheologicheskaiia karta Podol'skoy gub., s kartoy, 3 tabl. Planov gorodishch, ukazatelem geograficheskikh imen i predmetnym ukazatelem. V: Trudy odinadtsatogo Arkheologicheskogo s'ezda v Kieve (1899). Moskva: Tipografiia G. Lissnera i A. Gepelia. 1901, 488 s.
23. Сочилияс І. Південна межа Галицької (Львівської) єпархії у XV – XVIII століттях (Історико-географічний аспект) В: Український археографічний щорічник. 2009. Вип. 13/14, с. 303-325. // Сочилияс І. Південна межа Галицької (Львівської) єпархії у XV – XVIII століттях (Історико-географічний аспект) В: Український архео-

графічний щорічник. 2009. Вип. 13/14, с. 303-325.

24. Фонды Каменец-Подольского государственного исторического музея-заповедника. Инв. № К-Док-дп-468 // Fondy Kamenets-Podolskogo gosudarstvennogo istoricheskogo muzeia-zapovednika. Inv. No K-Dok-dp-468.

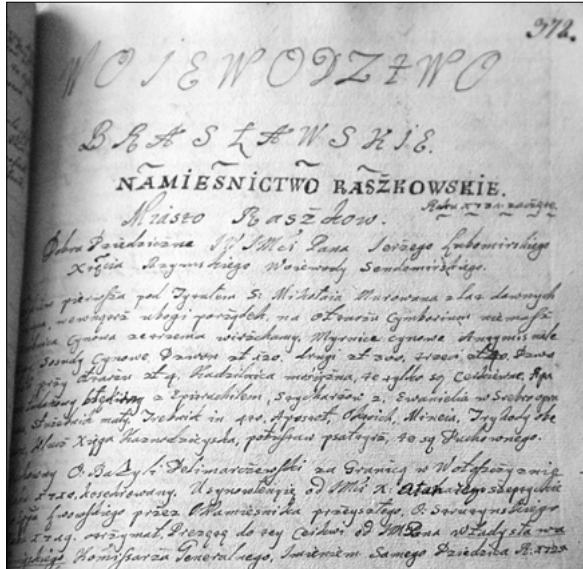


Рис. 1. Акт визитации церкви Рашковского наместничества 1731 г. из фондов Национального музея во Львове.



Рис. 2. План Рашкова 1810 г. Кругом обозначена Успенская церковь [19].

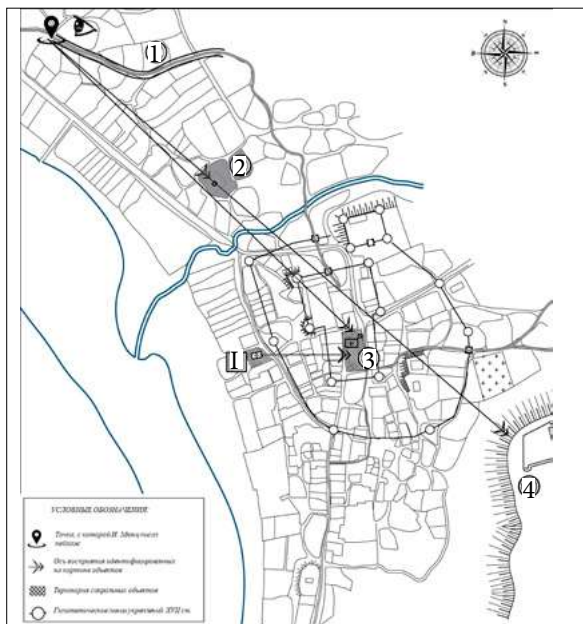


Рис. 3. Схема идентификации места монастыря (Николаевской церкви) по данным актов визитации 1783 г. и картиной И. Мюнца. В качестве подосновы использована авторская прорисовка И. Литвинчука по аэрофотосъемке Рашкова 1944 г. Идентифицированные объекты на картине И. Мюнца: 1. Дорога на Каменку 2. Таможенная комора 3. Николаевская церковь 4. Скала «Червонка». Другие объекты: I. Церковь (или часовня) Успенской церкви.

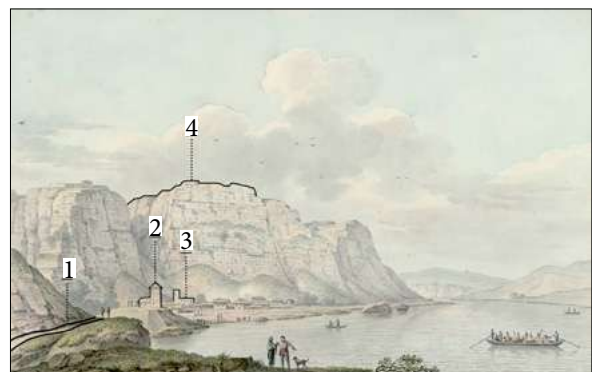


Рис. 4. Идентификация объектов на акварели И. Мюнца по И. Литвинчуку (слева). Фрагмент акварели с изображением руин церкви (справа).

1. Дорога на Каменку
2. Таможенная комора
3. Николаевская церковь
4. Скала «Червонка».

## Lista străzilor orașului Chișinău la 1851

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.03>

### Rezumat

#### Lista străzilor orașului Chișinău la 1851

Documentele istorice păstrează denumirile a mai multor străzi, piețe, sectoare etc. din Chișinăul perioadei de până la anexarea în 1812 a estului Țării Moldovei de către Imperiul Rus. Nu au fost identificate documente, care ar conține o listă a acestora.

Cea mai veche listă completă a principalelor toponime urbane ale orașului este datată în anul 1851, conținând denumirile a 95 de străzi și stradele, care formau 269 cvartale. Pentru fiecare dintre cele patru Sectoare ale orașului erau indicate – numărul total de biserici, instituții ale statului, instituții de învățământ, piețe, bariere, poduri, precum și suburbiile adiacente existente la acea vreme. În total, a fost menționată prezența în Chișinău a 12 biserici, a 35 instituții de stat și instituții de învățământ, a 11 piețe, a 10 bariere, a 7 poduri și 5 suburbii, cu denumirile lor.

Lista menționată reprezintă un document important pentru istoria toponimiei orașului Chișinău. Ea marchează o etapă specifică din istoria lui, legată de redenumirea de către administrația țaristă a unei părți semnificative din străzile orașului formate anterior anului 1812, recuperând totodată o pagină din identitatea toponimică a Chișinăului.

**Cuvinte-cheie:** Chișinău, toponimie urbană istorică, sectoare, străzi, stradele, piețe, suburbii.

### Summary

#### The list of streets of the city of Chișinău in 1851

Historical documents preserve the names of several streets, squares, sectors, etc. of Chisinau from the period up to the annexation in 1812 of the eastern part of the Principality of Moldova by the Russian Empire. However, no documents have been identified that would contain a list of them.

The oldest complete list of the city's main urban toponyms is dated 1851, containing the names of 95 streets and lanes, which formed 269 quarters. The total number of churches, state institutions, educational institutions, markets, barriers, bridges, as well as the adjacent suburbs existing at that time were indicated for each of the four Sectors of the city. In total, the presence in Chisinau of 12 churches, 35 state and educational institutions, 11 squares, 10 barriers, 7 bridges, 5 suburbs and their names were been enumerated.

The mentioned list represents an important document for the history of the toponymy of the city of Chisinau. It marks a specific stage in its history, related to the renaming of a significant part of the city's streets formed before 1812. It also recovers a page of the toponymic identity of Chisinau.

**Keywords:** Chisinau, historic urban toponymy, sectors, streets, lanes, squares, suburbs.

Practic imediat după anexarea în 1812 de către Imperiul Rus a părții de est a Principatului Moldova și stabilirea la Chișinău a conducerii noii provincii imperiale, este pus în acțiune un ambițios plan de extindere teritorială a urbei (fig. 1). Astfel, orașului îi este atașat un amplu teritoriu, care practic dubla suprafața orașului preimperial, „moldovenesc”. Procesul de valorificare prin construire a acestuia va ocupa mai mult de un secol. Noul teritoriu al orașului va fi segmentat în cartiere dreptunghiulare prin străzi care se intersectează la 90 de grade, conform principiilor urbanismului clasicizant, în vogă în Imperiul Rus. Conform documentelor, denumirea majorității străzilor în

proces de amenajare în noua parte a orașului a fost stabilită chiar în primii ani de dominație țaristă.

În ceea ce privește denumirile străzilor din orașul „moldovenesc”, cunoaștem că acestea au fost fie adaptate, fie traduse în rusă, continuând să fie oficial utilizate până la mijlocul secolului al XIX-lea. Deocamdată, nu este cunoscută nicio listă a străzilor din partea preimperială a orașului din prima jumătate a secolului al XIX-lea. În același timp, niciunul dintre planurile cunoscute ale orașului, elaborate anterior mijlocului secolului al XIX-lea, nu conține denumirile străzilor.

Din documentele păstrate de la finele secolului al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al

XIX-lea, s-a reușit adunarea mai multor denumiri de străzi din această perioadă (de ex.: Mare, Lemnăriei, Brăhăriei, Abăgeriei, Păscărie, Hanului, Varului, Teslarilor, Sârbească, Jidovească, Sfântul Ilie etc.) [1, p. 118]. Pentru unele străzi din partea preimperială a orașului au fost identificate corespondentele rusești utilizate în documentele oficiale ale vremii: Mare – Bolșaja (Большая), Lemnăriei – Lemnării/ Lesnaja (Лемнării/ Лесная), Brăhăriei – Bragării (Брагării), Hanului – Zaèzzego Dvora (Заезжего двора), Varului – Izvestkovaja (Известковая) etc. La mijlocul secolului al XIX-lea, însă se ia decizia înlocuirii majorității acestora cu denumiri noi.

În fondurile Arhivei Naționale a Republicii Moldova se păstrează un dosar important pentru istoria urbană a localității Chișinău <sup>1</sup> care conține lista completă pentru anul 1851 a sectoarelor, străzilor, stradelor, piețelor, suburbiilor orașului (la care se adaugă pentru fiecare sector – bisericile, instituțiile publice, dar și instituțiile private considerate mai importante) <sup>2</sup>.

Dosarul începe cu Raportul din 29 martie 1851 al Șefului Poliției de Chișinău, rittmeister/rotmistr-ul Vladimir Lazarev, adresat Guvernatorului militar al Regiunii Basarabia, general-locotenent Pavel Fedorov (vezi Anexa 1).

În Raport se menționa transmiterea spre aprobare a unui nou *Plan al orașului Chișinău*, elaborat de către Arhitectul orășenesc Luka Zaușkevici (1839-1855) <sup>3</sup>. Planul respectiv lipsește în dosar și, deocamdată, locul aflării lui nu este cunoscut.

Se sublinia că, elaborarea Planului a fost dictată de creșterea orașului, în special în contextul continuării procesului de valorificare prin construcții a părții noi, imperiale, a localității. Astfel, a fost necesară reconfigurarea celor 4 sectoare ale orașului, adică redistribuirea între sectoare a străzilor, stradelor, piețelor și cvartalelor localității. Totodată, intravilanul orașului a înregistrat și o mică creștere din punct de vedere teritorial, fapt care a generat constituirea unor străzi noi. Străzi noi au apărut și în cadrul resistemizării unor sectoare din partea preimperială a orașului. În rezultat, unele străzi vechi de aici au dispărut fie prin închiderea/desființarea și parcelarea lor, fie prin comasarea și unificarea traseelor a două sau mai multe străzi și, respectiv, „formarea” unor străzi noi. A fost omis însă faptul că lista reflectă și denumirile noi, de curând atribuite unui număr important de străzi din partea preimperială a orașului.

Pe lângă Planul localității, Guvernatorului i-a fost transmisă și „*Lista denumirilor străzilor și stradelor și numerelor cvartalelor și a altor construcții importante situate în fiecare Sector al orașului Chișinău, conform nou-elaboratului plan prezentat spre aprobare*” (vezi Anexa 2). Este cea mai timpurie dintre listele cunoscute ale denumirilor străzilor orașului Chișinău, fiind elaborată la 39 de ani de la anexarea Basarabiei de către Imperiul Rus.

Lista cuprinde denumirile a 95 de străzi și stradele, care formau 269 cvartale. Pentru fiecare dintre cele patru Sectoare ale orașului erau indicate – numărul total de biserici, instituții ale statului, instituții de învățământ, piețe, bariere, poduri, precum și suburbiile adiacente existente la acea vreme (în total fiind menționată prezența în oraș a 12 biserici, a 35 instituții de stat și instituții de învățământ, a 11 piețe, a 10 bariere, a 7 poduri și 5 suburbii (cu denumirile lor)).

Dosarul de arhivă este finalizat cu încă un Raport semnat de Polițmaistrul de Chișinău (vezi Anexa 3), datat 22 aprilie 1851. Ca și cel precedent, acest Raport este adresat Guvernatorului militar, Pavel Fedorov.

Polițmaistrul raporta punerea în aplicare a prevederilor Planului orășenesc aprobat de Guvernator (avea în vedere noile hotare între sectoarele orașului și noua toponimie urbană), înaintându-i spre examinare 4 modele de plăci-indicatoare cu denumiri de străzi și 4 modele de plăci pentru cvartale. Din aceasta putem deduce că designul plăcilor pentru străzi se deosebea de cel pentru cvartaluri, dar și că fiecare sector al urbei avea plăci cu design diferit de celelalte sectoare.

Polițmaistrul a indicat prețul per unitate a plăcilor și faptul că va fi necesar de comandat 160 plăci pentru străzi și 865 plăci pentru cvartale (câte o placă pt fiecare colț de cvartal). Totodată, el a propus modalități de acoperire a costului producerii/confecționării acestor plăci, care se ridică la suma de 296 ruble 25 kopeici argint.

Din punct de vedere principial, străzile menționate în Listă pot fi divizate în două grupuri: străzile părții preimperiale a orașului (65 străzi și stradele) și străzile părții noi, imperiale, a localității (28 de străzi și stradele).

Grupul de străzi din partea preimperială a Chișinăului era format din 65 de unități. Dacă este să analizăm acest grup din punctul de vedere al denumirilor străzilor, căpătăm următorul tablou:

1) 10 străzi purtau denumiri referitoare la unele comunități „etnice” ale localității:

a) 7 cu denumiri etnice „directe”: Evrejskaja (Evreiască); Armjanskaja (Armenescă); Tureckaja (Turcească); Serbskaja (Sârbească); pereulok Greceskij (stradela Grecească); pereulok Karaimskij (stradela Caraiților); pereulok Kozackij (stradela Căzăcească); pereulok Moldavanskij (stradela Moldovenească). Ultima denumire este și o dovadă a efortului autorităților imperiale de a modifica paradigma percepției orașului, unde la acea vreme cel mai mare grup etnic mai era cel „moldovenesc”;

b) 2 străzi cu denumiri etnice „indirecte” – Fariseevskaja (strada Fariseilor) și Aziatskaja (strada Asiatică).

2) 9 străzi purtau denumiri care se refereau la lăcașul de cult situat aici: Harlampievskaja (Sfântul Haralambie); Iliinskaja (Sfântul Ilie); Mihajlovskaja (Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil); Blagoveščenskaja (Buna Vestire); Časovennaja (Paraclisului/bisericii Lipovenești); Sinagogovskaja (Sinagogii (Mari)); Voznesenskaja (Înălțarea Domnului); Georgievskaja (Sfântul Gheorghe); pereulok Mazarakievskij (stradela (bisericii) Măzărache).

3) 10 străzi purtau denumiri legate de anumite instituții, ateliere de producție sau locuri publice situate aici: Bannaja (strada Ferdeului/Băii); Makerskaja (Agenției imobiliare); Kamenolomnaja (Pietrăriei); Kožuharskaja (Cojocăriei); Gorčešnaja (Olariei); Salgannaja (Salhanalei/ i.e. abatorului de ovine); pereulok Mylnyj (Săpunăriei); pereulok Lankasterskij (stradela Lancasteriană/ Școlii Lancasteriene); pereulok Fontannyj (stradela Fântâniei/Șipotelui); pereulok Begučij (stradela (pârâului) Begučij); pereulok Kladbiščenskij (stradela Cimitirului).

4) 3 străzi purtau denumiri legate de anumite caracteristici locale: ulica Ogorodnaja (strada Grădinilor); pereulok Grjaznyj (stradela Murdără); pereulok Obščij (stradela Comună).

5) 1 stradă purta denumirea orașului Cahul: Kagulskaja (Cahulului).

6) 31 de străzi purtau denumiri legate de anumite persoane, casele cărora erau amplasate pe strada respectivă: Andreevskaja (Andrei/Andreev); Kiprianovskaja<sup>4</sup> (Kiprian); Katelinova (Katin); Makareska (Măcărescu); Doniča (Donici); Salosa (Salos); Kacikovoj (Cațicoaiei<sup>5</sup>); Konstantinovskaja (Constantin); Minkovskaja (Mincu); Ryșkanovskaja (Râșcanu); Ekaterinovskaja (Ecaterinei); Pavlovskaja (Pavel); Batizatskaja (Bătizatu); Antonieva (Antoniev); Inzovskaja (Inzov); Jakimovskaja (Iachim); Irinopolskaja (Irinopolului/

Mitropolitului de Irinopol); Ostapovskaja (Ostap); Iakovlevskaja (Iakov); Beleklevskaja (Belecli/Belecli); Stavrievskaja (Stavru); Balševskaja (Balș); Tioibaševskaja (Tioibaș); Popovskaja (Popa); Ivanovskaja (Ivan); Titovskaja (Titu); pereulok Purčelovskij (stradela Purcel); pereulok Grekulovoj (stradela Greculoaiei); pereulok Sinadinovskij (stradela Sinadino); pereulok Vdovij (stradela Văduvei); pereulok Petrovskij (stradela Petru).

Dacă este să ne referim la cel de-al doilea grup de străzi, din partea nouă, imperială, a orașului, la început, el era format din 36 de unități. Către 1851 acestora li se adaugă 2 străzi noi – Svečnaja și Kirovskaja. Iar peste vreo două decenii numărul lor va fi suplinit cu încă două străzi noi – Kuznečnaja și Sadovaja. Astfel, numărul străzilor din partea imperială a orașului va ajunge în a doua jumătate a secolului al XIX-lea la 30 de străzi, număr care se va păstra până în 1917.

Dintre acestea, 8 străzi erau orientate aproximativ est-vest, iar 22 străzi erau orientate aproximativ nord-sud (care perpendicular, la 90 de grade, întretaiau cele 8 străzi menționate mai sus).

Denumirile străzilor din grupul respectiv încep să apară în documentele bibliografice și de arhivă începând cu anul 1814, fapt care permite raportarea apariției denumirii lor deja în primii ani de dominație țaristă a Basarabiei, atunci când s-a început implementarea practică în teren a planului de edificare a părții imperiale a orașului Chișinău (elaborat de arhitectul și inginerul cadastral Mihailo Ozmidov).

Dintre acestea:

1) 14 străzi purtau denumiri de localități:

a) 7 denumiri de orașe din cadrul noii provincii a Imperiului:

- 5 din sudul Basarabiei – Rejnskaja (Renilor); Izmailskaja (Ismailului); Kilijskaja (Chiliei); Kaušanskaja (Căușenilor); Benderskaja (Benderului/Tighinei);
- 2 din centrul Basarabiei – Orgeevskaja (Orheiului); Leovskaja (Leovei).

b) 1 denumire legată de localitatea rurală Galbena din sudul provinciei – Galbenskaja (Galbenei), unde în acele timpuri se organizau importante iarmaroace/târguri.

c) 2 denumiri de orașe importante de atunci de la hotarul de pe Nistru a noii provincii: Mogilevskaja (Movilăului (Podoliei)); [Kamenec-]Podolskaja (Camenitei Podoliei), importante din perspectiva rolului în asigurarea legăturii cu capitalele Imperiului.

d) 2 denumiri de orașe importante din Imperiu: Moskovskaja (Moscovei); Kievskaja

(Kievului). Totodată, trebuie de ținut cont că aceste două denumiri de străzi erau întâlnite pe atunci practic în fiecare oraș cât de cât important al Imperiului Rus.

e) 1 denumire legată de capitala Principatului Moldova: Jasskaja (Iașilor).

f) 1 denumire legată de localitatea rurală cea mai importantă de pe moșia orașului: Boiukanskaja (Buicanilor).

2) 3 străzi purtau denumiri legate de comunități/grupuri etnice din oraș (Armianskaja (Armenescă); Bolgarskaja (Bulgărească); Nemeckaja (Germană)).

3) 2 străzi cu denumiri care reflectă două dintre categoriile sociale urbane ale Chișinăului: Kupečeskaja (Comercianților); Meščanskaja (Orășenilor/micii burghezii). Totodată, trebuie de ținut cont că aceste două denumiri de străzi, ca și deja menționatele denumiri – Moskovskaia și Kievskaia, puteau fi întâlnite în majoritatea orașelor Imperiului Rus.

4) 8 străzi purtau denumiri legate de instituțiile, punctele de producție sau de atracție situate pe strada respectivă: Seminarskaja (Seminarului); Gospitalnaja (Spitalului); Ostrogskaja (Închisorii); Gubernskaja (Gubernială - Denumire legată de situarea aici a unor instituții legate de administrarea regională); Gostinnaja (Magazinelor/ Rândurilor comerciale – Denumire legată de intenția de a construi pe latura stâzii orientată spre viitoarea Piață a Catedralei a unor clădiri lungi formate din magazine și magazine, în rusă - Gostinyj Dvor); Svečnaja (Lumânăriei/Fabricii de lumânări); Policeiskij pereulok (stradela Poliției); Fontannyj/Kolodeznyj pereulok (stradela Fântânilor).

La această categorie putem plasa și denumirile celor două străzi constituite post anul 1851 – Kuznečnaja (Fierăriei) și Sadovaja (Grădinilor).

5) 2 străzi care purtau numele unor persoane: ulica Kirovskaja (strada Kirov), Varfolomevskij pereulok (stradela Vartholomeu).

Majoritatea denumirilor de străzi și stradele menționate în această listă se regăsesc pe planul orașului publicat în 1880 (fig. 2).

Lista conține și denumirile spațiilor publice deschise ale orașului din acea vreme. Șase în partea nouă a orașului:

- Bulvar okolo Sobora sau, în alte documente, Sobornaja Ploščad (Bulevardul/Piața Catedralei);
- Kazennyj Sad (Grădina Publică);
- Lesnaja Ploščad (Piața de Cherestea);
- Policejskaja Ploščad (Piața Poliției);
- Novyj Bazar (Piața Nouă);

- Sennaja Ploščad (Piața Fânului).

În partea preimperială a localității;

- Ploščad Starago Bazara 1 (Piața Veche 1), avându-se în vedere piața comercială centrală a orașului medieval, în jurul căreia s-a și constituit orașul Chișinău în secolul al XVII-lea;

- Ploščad Starago Bazara 2 (Piața Veche 2), de fapt – Piața Sfântul Ilie;

- Izvestkovaja Ploščad (Piața Varului);

- Jakovlevskaja Ploščad (Piața Iacov);

- Kozuharskaja Ploščad (Piața Cojocăriei).

Ultimele trei denumiri sunt legate de denumirile străzilor în conexiune cu care ele se aflau. Este curios că Piața Varului încă mai păstra denumirea veche, preimperială, legată de denumirea unei străzi adiacente, schimbate prin documentul din 1851.

În ceea ce privește suburbiile Chișinăului, în acea vreme orașul dispunea de doar șase:

- la vest de oraș – Buicani (o mică localitate rurală, care până în secolul al XVIII-lea s-a numit Voivinți [1, p. 97], situată în valea pârâului Durlești);

- la est de oraș – Mălina Veche, fostul sat Mălina, și Mălina Nouă (ambele suburbii fiind situate în valea pârâurilor Mălina Mare și Mălina Mică);

- la sud de oraș – Spinoasa (situată în valea pârâului Spinoasa, afluent al Ișnovățului, pe bucata de moșie a orașului ce trecea peste muchia dealurilor ce despart bazinul Băcului de bazinul râului Ișnovăț); și, în fine,

- la nord de oraș – Tăbăcăria (suburbie meșteșugărească, situată în conexiune cu lunca râului Bâc).

Lista prezentată în acest articol are o importanță deosebită pentru înțelegerea toponimiei orașului Chișinău, marcând o etapă specifică din istoria acesteia. Sperăm că în viitorul apropiat va fi identificată și o listă a denumirilor străzilor orașenești din perioada 1812-1850. Faptul va permite o viziune mai clară asupra modificărilor operate în denumirile străzilor la 1851, dar și recuperarea unei pagini importante legate de identitatea toponimică a Chișinăului preimperial.

#### **Bibliografie**

1. Sergius Ciocanu, Orașul Chișinău. Începuturi, dezvoltare urbană, biserici (secolele XV-XIX), Editura Cartdidact, Chișinău, 2017.
2. Dinu Poștarencu, *Străzile Chișinăului. Denumiri vechi și actuale*, Editura Civitas, Chișinău, 1998, 16 pag.
3. Alla Ceastina, Arhitektory Bessarabii (pervaja polovina XIX v.), Tipografia „Garomont Studio”, Chișinău, 2018.

## Анеха 1

29 martie 1851 (ANA, Fond 2, inv.1, d. 5660, f. 1-4v. Original rusesc.)

*Raportul polițmaistrului de Chișinău, Vladimir Lazarev, către Guvernatorul militar al Basarabiei, Pavel Fedorov, privind îndeplinirea sarcinii de elaborare a Planului orașului Chișinău și a Listei străzilor, stradelor, kvartalelor orașului și a edificiilor și instituțiilor importante situate în fiecare sector al urbei.*

Его Превосходительству,  
Бессарабскому Военному Губернатору,  
Господину  
Генерал Лейтенанту и Кавалеру Федорову

Кишиневскаго Полицмейстера  
Рапорт

Во исполнение приказаний Вашего Превосходительства составлен Городовым Архитектором Заушкевичем План Города Кишинева в настоящем ныне его объеме и строении; по каковому объему потребовалось сделать новое разделение Частей, название улиц, переулков и кварталов, которые после прежняго разделения многие вновь прибыли, а многие не имели наименований.

Разделив город по-прежнему на четыре Части ровных, по прямому направлению, и дав всем улицам и переулкам названия, а кварталам номера; таковой план имею честь представить на утверждение Вашего Превосходительства, с испрошением разрешения: по углам улиц и переулков сделать доски с надписями: какой Части, котораго квартала, и название оной, и как уже до этого многие дома имеют на оных досочки номерные по числительности домов в Части, то оныя дополнить на всех домах; и затем сделать распространение по городу, а даже и по Области, дабы каждый хозяин дома или проживающий в Кишиневе в прошении своем объяснил в какой Части, квартале и доме живет, через что отстранится особенно для полиции весьма затруднительное положение и замедляющее исполнение, каждое лицо отыскивать переходом бумаги из одной Части в другую.

О названии улиц, переулков, номерах кварталов и других важнейших зданиях и помещениях в каждой Части состоящих, при сем почтительнейше представить честь имею Ведомость,

Полицмейстер Ротмистр [Владимир]  
Лазарев

№ 61  
29 Марта 1851  
г. Кишинев

Traducere

Excelenței Sale,  
Guvernatorului Militar al Basarabiei, Domnului  
General-Locotenent și Cavaler, Fedorov

Polițmaistrul de Chișinău  
Raport

Pentru îndeplinirea poruncii Excelenței Voastre de către Arhitectul Orașenesc Zaușkevici a fost elaborat Planul Orașului Chișinău în cadrul suprafeței și cu construcțiile lui actuale, fapt care a necesitat realizarea unei împărțiri noi în Sectoare, unor noi denumiri de străzi, stradele și cvartale, care după repartizarea anterioară multe din nou s-au constituit, iar multe nu aveau denumiri.

Divizând orașul iarăși în patru Sectoare egale, pe linie dreaptă, și atribuind străzilor și stradelor denumiri, iar cvartalelor numere; am onoarea să prezint acest plan Excelenței Voastre spre aprobare, cu rugămintea: la colțurile străzilor și stradelor să fie amplasate plăci cu inscripții: cărui sector și cărui cvartal aparține și denumirea acesteia. Și deoarece multe case deja au plăci cu număr conform numerotării caselor în cadrul sectorului – de completat aceste plăci pe toate casele. Și apoi de făcut anunțuri în oraș și chiar în cadrul Regiunii, ca fiecare stăpân de casă sau locuitor din Chișinău în cererile sale să poată explica în care Sector, cvartal sau casă locuiește. Prin aceasta se va depăși, în special pentru poliție, situația destul de dificilă și care întârzie executarea dispozițiilor de a identifica fiecare persoană prin transmiterea actelor dintr-un Sector în altul.

Lista privind denumirea străzilor, stradelor, numărului cvartalelor și altor clădiri și încăperi importante din fiecare Sector, prin prezenta, cu deosebit respect am onoarea să Vă prezint.

Polițmaistrul, rittmeister [Vladimir]  
Lazarev

№ 61  
29 Martie 1851  
or. Chișinău

**СПИСОК**

**о названии улиц и переулков и номерах кварталов и о прочих важнейших зданиях и помещениях в каждой части города Кишинева состоящих по вновь изданному плану, представленному на утверждение**

Улицы и переулки	Названия улиц и переулков	В котором квартале состоит
	<b>В 1<sup>й</sup> Части</b>	
Улицы: продольные	Каушанская	проходит и через 2 <sup>ю</sup> Часть и смежная с 3 <sup>ю</sup> Частью
	Гостинная	
	Московская	
	Киевская	проходит и через 2 <sup>ю</sup> Часть
	Подольская	
	Леовская	
	Рейнская	
поперечные	Галбинская	смежная с 3 <sup>ю</sup> Частью
	Губернская	
	Семинарская	
	Ясская	проходит частью в 3 <sup>й</sup> Части
	Боюканская	
	Мещанская	
	Немецкая	
	Могилевская	
	Госпитальная	
	Острогская	
	Оргеевская	
Переулки:	Полицейской	
	Варфоломеевской	
	Фонтанный	
Кварталы	с № 1 по 67	всего 67 кварталов
Церкви:	Собор	в 1 <sup>м</sup> квартале
	Архиерейская	во 2 <sup>м</sup>
Казенных помещений:	Дом занимаемый Военным губернатором с Канцелярию	в 20 <sup>м</sup> квартале в частном доме
	Областные, уездные и городские присутственные места	в 16 <sup>м</sup> , 18 <sup>м</sup> , 58 <sup>м</sup> и 60 <sup>м</sup> квартале кроме Полиции в казенном здании, все прочие в частных домах
	Гимназия, Областная Почтовая Кантора и Полиция	
	Военный и Городовой Госпитали и Тюремный Замок	в 3 <sup>м</sup> и 49 <sup>м</sup> кварталах. Военный в частном, а Городовой и Тюремный замок в казенном здании
Пансионы:	Козловых	[в частном здании]
Площади и Сады:	Бульвар около Собора	в 1 <sup>й</sup> Части
	Казенный Сад и Лесная Площадь	в 15 <sup>м</sup> кварт.
Заставы:	Скулянская	смежная с 3 <sup>ю</sup> Част.
Мосты:	Скулянский	смежный тоже с 3 <sup>ю</sup> Ч.
Предместье:	Боюканы	
		Въ 1 <sup>й</sup> Части: Итого: улиц 18, переулков 3, кварталов 67, церквей 2, казенн. помещений и учебных заведений 24, площадей 3, застав 1, мостов 1 и предместий 1.

<b>Во 2<sup>й</sup> Части</b>		
Улицы: продольные:	Каушанская	приходит от 1 <sup>й</sup> и смежная с 4 <sup>й</sup> Частью
	Гостинная	проходящие от 1 <sup>й</sup> Части
	Московская	
	Киевская	
	Подольская	
	Леовская	
	Рейнская	
поперечные:	Галбинская	смежная с 1 <sup>й</sup> Частью
	Михайловская	проходят частью в 4 <sup>ю</sup> Часть
	Купеческая	
	Армянская	
	Болгарская	
	Бендерская	
	Измаильская	
	Килийская	
	Свечная	
	Кировская	
Переулки:	Фонтанный	по прямому направлению с Фонтанным в 1 <sup>й</sup> Части
Кварталы:	с № 67 по 130	итого 63 кварталов
Церкви:	Кладбищенская	
Площади:	Полицейская, Новый Базар, Сенная	
Казенные помещения и учебные заведения:	Новый острог, неокончен- ный, Приходское Училище, Пансионы: Форы, и Жана	в 92 <sup>м</sup> квартале  в 78 <sup>м</sup> и 80 <sup>м</sup>
Заставы:	Измаильская	смежная с 1 <sup>й</sup> Частью,
	Каушанская	смежная с 4 <sup>й</sup> Частью
Мосты:	Каушанский	смежный с 4 <sup>й</sup> Частью
Предместья:	Старая и Новая Малины, Скиносы	
		Итого во 2 <sup>й</sup> Части: улиц 17, переулков 1, кварта- лов 63, церквей 1, казен. помещ. и учебн. заведе- ний 4, площадей 3, застав 2, мостов 1 и предме- стий 3.
<b>В 3<sup>й</sup> Части</b>		
Улицы: продольные:	Каушанская	смежная с 1 <sup>й</sup> Частью и общая со всеми Частями
	Харлампиевская	входящая в 4 <sup>ю</sup> Часть
	Андреевская	
	Ильинская	
	Киприяновская	
	Фарисеевская	
	Еврейская	
	Армянская	
	Михайловская	
	Кателинова	
	Макареска	
	Доница	
	Салоса	

	Кациковой	
	Турецкая	
	Константиновская	
	Азиатская	
	Банная	
	Губернская	Входят частью из 1 <sup>й</sup> Части
	Семинарская	
	Ясская	
	Боюканская	
	Мещанская	
	Немецкая	
поперечные:	Минковская	смежные с 4 <sup>й</sup> Частью
	Рышкановская	
	Маклерская	
	Часовенная	
	Фонтанная	
	Синагоговская	
	Екатерининская	
	Павловская	
	Антониева	
	Батизатская	
	Инзовская	
	Благовещенская	
	Каменоломная	
Переулки:	Мыльный	
	Пурчеловский	
	Караимский	
	Бегучий	
	Греческий	
	Грязный	
	Козацкий	
	Грекуловой	
Кварталы:	с № 130 по 215 №	всего 85
Церкви:	Ильинская	в 177 квартале
	Благовещенская	в 186
	Старого Собора	в 192
	Армянская	в 199
Казенные помещения:	Острог и Еврейская больница	в 173
Площади:	Старого базара 1 и 2	
Заставы:	Скулянская и Оргеевская	смежная с 1 <sup>й</sup> Частью -
Мосты:	Скулянский	смежный с 1 <sup>й</sup> Частью
	Рышкановский	смежный с 4 <sup>й</sup> Частью
	и Оргеевский	-
		Итого в 3 <sup>й</sup> Части: улиц 38, переулков 8, кварталов 85, церквей 4, казен. помещ. и учебн. завед. 2, площадей 2, застав 2, мостов 3 и предместий –.
	<b>В 4<sup>й</sup> Части:</b>	
Улицы: продольные:	Каушанская	смежная с 2 <sup>й</sup> Частью и общая с другими
	Якимовская	
	Харлампиевская	входящая из 3 <sup>й</sup> Части

	Кожухарская	
	Иринопольская	
	Остаповская	
	Горчешная	
	Яковлевская	
	Вознесенская	
	Салганная	
	Кагульская	
	Белеклевская	
	Ставриевская	
	Бальшевская	
	Огородная	
поперечные:	Тиойбашевская	
	Михайловская	Входят частью от 2 <sup>й</sup> Части
	Купеческая	
	Армянская	
	Болгарская	
	Бендерская	
	Измаильская	
	Килийская	
	Свечная	
	Поповская	
	Сербская	
	Ивановская	
	Титовская	
	Георгиевская	
Переулки:	Синадиновский	
	Ланкастерский	
	Общий	
	Мазаракиевский	
	Молдаванский	
	Вдовый	
	Кладбищенский	
	Петровский	
Кварталы:	с № 215 по 269 №	всего 54
Церкви:	Харлампиевская	в 160 квартале
	Георгиевская	в 146
	Вознесенская	в 163
	Мазаракиевская	в 184
	Греческая	
Казенные помещения и Учебные заведения:	Уездное Училище	в 158
	Еврейское Училище	в 151
	Пансионы:	Ризо в 145
		Самарино в 156
	Ланкастерская Школа	
Площади:	Известковая, Яковлевская, Кожухарская	
Заставы:	Каушанская	смежная с 2 <sup>й</sup> Частью
	а Рышкановская	с 3 <sup>й</sup> Частью

Мосты:	Бендерский, а Каушанский и Рышкановский	Смежные: первый со 2 <sup>й</sup> Частью, а второй с 3 <sup>й</sup> Частью
Предместия:	Табакария	
		Итого в 4 <sup>й</sup> Части: улиц 29, переулков 8, кварталов 54, церквей 5, казен. помещ. и учебн. заведений 5, площадей 3, застав 2, мостов 2 и предместий 1.
Итого: улиц 102, переулков 20, кварталов 269, церквей 12, [казен. помещ. и] учебных заведений 35, площадей 11, застав 10, мостов 7, предместий 5.		

Полицмейстер Ротмистр [Владимир] Лазарев

*Traducere*

### LISTA

**privind denumirea străzilor și stradelor, numerele cvartalelor și privind clădirile și încăperile mai importante situate în fiecare sector al orașului Chișinău, conform planului nou-elaborat prezentat spre aprobare**

Străzi și stradele	Denumiri de străzi și stradele	Sectorul în care sunt situate
<b>În Sectorul 1</b>		
Străzi: longitudinale:	Kaušanskaja /Căușanilor	traversează și Sectorul 2 și adiacentă cu Sectorul 3
	Gostinnaja/ Magazinelor, Rândurilor comerciale	
	Moskovskaja /Moscovei	
	Kievskaja /Kievului	traversează și Sectorul 2
	Podolskaja /Kamenet-Podolskului	
	Leovskaja /Leovei	
	Rejnskaja/ Renilor	
transversale:	Galbinskaja /Galbenei	adiacentă și cu Sectorul 3
	Gubernskaja /Gubernială	
	Seminarskaja /Seminarului	
	Jasskaja /Iașilor	traversează parțial Sectorul 3
	Bojukanskaja /Buicanilor	
	Meščanskaja /Orășenilor	
	Nemeckaja /Germană	
	Mogilevskaja /Movilăului	
	Gospitalnaja /Spitalului	
	Ostrogskaja /Închisorii	
	Orgeevskaja /Orheiului	
Stradele:	Policeiskij /Poliției	
	Varfolomeevskij /Vartholomeu	
	Fontannyj /Fântânilor	
Cvartale	de la nr. 1 până la 67	în total 67 cvartale
Biserici:	Catedrala	în Sectorul 1
	Arhierească	în al 2-lea
Încăperi publice:	Casa ocupată de Guvernatorul Militar și de Cancelarie	în cvartalul nr. 20 în casă particulară
	Instituțiile de conducere regionale, districtuale și orașenești	în cvartalele nr. 16, 18, 58 și 60, în afară de Poliție
	Gimnaziul, Biroul Poștal Regional și Poliția	în clădiri publice, toate celelalte – în case particulare

	Spitalul Militar și Orășenesc, și Castelul Închisorii	în cvartalele nr. 3 și 49. [Spitalul] Militar în [clădire] particulară, iar cel Orășenesc și Castelul Închisorii în clădire publică
Pensioane:	Kozlovilor	[în clădire particulară]
Piețe și Grădini:	Bulevardul de lângă Catedrală	în Sectorul 1
	Grădina Publică și Lesnaja ploščad / Piața de Cherestea	în cvartalul nr. 15
Bariere:	Sculenilor	adiacentă cu Sectorul 3
Poduri:	Sculenilor	de asemenea adiacent cu Sectorul 3
Suburbii:	Buicani	-
		În Sectorul 1: În total: 18 străzi, 3 stradele, 67 cvartale, 2 biserici, 24 încăperi publice și instituții de învățământ, 3 piețe, 1 barieră, 1 poduri și 1 suburbii.
	<b>În Sectorul 2</b>	
Străzi: longitudinale:	Kaușanskaja / Căușanilor	continuă din Sectorul 1 și mărginește Sectorul 4
	Gostinnaja / Hotelului	continuă din Sectorul 1
	Moskovskaja / Moscovei	
	Kievskaja / Kievului	
	Podolskaja / Kamenet-Podolskului	
	Leovskaja / Leovei	
	Rejnskaja / Renilor	
transversale:	Galbinskaja / Galbenei	adiacentă cu Sectorul 1
	Mihajlovskaja / Sfinților Arhangheli Mihail și Gavriil	parțial traversează Sectorul 4
	Kupečeskaja / Negustorească	
	Armjanskaja / Armenească	
	Bolgarskaja / Bulgărească	
	Benderskaja / Benderului	
	Izmailskaja / Ismailului	
	Kilijskaja / Chiliei	
	Svečnaja / Lumânărilor	
	Kirovskaja / Kirov	
Stradele:	Fontannaja / Fântânilor	pe aceeași direcție cu stradela Fântânilor din Sectorul 1
Cvartale:	de la nr. 67 până la 130	în total 63 cvartale
Biserici:	Cimitirului	
Piețe:	Policejskaja / Poliției, Novyj Bazar / Pața Nouă, Sennaja / Fânului	
Încăperi publice și instituții de învățământ:	Închisoarea Nouă, nefinalizată, Școala parohială, Pensioane: Fora, și Jean	în cvartalul nr. 92 în nr. 78 și 80
Bariere:	Ismailului	adiacentă cu Sectorul 1
	Căușanilor	adiacentă cu Sectorul 4
Poduri:	Căușanilor	adiacent cu Sectorul 4
Suburbii:	Mălina Veche și Nouă, Spinoasa	
		În total în Sectorul 2: 17 străzi, 1 stradele, 64 cvartale, 1 biserică, 4 încăperi publice și instituții de învățământ, 3 piețe, 2 bariere, 1 poduri și 3 suburbii.

	<b>În Sectorul 3</b>	
Străzi: longitudinale	Kaušanskaja /Căușanilor	adiacentă cu Sectorul 1 și comună cu toate Sec- toarele
	Harlampievskaja /Sfântul Hara- lambie	continuuă în Sectorul 4
	Andreevskaja /Andrei	
	Ilinskaja /Sfântul Ilie	
	Kiprianovskaja / Kiprian	
	Fariseevskaja /Fariseilor	
	Evrejskaja /Evreiască	
	Armjanskaja /Armenească	
	Mihajlovskaja / Sfinților Arhan- gheli Mihail și Gavriil	
	Katelinova /Katelin	
	Makareska /Măcărescu	
	Doniča /Donici	
	Salosa /Salos	
	Kacikovoj /Cațicoaiei	
	Tureckaja /Turcească	
	Konstantinovskaja /Constantin	
	Aziatskaja /Asiatică	
	Bannaja /Feredeului	
	Gubernskaja /Gubernială	parțial se află în Sectorul 1
	Seminarskaja /Seminarului	
	Jasskaja /Iașilor	
	Bojukanskaja /Buicanilor	
	Meščanskaja /Orășenilor	
	Nemeckaja /Germană	
transversale:	Minkovskaja /Mincu	adiacentă cu Sectorul 4
	Ryșkanovskaja /Râșcanu	
	Maklerskaja /Agenției imobiliare	
	Časovennaja /Paraclisului	
	Fontannaja /Șipotelor	
	Sinagogovskaja /Sinagogii (Mari)	
	Ekaterininskaja /Ecaterinii	
	Pavlovskaja /Pavlov	
	Antonieva /Anton	
	Batizatskaja /Bătizatu	
	Inzovskaja /Inzov	
	Blagoveščenskaja / Bunei Vestiri	
	Kamenolomnaja /Carierii de piatră	
Stradele:	Mylnyj / Săpunăriei	
	Purčelovskii /Purcel	
	Karaimskij /Caraiților	
	Begučij /Repezită (?)	
	Grečeskij /Grecească	
	Griaznyi /Murdară	
	Kozackij /Căzăcească	
	Grekulovoj /Greculoaiei	
Cvartale:	de la nr. 130 până la 215	în total 85

Biserici:	Sfântul Ilie	în cvartalul nr.177
	Buna Vestire	în nr. 186
	Catedrala Veche	în nr. 192
	Armenească	în nr. 199
Încăperi publice:	Închisoarea și Spitalul Evreiesc	în nr. 173
Piețe:	Starogo bazara /Bazarului vechi 1 și 2	
Barriere:	Sculenilor și Orheiului	adiacentă cu Sectorul 1 -
Poduri:	Sculenilor	adiacent cu Sectorul 1
	Râșcanilor și Orheiului	adiacent cu Sectorul 4 -
		În total în Sectorul 3: 38 străzi, 8 stradele, 85 cvartale, 4 biserici, 2 încăperi publice și instituții de învățământ, 2 piețe, 2 bariere, 3 poduri și - suburbii.
	<b>În Sectorul 4:</b>	
Străzi longitudinale:	Kaușanskaja /Căușanilor	adiacentă cu Sectorul 2 și comună cu alte sectoare
	Jakimovskaja /Iachim	
	Harlampievskaja /Sfântul Haralambie	continuă din Sectorul 3
	Kožuarskaja /Cojocăriei	
	Irinopolskaja /Irinopolului	
	Ostapovskaja /Ostap	
	Gorčešnaja /Olăriei	
	Iakovlevskaja /Iacob	
	Voznesenskaja /Înălțarea Domnului	
	Salgannaja /Salhanalei	
	Kagulskaja /Cahulului	
	Beleklevskaja /Beleclî	
	Stavrievskaja /Stavru	
	Balșevskaja /Balș	
	Ogorodnaja /Grădinilor	
transversale:	Tiojbașevskaja /Tioibaș	
	Mihailovskaja /Sfinților Arhangheli Mihail și Gavriil	parțial continuă din Sectorul 2
	Kupečeskaja /Comercianților	
	Armjanskaja /Armenească	
	Bolgarskaja /Bulgărească	
	Benderskaja /Benderului	
	Izmailskaja /Ismailului	
	Kilijskaja /Chiliei	
	Svečnaja /Lumânăriei	
	Popovskaja /Popa	
	Serbskaja /Sârbească	
	Ivanovskaja /Ivan	
	Titovskaja /Titu	
	Georgievskaja /Sfântul Gheorghe	
Stradele:	Sinadinovskij /Sinadino	
	Lankasterskij /Lancasteriană	

	Obščij /Comună	
	Mazarakievskij /(bisericii) Măzărache	
	Moldavanskij /Moldovenească	
	Vdovij /Văduvei	
	Kladbiščenskij /Cimitirului	
	Petrovskij /Petru	
Cvartale:	de la nr. 215 până la 269	în total 54
Biserici:	Sfântul Haralambie	în cvartalul nr. 160
	Sfântul Gheorghe	în nr. 146
	Înălțarea Domnului	în nr. 163
	Măzărache	în nr. 184
	Grecească	
Încăperi publice și instituții de învățământ:	Școala districtuală	în nr. 158
	Școala Evreiască	în nr. 151
	Pensioane:	
	Rizo	în nr. 145
	Samarino	în nr. 156
	Școală Lancasteriană	
Piețe:	Izvestkovaja /Varului, Jakovlevskaja /Iacob, Kožuarskaja /Cojocăriei	
Bariere:	Căușenilor	
	iar Râșcanilor	
Poduri:	Benderului	
	iar Căușanilor și Râșcanilor	
Suburbii:	Tăbăcăria	
		În total în Sectorul 4: 29 străzi, 8 stradele, 54 cvartale, 5 biserici, 5 încăperi de stat și instituții de învățământ, 3 piețe, 2 bariere, 2 poduri și 1 suburbii.
În total: 102 străzi, 20 stradele, 269 cvartale, 12 biserici, 35 încăperi de stat și instituții de învățământ, 11 piețe, 10 bariere, 7 poduri, 5 suburbii.		

Polițmaistru, rittmeister [Vladimir] Lazarev

Анеха 3

22 aprilie 1851 (ANA, Fond 2, inv.1, d. 5660, f. 7-8. Original rusesc.)

*Raportul polițmaistrului de Chișinău, Vladimir Lazarev, către Guvernatorul militar al Basarabiei, Pavel Fedorov, privind prețul pentru confecționarea plăcilor cu denumirea străzilor orașului Chișinău.*

Его Превосходительству,  
Бессарабскому Военному Губернатору,  
Господину  
Генерал Лейтенанту и Кавалеру Павлу  
Ивановичу Федорову

Кишиневского Полицмейстера  
Рапорт

Утвержденный Вашим Превосходительством план Г. Кишинева с новым разделением Частей приведен мною в исполнение, и сделаны образцы досок для улиц (таковыя же и для переулков) и кварталов, которых потребуются: для улиц 135, для переулков 25 и для кварталов, за исключением тех кои будут означены на уличных и переулочных досках, если только для каждого квартала по одной доске, то - 114, а если по всем четырем углам как быть бы должно, то - 865, исключая и те кварталы которые еще не застроены и не предполагаются вскоре застроиться, а именно: в 1<sup>й</sup> части на местах со стороны Бююкан. Доски эти обойдутся для улиц и переулков по 50 коп., а для кварталов по 25 коп. сер. каждая. И на оныя потребуются, с употреблением по одной в квартале, то есть: для улиц и переулков 160 <sup>шт</sup> и для кварталов 114, - 108 руб. 50 коп. серебром. Если же по всем четырем углам квартала, то нужно для 865 кварталов с прежним числом уличных и переулочных досок, будут стоить 296 руб. 25 коп. серебром.

Расход этот по прямой городской повинности должен бы быть отнесен на счет городских доходов. Многие из обывателей предлагают готовность за оныя уплотить сбором из живущих в квартале, так что с квартала где придется одна уличная или переулочная доска и 3 квартальных, обойдутся 1 руб. 25 коп, а где самыя квартальные - по 1 руб. В последнем случае, то есть если невозможно отнести [расход] на счет городских доходов, и если Вашим Превосходительством будет угодно разре-

шить добровольное предложение обывателей за оныя плотить, то чтобы сбор за эти доски был поручен Думе или собственно Голове под его личным надзором, как человека известного своею добросовестностию и уважением.

Образцы досок, 4 для улиц, по одной для каждой части, и 4 для кварталов, при сем Вашему Превосходительству почтительнейше представить честь имею.

Полицмейстер Ротмистр [Владимир]  
Лазарев

№ 65  
22 Апреля 1851 года  
Г. Кишинев

Traducere

Excelenței Sale,  
Guvernatorului Militar al Basarabiei,  
Domnului  
General-Locotenent și Cavaler, Pavel  
Ivanovič Fedorov

Polițmaistrul de Chișinău  
Raport

Planul orașului Chișinău cu noua divizare în Sectoare aprobat de Excelența Voastră este pus de mine în aplicare și sunt confecționate modelele plăcilor pentru străzi (la fel și pentru stradele) și cvartaluri. Astfel, vor fi necesare pentru străzi - 135, pentru stradele - 25 și pentru cvartale (cu excepția celor care vor fi indicate în plăcile de străzi și stradele, dacă de luat în calcul câte o placă pentru fiecare cvartal) - 114 plăci. Dacă însă de calculat pentru toate patru colțuri, așa cum ar fi corect să fie, atunci vor fi 865, cu excepția acelor cvartale care încă nu sunt construite și nu se propun pentru construire în viitorul apropiat, cum ar fi în Sectorul 1 locurile dinspre Buicani. Aceste plăci vor costa pentru străzi și stradele câte 50 kopeici, iar pentru cvartale câte 25 kopeici argint fiecare. Pentru plăci vor fi necesare, calculând câte una per cvartal (pentru străzi și stradele - 160 bucăți, și pentru cvartale - 114) 108 rub. 50 kopeici argint. În caz dacă ele se vor calcula pentru fiecare patru colțuri ale cvartalelor, va fi necesară, pentru 865 cvartale, cu același număr de plăci de strazi și stradele, suma de 296 rub. 25 kopeici argint.

Aceste cheltuieli conform îndatoririlor orașenești trebuie acoperite din contul veniturilor

oraşului. Mulți oraşeni sunt dispuși să plătească pentru acestea prin colectă de la locuitorii cvartalelor, astfel că, de la cvartalele unde sunt o placă de stradă sau de stradelă și 3 de cvartal, se va lua 1 rublă 25 kopeici. Iar unde vor fi doar plăci de cvartal - 1 rublă. În ultimul caz, adică dacă nu va fi posibil de acoperit cheltuielile din veniturile oraşului, și dacă Excelența Voastră va binevoi să accepte propunerea benevolă a oraşenilor de a achita costul lor, atunci adunarea banilor pentru aceste tăblițe să fie pusă pe seama Primăriei sau chiar a Primarului, sub supravegherea lui personală, fiind un om cunoscut pentru responsabilitate și stimat.

Modelele de plăci - 4 pentru străzi, câte una pentru fiecare Sector, și 4 pentru cvartale - cu cel mai mare respect am onoarea să le prezint Excelenței Voastre.

Polițmaistru, rittmeister [Vladimir]  
Lazarev

№ 65

22 Aprilie 1851

or. Chișinău

## Note

- 1 Agenția Națională a Arhivelor din or. Chișinău (ANA), Fond 2, inv. 1, d. 5660.
- 2 În 1998, Dinu Poștarencu, în broșura - *Străzile Chișinăului. Denumiri vechi și actuale* [2, p. 6], în introducerea la Tabelul elaborat al denumirilor străzilor oraşului, la paginile 2-3, redă pe scurt conținutul acestui dosar. La acest dosar s-a referit în 2018 și Alla Ceastina în cartea: *Архитекторы Бессарабии (первая половина XIX в.)* [3, p. 248-249].
- 3 Pentru informații referitoare la biografia și activitatea arhitectului Luca Zaușkevici a se vedea: [3, p. 239-254].
- 4 În listele ulterioare ale străzilor din oraș, denumirea acestei străzi apare și în varianta - Kuprianovskaia.
- 5 Strada soției lui Cațica/ Strada Cațicoaiei.

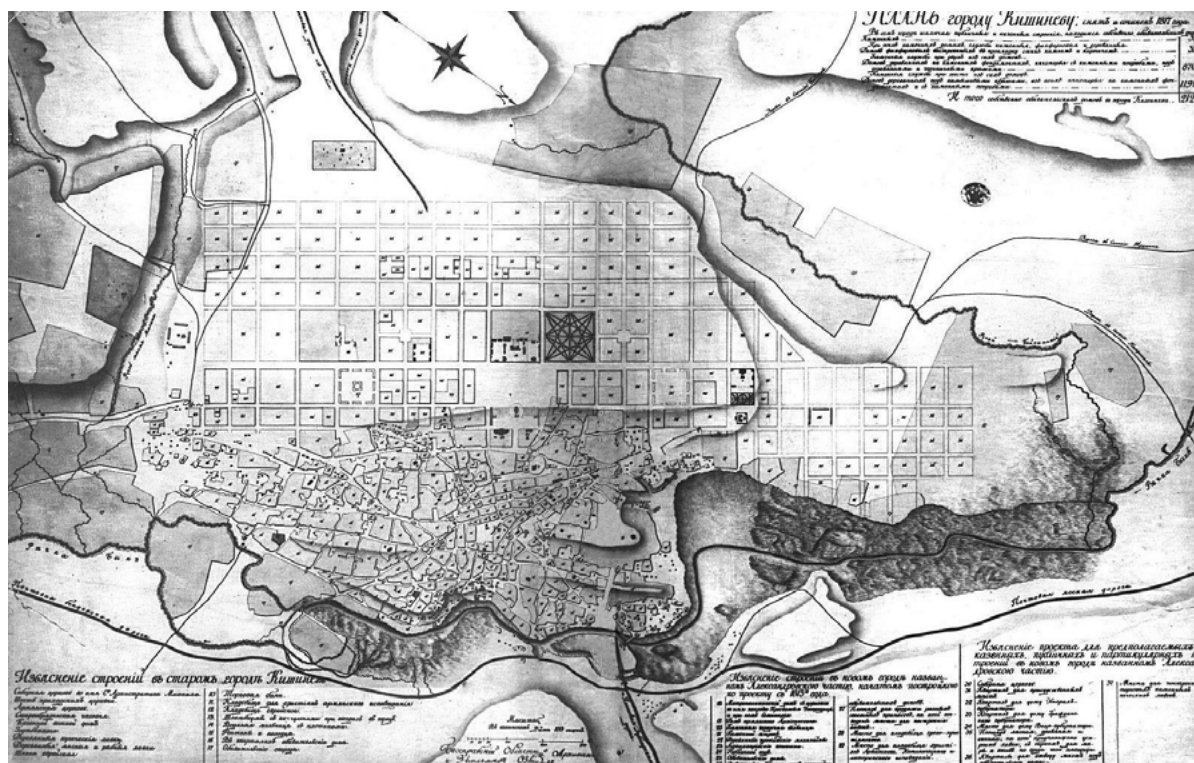


Fig. 1. Oraşul Chişinău cu proiectul de extindere teritorială (1817). Plan.

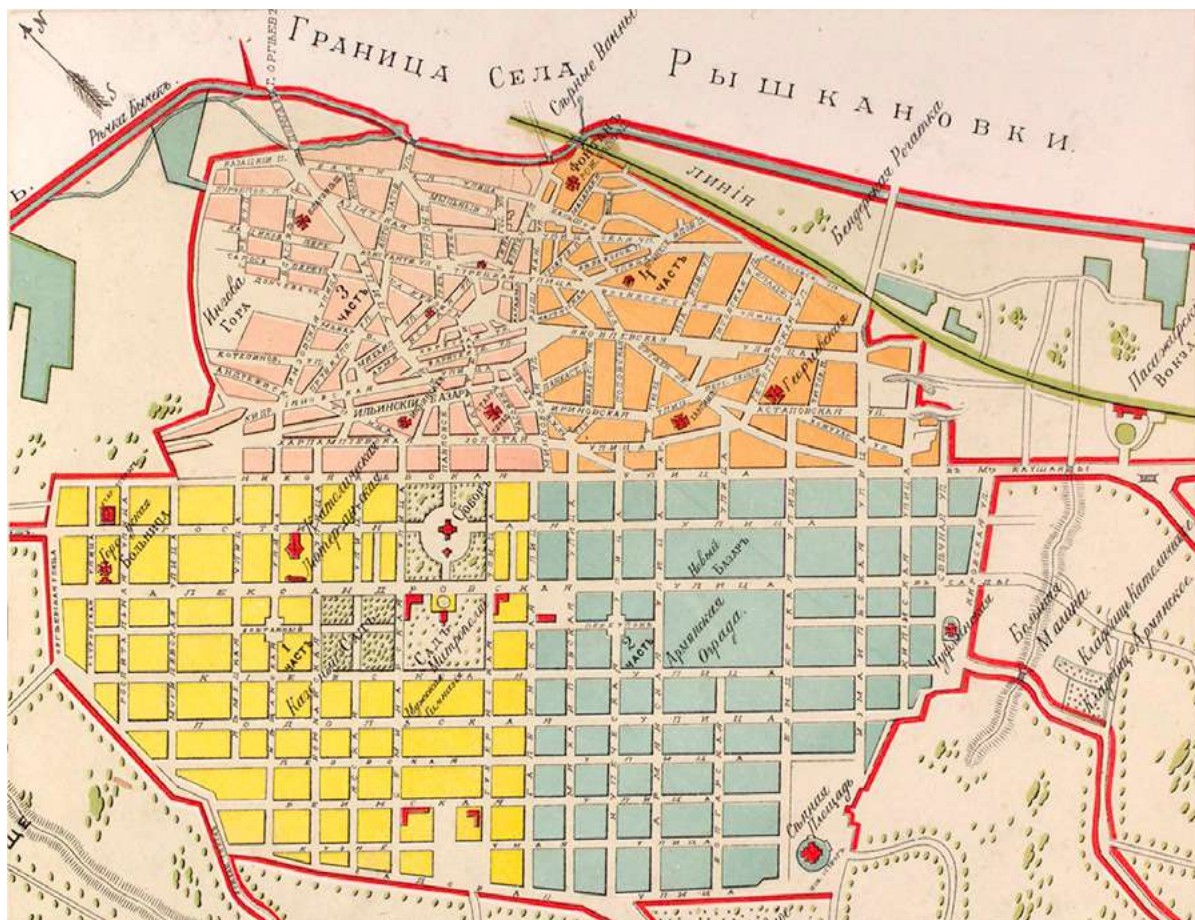


Fig. 2. Orașul Chișinău (anii 1880). Plan.

## **Alexei Șciusev și Konstantin Melnikov – experiențe și destine comparate**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.04>

### *Rezumat*

#### **Alexei Șciusev și Konstantin Melnikov – experiențe și destine comparate**

Realizarea unei paralele între Alexei Șciusev și Konstantin Melnikov nu este o sarcină simplă. Deși traiectoriile lor de viață sunt distincte, carierele lor au avut numeroase puncte de intersecție și tangențe semnificative, în ciuda diferenței de peste 20 de ani în începuturile lor profesionale. Ambii au cunoscut succes profesional și recunoaștere internațională la început de carieră. După moartea lui Lenin, Alexei Șciusev a fost desemnat să proiecteze mausoleul liderului sovietic, iar Konstantin Melnikov a contribuit la crearea simbolului sovietic al luptei împotriva morții, elaborând proiectul sarcofagului pentru corpul lui Lenin. Cariera de succes a amândurora s-a bazat pe creativitate, cunoștințe și profunzime, realizând lucrări de înaltă calitate până în 1932, când Stalin a introdus un nou stil în arhitectură, obligând arhitecții sovietici să renunțe la viziunile și principiile artistice personale. Konstantin Melnikov și-a păstrat onestitatea și demnitatea profesională cu mari sacrificii. În schimb, succesul lui Șciusev după 1938 se explică prin disponibilitatea sa de a colabora cu autoritățile și de a se conforma sistemului. Șciusev a creat conștient arhitectură stalinistă, jucând un rol important în modelarea stilului impus, ceea ce i-a adus patru Premii Stalin. Alegerea și consecințele acesteia le-au aparținut fiecăruia dintre ei.

**Cuvinte-cheie:** arhitect, creație, succes profesional, recunoaștere internațională, comparație.

### *Summary*

#### **Alexei Shciusev and Konstantin Melnikov – compared experiences and destinies**

To draw a parallel between these two great personalities - Alexei Shciusev and Konstantin Melnikov - is not a simple task. Although their fates are so different, their life paths being incompatible, they had multiple intersections and tangents. Both experienced professional success and international recognition early in their careers. After the death of Vladimir Lenin, Alexei Shciusev was assigned to design the mausoleum of the former leader of the Soviet state, while Konstantin Melnikov contributed to the creation of the Soviet symbol of the fight against death by designing the sarcophagus for Lenin's body. Both of their successful careers were based on creativity, knowledge, and depth, which had resulted in high-quality works until 1932, when Stalin introduced a new style in architecture and Soviet architects were forced to change their style and give up their personal views regarding the architectural profession. Konstantin Melnikov preserved his honesty and professional dignity at too great a sacrifice. Shciusev's successful career after 1938 is explained by his willingness to work with the authorities and his voluntary agreement to be a man of the system. He consciously created Stalinist architecture, playing an important role in shaping the imposed style. This earned him four Stalin Prizes. The choices and the consequences were theirs.

**Keywords:** architect, creation, professional success, international recognition, comparison.

A face o paralelă între Alexei Șciusev (fig.1) și Konstantin Melnikov (fig.2) nu este o sarcină ușoară. Deși traiectoriile lor de viață sunt distincte și aparent incompatibile, carierele lor au avut numeroase puncte de intersecție și tangențe semnificative, în ciuda diferenței de peste 20 de ani în începuturile lor profesionale (în 1917, Alexei Șciusev era un arhitect consacrat cu două decenii de practică, în timp ce Konstantin Melnikov tocmai a absolvit școala de arhitectură).

Alexei Șciusev, născut la Chișinău într-o familie de funcționar, studia deja la Facultatea de Arhitectură a Școlii Superioare de Artă a Academiei Imperiale de Arte din Sankt Petersburg, când la Petrovsk-Razumovsk, lângă Moscova, în familia unui țaran, s-a născut Konstantin Melnikov. Mai târziu, Melnikov a absolvit Școala de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Moscova<sup>1</sup>. Amândoi au beneficiat de o educație de înaltă calitate, caracterizată de predarea academică în diverse stiluri arhitecturale – baroc, gotic, romanic, empire

etc. Proiectele lor de absolvire au reflectat această abordare clasică: Șciusev a proiectat un conac boieresc, iar Konstantin Melnikov – un sanatoriu pentru ofițerii răniți în Crimeea. Abilitățile lor remarcabile în desen și pictură le-au permis să-și exprime creativitatea arhitecturală cu succes.

Atât Alexei Șciusev, cât și Konstantin Melnikov au cunoscut succesul profesional și recunoașterea internațională încă de la începutul carierei lor. Șciusev, înainte de a edifica mausoleul lui Lenin, a construit în Italia Biserica Sfântul Nicolae din Bari și Pavilionul rusesc pentru Bienala de Artă și Arhitectură Modernă din 1900 de la Veneția. Melnikov a câștigat concursul pentru Pavilionul URSS la Expoziția Internațională de Arte Decorative de la Paris din 1925, acest proiect devenind un simbol al arhitecturii sovietice de avangardă.

Primul artel arhitectural de stat din epoca sovietică, "Mossovet" - Atelier de arhitectură și planificare al Departamentului de Construcții al Consiliului Orășenesc din Moscova, cunoscut și sub numele de atelierul celor "doisprezece apostoli", era condus de Alexei Șciusev, supranumit "Maestrul superior", și Ivan Joltovski, supranumit "Maestrul șef". În 1918, tânărul Melnikov, cel mai bun absolvent al Școlii de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Moscova, și-a început activitatea sub îndrumarea acestor maestri renumiți, contribuind la proiectele de reamenajare și reconstrucție a Moscovei.

În octombrie 1922, Alexei Șciusev a fost numit arhitect-șef al lucrărilor pentru proiectarea și amenajarea Expoziției de Agricultură și Meșteșugărit din Rusia, desfășurată la Moscova în 1923. El a supravegheat construcția celor 225 de clădiri expoziționale și a elaborat personal planurile de conversie a fostei fabrici mecanice într-un pavilion al industriei artizanale. Expoziția a devenit memorabilă datorită pavilionului Mahorka<sup>2</sup>, conceput de Konstantin Melnikov, deși, inițial, organizatorii doreau să îl demoleze. Intervenția lui Șciusev, care a apreciat foarte mult proiectul, a salvat situația. Această expoziție a jucat un rol important în formarea opiniilor lui Șciusev despre arhitectură, acesta scriind într-un articol din septembrie 1923: „Expoziția noastră este, în esență, nu doar o expoziție a agriculturii, ci una a arhitecturii. Generații de arhitecți vor învăța de aici. Ideile constructivismului și adevărata splendoare investită în expoziție reflectă noua legătură cu modernitatea” [1, pag.25].

Tot în 1922, Șciusev, președinte al Societății de Arhitectură din Moscova (MAO) în perioada 1922-1930, a jurizat proiectele pentru Palatul Muncii, care reflectau diverse tendințe arhitecturale pentru noua societate. Melnikov a propus o compoziție spațial-volumetrică neașteptată, atât de diferită, încât nu a fost luată în serios și nici nu a fost publicată la acea vreme. Chiar și pentru concurs, ieșea din chenarul diversității stilistice. Deși construcția Palatului Muncii nu a început niciodată, pe locul respectiv a fost construit în 1935 Hotelul Mossovet, inițiat de Leonid Saveliev și Osvald Stapran și preluat de Alexei Șciusev.

După moartea lui Vladimir Lenin, pe 21 ianuarie 1924, s-a pus problema păstrării corpului defunctului și a perpetuării memoriei revoluției bolșevice. Alexei Șciusev<sup>3</sup> a fost desemnat să proiecteze mausoleul fostului conducător al statului sovietic. Șciusev a realizat câteva schițe și, în doar trei zile, a ridicat prima construcție: o sală festivă cu două scări pe ambele părți. Datorită scenografiei bine gândite, ceremonia de adio a decurs organizat – vizitatorii coborau o scară la intrare, treceau pe lângă sicriu și ieșeau urcând altă scară, formând un flux continuu de oameni.

Istoria construirii mausoleului în cele trei variante este bine documentată, inclusiv în memoriile lui Șciusev, scrise cu multă măiestrie. Toate cele trei construcții au fost realizate cu participarea și sub supravegherea personală a lui Iosif Stalin și a colaboratorilor (tovarășilor) săi apropiați, Viaceslav Molotov și Kliment Voroșilov. În a doua variantă, Șciusev a modificat proiectul original, combinând mausoleul cu o tribună pentru guvern<sup>4</sup>, iar în a treia variantă, construcția, realizată din granit roșu, porfir și labradorit negru, se încadrează armonios în ansamblul Pieței Roșii, impresionând prin măreție (fig.3). Din punct de vedere stilistic, mausoleul aparține perioadei constructiviste și, la o scară mult mai mare, a devenit prototipul postamentului statuii lui Lenin în proiectul lui Boris Iofan pentru Palatul Sovietelor din 1933.

În primăvara aceluiași an, 1924, Konstantin Melnikov a contribuit la crearea simbolului sovietic al luptei împotriva morții, elaborând proiectul sarcofagului pentru corpul lui Lenin (fig.4). Sarcofagul avea o formă geometrică neobișnuită, realizat în întregime din sticlă, mai degrabă amintind de un cristal, decât de un sicriu obișnuit. „Ideea arhitecturală a proiectului meu a constat dintr-o piramidă alungită tetraedrică, tăiată de două planuri înclinate spre interior, care formau o diago-

nală strict orizontală la traversare. Astfel, capacul superior de sticlă al sarcofagului a primit rezistență naturală din deformare. Ideea constructivă găsită a eliminat necesitatea încadrării cu metal a îmbinărilor părților sarcofagului. Rezultatul a fost un cristal cu un joc radiant de lumină interioară” [2, pag.78] – își amintea mai târziu Konstantin Melnikov. Sarcofagul a fost realizat cu modificări față de conceptul original și a fost utilizat în mausoleul de lemn, apoi transferat în cel de piatră, unde a rămas până la cel de-al Doilea Război Mondial. După evacuarea corpului lui Lenin la Tiumen, sarcofagul a fost considerat pierdut până când a fost redescoperit în depozitele Muzeului Leninskie Gorki de către angajații Casei-Muzeu Konstantin Melnikov.

În noiembrie 1924, Konstantin Melnikov a câștigat concursul pentru Pavilionul URSS la Expoziția Internațională de Arte Decorative de la Paris (fig.5), concurând cu arhitecți experimentați, precum Vladimir Șciuko, Ivan Fomin, frații Vesnin, Nikolai Ladovski, Nikolai Dokuciaev, Vladimir Krinski, Ilia Golosov, Moisei Ginzburg și absolvenți ai grupului VKHUTEMAS. În ianuarie 1925, Melnikov a plecat la Paris cu soția și cei doi copii pentru a superviza construirea pavilionului URSS – o clădire cu două etaje, cu structură ușoară din lemn și pereți exteriori vitrați. Clădirea, de formă dreptunghiulară, era tăiată pe diagonală de o scară deschisă care ducea la etajul doi, unde tavanul era realizat din plăci de lemn înclinate, încrucișate și colorate în roșu, culoarea proletariatului care, în conformitate cu ideea autorului, colora toți trecătorii care urcau și coborau scările. Pavilionul lui Konstantin Melnikov a anunțat Occidentului realizările moderne de avangardă ale Uniunii Sovietice și l-a consacrat pe arhitect pe scena internațională.

În 1929, Alexei Șciusev și Konstantin Melnikov au participat la concursul internațional pentru Monumentul Far al lui Cristofor Columb în Santo Domingo (Republica Dominicană), dar proiectele lor nu au fost apreciate la justa valoare. Propunerea lui Șciusev amintea de celebrul proiect al lui Ivan Leonidov din 1927 pentru Institutul Lenin, cu o compoziție volumetrică îndrăzneată, alcătuită dintr-o serie de forme individualizate întruchipate prin forme geometrice clare – în mare parte cutii dreptunghiulare și o sferă (fig.6). Propunerea lui Melnikov se încadra perfect în paradigma constructivismului, creând o arhitectură dinamică (fig.7). Monumentul-far propus de Melnikov pre-

supunea două conuri puternic încorporate unul în celălalt. Rotirea conului superior urma să fie efectuată cu ajutorul aripilor sub influența vântului, iar aripile, vopsite în diferite culori, au fost proiectate în așa fel, încât să reziste cât mai mult vântului și să asigure stabilitatea întregii structuri. Rotirea aripilor schimba atât compoziția tridimensională, cât și schema de culori a monumentului.

Concursul pentru proiectarea Palatului Sovietelor din Moscova a reprezentat un punct de cotitură în istoria arhitecturii sovietice. Începută în 1931 și desfășurată în patru etape, aceasta a presupus demolări masive, inclusiv a Catedralei Hristos Mântuitorul. Ideea înlocuirii vechilor simboluri religioase și țariste își găsea baza în decretul Sovnarkomului din 1918, care prevedea eliminarea monumentelor edificate în onoarea Țarului și a „servitorilor” săi și elaborarea de proiecte dedicate Revoluției socialiste ruse. Sub sloganul: „Vom distruge lumea violenței până la temelie și apoi vom construi lumea noastră nouă”, a fost organizat concursul care a atras 272 de participanți, cu 136 de proiecte ale arhitecților sovietici și 24 ale unor arhitecți din Franța, Germania, Olanda și Elveția. Acest concurs s-a dorit a fi o replică socialistă la concursul pentru Palatul Națiunilor de la Geneva, menită să demonstreze superioritatea sistemului socialist. Partidul Comunist vroia să arate lumii întregi că este capabil să realizeze proiecte mari, indiferent de costuri. Stalin își imagina planuri megalomane care să rivalizeze cu orașele Chicago și New York, făcând abstracție de faptul că, spre deosebire de aceste metropole, Moscova era în mare parte construită din lemn. Ambiția stalinistă era comparabilă cu cea nazistă, regimul totalitar german căutând o formă monumentală pentru a încarna ideologia sa. Planurile pentru Berlin și Moscova erau de aceeași natură. În 1931, avangarda rusă încă nu realizase că nu avea parte de libertate inovativă într-o societate totalitară.

Stalin, potrivit lui Dmitri Hmelnițki [1, pag.52], a utilizat competiția pentru proiectarea Palatului Sovietelor nu doar ca un concurs de arhitectură, ci și ca un instrument pentru a rezolva probleme strategice. În primul rând, a folosit competiția ca pe un curs de formare pentru el și pentru subalternii săi, având ca scop neoficial să definească un nou stil arhitectural de stat. În al doilea rând, a inițiat o campanie de reeducare și reorientare a arhitecților, pentru a elimina dezacordurile din profesie, a-i învăța obediența și a crea o nouă ierarhie arhitecturală, bazată pe supunere și servi-

lism. În al treilea rând, a dorit să izoleze arhitectii sovietici de influențele externe, în concordanță cu politica de izolare a URSS.

Alexei Șciusev a intrat în competiția preliminară din 1931 cu un design constructivist, elegant și simplificat, destinat inițial unui teren abstract, nu locației propuse de la Catedrala Hristos Mântuitorul (fig. 8). Palatul prezenta un complex extins, format din mai multe clădiri amplasate liber. Șciusev a fost eliminat în runda a doua a competiției, ca majoritatea arhitecților de renume, cu excepția lui Ivan Joltovski. A revenit în rundele a treia și a patra cu proiecte eclectic, colaborând în final cu Ivan Joltovski pentru a propune un volum neoclasic monumental cu motive renaștentiste predominante. Cu fiecare etapă, proiectele participanților deveneau tot mai neobișnuite, chiar ciudate, iar Stalin, favorizându-l pe Boris Iofan, nu ezita să critice propunerile celorlalți arhitecți, inclusiv pe ale lui Alexei Șciusev, care îi aminteau de Catedrala lui Hristos Mântuitorul, îi lipsea doar crucea, posibil temporar [1, pag.58].

Konstantin Melnikov nu a fost invitat oficial să participe, dar a prezentat un proiect alternativ, numindu-l Palatul Popoarelor, nu Palatul Sovietelor, folosind un semicon inversat (în care se află amfiteatrul), a cărui bază curbilinie nu era doar dezvăluită în mod sincer în aspectul exterior al clădirii, ci și completată în vârf cu elemente curbilinii, pe care apăreau cu litere mari denumirile prescurtate ale republicilor din fosta URSS. Melnikov a atașat un sens simbolic identificării unui semicon inversat în imaginea arhitecturală a Palatului Popoarelor, explicând acest simbol figurativ în diagrame. El a pus în contrast simbolul său – semiconul inversat – cu piramida egipteană. Piramida, în opinia sa, reprezenta structura socială a unei societăți de exploatare – la baza piramidei se aflau sclavii, deasupra lor – succesiv țărani, nobili, aristocrați, preoți, iar faraonul încununa piramida. Melnikov a propus simbolul unei piramide inversate (în acest caz, o jumătate de con), plasând în vârf oamenii care, de fapt, ar trebui să exercite puterea într-o societate socialistă [2, pag.221].

Clădirea Narkomteajprom – Comisariatul Poporului pentru Industria Grea, construită între 1934 și 1936, a marcat un punct de cotitură în istoria arhitecturii sovietice, plasându-se sub semnul unui scepticism enorm – gloria comuniștilor. Odată cu începutul celui de-al Doilea Război Mondial, proiectele au fost anulate, iar 25 de milioane de persoane au rămas fără adăpost în URSS,

ceea ce a făcut din locuință o prioritate absolută.

Între 1924 și 1933, Alexei Șciusev a realizat o serie de lucrări care au întruchipat formele arhitecturale ale avangardei ruse. Clădirea Narkomsem este un exemplu reprezentativ al constructivismului, având o structură asimetrică, un turn rotund evidențiat la colț, ferestre în bandă contrastând cu suprafețele netede tencuite, și un ceas pătrat pe muchia fațadei, care îi sporește expresivitatea. Construită între 1927 și 1933 pentru Comisariatul Poporului pentru Agricultură, această clădire se încadrează organic în peisajul modern. Alte proiecte constructiviste notabile ale lui Șciusev includ: Biblioteca Lenin (concurș, Moscova, 1928), Hotelul-Sanatoriu din Mațesta (1929), Academia Transport Militar (Moscova, 1928-1934), Clădirea Telegrafului Central (Moscova, 1925), Gara Feroviară din Kiev (1927), Casa Guvernului din Samarkand (1929).

După succesul obținut la Paris, Konstantin Melnikov a avut o perioadă prolifică, proiectând numeroase cluburi ale muncitorilor și alte clădiri publice, precum și garaje mari, printre care Bahmetievski, Intourist și garajul Comitetului de Planificare de Stat al URSS, care au modelat în mare măsură aspectul Moscovei în a doua jumătate a anilor 1920. Lucrările sale inovatoare, care nu se încadrau în nicio școală sau mișcare, au fost surprinzătoare pentru mulți, provocând încântare pentru unii și neînțelegere sau respingere pentru alții. Cea mai frapantă lucrare a lui Melnikov a fost propria sa casă, construită între 1927 și 1929 pe stradela Krivoarbatski, unde a locuit până la sfârșitul vieții. Această casă, un manifest creativ al arhitectului-artist, este o simbioză memorabilă de simplitate aproape rustică și radicalitate extremă, rămânând una dintre cele mai impresionante, surprinzătoare și enigmatice lucrări ale arhitecturii secolului XX<sup>5</sup>.

În 1936, ambii arhitecți au participat la concursul pentru Pavilionul URSS la Expoziția Mondială de la Paris din 1937, pentru care a fost rezervată o secțiune îngustă și lungă pe terasamentul Senei. Propunerea lui Șciusev, amintind de proiectul elaborat anterior pentru Gara Kazan, dar la o altă scară și cu o suită de elemente disproporționate, includea un turn cu o sculptură a unui om. Pavilionul propus de Melnikov avea forma unui paralelipiped de sticlă alungit, cu acoperișul plat coborând de-a lungul unei linii înclinate spre intrare. Partea inferioară a paralelipipedului era parțial tăiată la o adâncime considerabilă, conținând

două rânduri de arcade-bolți distanțate, cu embleme ale republicilor sovietice. Ambele propuneri au fost respinse, iar concursul a fost câștigat de Boris Iofan, arhitectul favorit al lui Stalin.

Anii 1930 au fost extrem de complicați. Până în 1937, când la Moscova a avut loc primul congres al Uniunii Arhitecților Sovietici, toate tendințele de avangardă în arhitectură s-au scufundat în uitare. Arhitectura sovietică a stabilit unanimitatea completă pe baza unei noi abordări, în care înțelegerea creativă a moștenirii a ajuns în prim-plan. Dacă avangarda, analizând structura vieții și căutând constant noi soluții, solicita arhitectului să realizeze interconectarea tuturor elementelor clădirii, neoclasicismul, mult mai flexibil, le-a permis arhitecților sovietici să îndeplinească cele trei cerințe principale ale Partidului pentru arhitectură: în primul rând, solemnitatea și festivitatea, care reflectau realizările puterii sovietice; în al doilea rând, „reflecția critică asupra moștenirii”, adică aspirația către trecut (unde se puteau găsi mereu exemple demne) și nu către viitor (unde ne aștepta comunismul obscur); în al treilea rând, dorința de eficiență economică, scalabilitate și tehnologizare, în ciuda solemnității. Combinația acestor trei aspirații era ceea ce se înțelegea prin realism socialist. Astfel, neoclasicismul a triumfat pentru următorul sfert de secol, în timp ce constructivismul a fost treptat interzis ideologic. Hegemonia avangardei s-a încheiat cu o înfrângere, iar foștii inovatori și pionieri au fost forțați să se adapteze noilor realități sau să dispară.

Alexei Șciusev a făcut un compromis estetic și a rămas în mare stimă. A adoptat noul stil impus și s-a regăsit printre fondatorii acestuia, devenind autorul primelor clădiri staliniste. Când a negociat cu preoții înainte de revoluție, Șciusev a construit biserici fermecătoare. A fost posibil să se ajungă la o înțelegere cu Stalin doar cu prețul pierderii întregului sens al activității profesionale. S-a adaptat ușor noilor cerințe, modificând, de exemplu, proiectul pentru hotelul Mossovet în stilul preferat de Stalin. Invitat să „corecteze” greșelile stilistice ale tinerilor constructiviști, maestrul experimentat a propus un design neoclasic: un portic cu opt coloane, numeroase balcoane și loggii-arcade de-a lungul fațadei și turnulețe la colțurile clădirii. Teatrul din Novosibirsk și Teatrul Meyerhold au avut de suferit aceeași soartă dramatică. A urmat un număr impunător de proiecte fastuoase și eclecticice, printre care complexul Academiei de Științe, sanatoriul din Abhazia și două teatre din Așhabad

și Tașkent. Proiectele nu mai erau interesante, ci doar mângâiau orgoliul clienților de rang înalt. Eclecticistul stalinist Șciusev l-a umbrit complet pe rafinatul Art Nouvist și pe constructivistul emoțional Șciusev.

Konstantin Melnikov, artist independent și nelegat de regulile unui anumit stil sau grup artistic, a încercat să-și mențină vechile convingeri profesionale sau cel puțin să le îmbine cu noile cerințe, refuzând să se conformeze arhitecturii staliniste în ascensiune și s-a confruntat cu o tristă obscuritate. De la sfârșitul anilor 1930, Melnikov nu a mai putut să-și realizeze ideile inovatoare în arhitectură, iar proiectele sale au început să fie din ce în ce mai criticate. Procesul de reeducare a acestuia a fost umilitor, iar rezultatele – dezastruoase.

În 1937, s-a instaurat o perioadă de teroare în masă, caracterizată de acuzații nefondate și arestări inexplicabile. A început o campanie de defăimare împotriva lui Șciusev, care a fost expulzat din atelierul Mosproekt și privat de drepturi de autor pentru toate proiectele realizate acolo. Numeroase scrisori semnate de arhitecți au fost publicate pentru a-l discredita. În urma acuzațiilor de „falsuri și preluarea sistematică a proiectelor străine”, Șciusev a fost eliberat din funcția de conducere a celui de-al doilea Atelier de arhitectură de la Mossovet și exclus din Uniunea Arhitecților. Cei invidioși au considerat că acesta este momentul în care Șciusev plătea pentru succesul, faima și privilegiile sale.

La primul congres al arhitecților sovietici Konstantin Melnikov a fost acuzat de formalism și supus unor critici dure și nedrepte. A fost demis din funcția de coordonator al Atelierului de proiectare nr.7 al Mossovetului, iar titlul de profesor universitar la MARHI i-a fost revocat. După congres, Melnikov a fost complet izolat de procesul creativ. Astfel, la vârsta de 47 de ani, arhitectul plin de forțe creatoare și idei a fost privat de dreptul de a se angaja în activități de arhitectură. Cu toate acestea, el a continuat să participe la competiții importante, oferind soluții originale și relevante pentru arhitectura modernă. Începând cu 1937, Konstantin Melnikov și soția sa au trăit într-o sărăcie extremă, singurul lor venit provenind din fabricarea manuală a sobelor.

Nici Alexei Șciusev, nici Konstantin Melnikov nu au fost arestați, probabil datorită faptului că Șciusev proiectase mausoleul lui Lenin, iar Melnikov sarcofagul acestuia.

Pe Șciusev l-a salvat de persecuțiile din 1937 relația sa de parteneriat cu Lavrenti Beria, datorită

proiectării hotelurilor din Batumi și Baku. Grație sprijinului unui protector influent în eșalonul superior al puterii, în iulie 1938, Alexei Șciusev a devenit director al Institutului Akadempromekt și a început proiectarea clădirii Prezidiului Academiei de Științe a URSS. În 1939, a început proiectarea unei noi clădiri pentru NKVD în Piața Lubeanskaia din Moscova. Au urmat numeroase proiecte, în urma cărora au fost ridicate importante clădiri civile și publice, precum clădirile rezidențiale de pe străzile Gorki și Kalujskaia, în Zareadie, pe splaiul Rostovskaia și Okteabrskaia, Teatrul Alisher Navoiy din Tașkent și Teatrul din Chișinău, precum și stația de metrou Komsomolskaia-Kolțevaia.

Șciusev a câștigat numeroase titluri și premii, obținând statutul de unul dintre cei mai mari arhitecți sovietici în epoca lui Stalin pentru proiecte care, deși lipsite de merit artistic, se potriveau gusturilor clienților guvernamentali. Nu exista nicio șansă de compromis; cu noii șefi era posibil să se negocieze doar în condițiile lor. Șciusev a înțeles asta mai repede și mai bine decât alții. Astfel, din grupul de arhitecți de prim rang, aproape de guvern la sfârșitul anilor '20, Șciusev a fost aproape singurul care a adoptat un stil nou, fără a încerca măcar să păstreze vechile principii. Încă de la început, a cunoscut valoarea conducerii lui Stalin și nu a considerat necesar să se lupte cu aceasta, riscându-și cariera. Șciusev a transmis sensul reformei artistice staliniste din 1932 într-o frază sinceră, păstrată în memoria contemporanilor săi: „Starea de fast”.

În primăvara anului 1949, Alexei Șciusev a decedat subit, lăsând în urmă proiecte nefinalizate, printre care planul de resistemizare a Chișinăului. La vârsta de 59 de ani, după o pauză îndelungată în activitate, Konstantin Melnikov a acceptat funcția de lector superior la catedra de arhitectură a facultății de construcții a Institutului de Automobile și Drumuri din Saratov pentru a îndruma proiectele de diplomă. Konstantin Melnikov a revenit în arhitectură în anii 1960, în contextul reevaluării experienței arhitecturii mondiale a secolului XX. În 1965, fără a susține o disertație, Melnikov a primit titlul academic de doctor în arhitectură, iar în 1972, titlul onorific de arhitect al RSFSR. UNESCO a sărbătorit centenarul arhitectului, declarând anul 1990 Anul Konstantin Melnikov. Conform unui sondaj realizat în 2001 de Academia Rusă de Arhitectură și Științe ale Construcțiilor, Melnikov a fost clasat pe primul loc între arhitecții ruși remarcabili ai secolu-

lui XX și pe locul al treilea în lista mondială.

Cariera de succes a ambilor arhitecți s-a bazat pe creativitate, cunoștințe și profunzime, realizând lucrări de înaltă calitate până în 1932, când Stalin a introdus un nou stil în arhitectură, forțând arhitecții sovietici să-și schimbe stilul și să renunțe la viziunile și principiile artistice personale. Konstantin Melnikov și-a păstrat onestitatea și demnitatea profesională cu mari sacrificii. În schimb, succesul lui Șciusev după 1938 se explică prin disponibilitatea sa de a colabora cu autoritățile și acordul de a se conforma sistemului. Șciusev a creat conștient arhitectură stalinistă, jucând un rol important în modelarea stilului impus, ceea ce i-a adus patru Premii Stalin (1941, 1946, 1948 și 1952).

Caracterul lui Șciusev a combinat cu succes imperiozitatea, dorința de a conduce echipe mari, de a îndeplini sarcini guvernamentale majore, profitând în același timp de avantajele nomenclaturii. Acest lucru s-ar putea numi cinism, dar – în condițiile în care toată lumea a fost forțată să fie cinică din cauza instinctului de autoconservare – poate fi numită și înțelepciune. În societatea stalinistă, alternativa la cinism era credința sinceră în corectitudinea și dreptatea a ceea ce se întâmplă. Cinicilor li s-au opus stalinistii sinceri. Cinismul lui Șciusev avea o latură pozitivă: el nu a încercat să se forțeze să creadă în sensul a ceea ce se întâmplă. Sub o dictatură, această calitate înseamnă adesea păstrarea demnității personale, lucru înțeles doar de un cerc restrâns de oameni apropiați.

Alegerea și consecințele acesteia le-au aparținut ambilor arhitecți.

### Note

1. Școala de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Moscova a fost o filială a Academiei Imperiale de Arte din Sankt Petersburg.
2. Atunci când a proiectat Makhorka, Melnikov a aplicat o abordare fundamental nouă a imaginii artistice a pavilionului expozițional, dezvoltată apoi în pavilionul sovietic care i-a adus faima mondială la Expoziția Internațională de Arte Decorative și Aplicate de la Paris în 1925. Pavilionul, realizat în cel mai tradițional material – lemnul, s-a dovedit a fi unul dintre primele exemple ale unei veritabile reînnoiri a limbajului arhitecturii. În Makhorka s-au conturat tehnici arhitecturale și constructive care au determinat apariția arhitecturii secolului al XX-lea și care sunt încă relevante și utilizate activ în construcția

modernă. Ideea originală a autorului de dezvoltare pe verticală a transformat o magazie modestă într-o compoziție tridimensională complicată, plină de spirit și implementată subtil în structură de lemn.

3. Alexei Șciusev avea o reputație ireproșabilă, era un specialist desăvârșit și un bun organizator. Probabil datorită acestor calități i-a fost încredințată proiectarea și realizarea mausoleului.
4. Până în 1924 în istoria arhitecturii nu a existat mormânt-tribună ca program de arhitectură. Tribuna, de fapt, este o invenție sovietică. Pentru prima dată conducătorii țării au avut posibilitatea de a urmări parada de pe o tribună construită în mod special pentru aceasta. Până în 1937, când a fost construit stadionul pentru congresele partidului nazist de la Nuremberg.
5. Simplitatea sa este doar exterioară; în realitate, aceasta este o lucrare extrem de complexă care leagă între ele elementele arhitecturii în mod explicit și indisolubil, care adoptă o pozi-

ție clară și complet autonomă și care, într-un mod în care puțin altceva a făcut, ridică întrebarea cu privire la natura gândirii cu adevărat arhitectonice. A rupt cu toate tradițiile construcției de case și a reinventat totul din nou. În arhivele lui Melnikov există un proiect pentru aceeași casă, doar cu trei cilindri: era un modul pe baza căruia a plănuit să construiască sate întregi. A experimentat pe sine. Dar din moment ce modulul a rămas într-o singură copie și nu a fost repetat, a devenit unic.

#### Referințe bibliografice

1. Hmelnițki D. Alexei Șciusev, un arhitect al stilului imperial stalinist, traducere din engleză de Nicolae Pojoga, Cartier, Chișinău, 2022, 176 p.
2. Хан-Магомедов С. О. Константин Мельников. — М.: Стройиздат, 1990. — 296 с. : ил.— (Мастера архитектуры). — ISBN 5-274-00594-2, pag.78 / Khan-Magomedov S. O. Konstantin Melnikov. — M.: Stroizdat, 1990. — 296 p. : il.— (Maeștrii arhitecturii).



Fig.1. Alexei Șciusev.  
Sursa: <https://www.culture.ru/persons/8335/aleksei-shusev>



Fig. 2. Konstantin Melnikov.  
Sursa: <https://www.buro247.ru/culture/arts/konstruktivizm-v-deystvii-125-let-so-dnya-rozhdeni.html>



Fig.3. Mausoleul lui Lenin, arh. Alexei Șciusev.  
Sursa: <https://realty.rbc.ru/news/59db-057c9a794739e3cdd0d2>

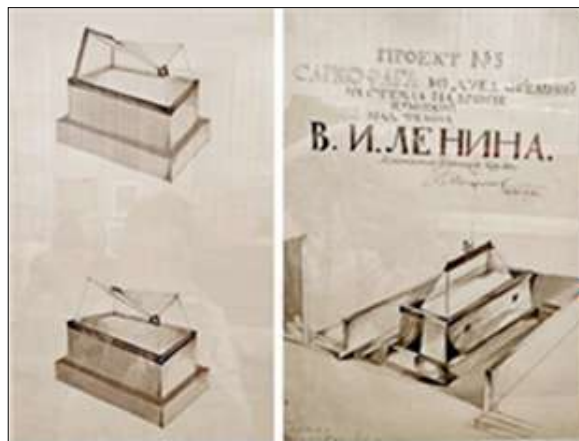


Fig.4. Sarcofagul pentru corpul lui Lenin, arh. Konstantin Melnikov. Sursa: <https://bogachkova1957.livejournal.com/104341.html>

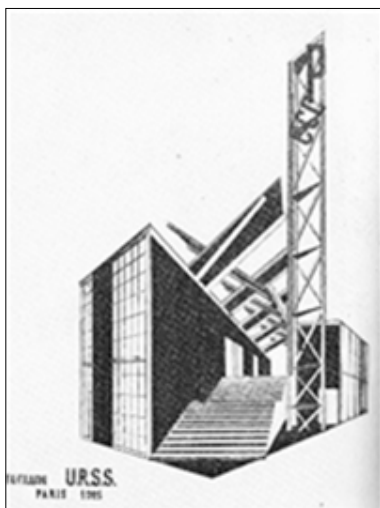


Fig.5. Pavilionul URSS la Expoziția Internațională de Arte Decorative de la Paris, arh. Konstantin Melnikov. Sursa: <https://www.interior.ru/design/4026-konstantin-melnikov-pyat-printsipov-arkhitekto.html>



Fig.6. Monumentul Far al lui Cristofor Columb în Santo Domingo, proiect, arh. Alexei Șciusev. Sursa: <https://realty.rbc.ru/news/655de-7ea9a79474b545a13b2>



Fig.7. Monumentul Far al lui Cristofor Columb în Santo Domingo, proiect, arh. Konstantin Melnikov. Sursa: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20221011-fgdt/>



Fig.8. Palatului Sovietelor, proiect, arh. Alexei Șciusev. Sursa: <https://rg.ru/2023/10/08/alekseiu-shchusevu-150.html>

Mariana ȘLAPAC

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0904-1610>

Alla CEASTINA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7288-1252>

## Arhitectura orașului Bălți în perioada interbelică

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.05>

### Rezumat

#### Arhitectura orașului Bălți în perioada interbelică

Prezentul articol pune în evidență cele mai importante monumente de arhitectură din orașul Bălți, construite în perioada interbelică. Printre edificiile de cult a căror apariție se datorează, în mare măsură, episcopului Visarion Puiu, se numără biserica Sfinții Apostoli Petru și Pavel, catedrala episcopală Sfinții Împărați Constantin și Elena, biserica Sf. Cuvioasa Parascheva – replica vestitei biserici a mănăstirii Curții de Argeș, biserica Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil și biserica Adormirea Maicii Domnului din cimitirul „Adormirea”. În cartierul Pământeni, în partea de vest a urbei, a fost zidită reședința Episcopului Hotinului. Aceste construcții de valoare ce promovează o arhitectură cu specific național au devenit repere în cadrul orașului. Noile edificii publice și de locuit adoptă limbajul stilistic neoromânesc, modernist, Art Deco ș.a.

Printre profesioniștii care au contribuit la dezvoltarea arhitecturală a orașului Bălți în perioada interbelică figurează Etti-Roza Spierer – prima femeie-arhitect din Basarabia, arhitecții bucureșteni Adrian Gabrielescu, Petre Dumitrescu, Nicolae (Nae) Mihăiescu, Robert Mihăiescu și Dumitru Ionescu-Berechet, arhitectul municipal Andrei Ivanov, arhitecții P. Moroianu, C. Berechet ș.a.

**Cuvinte cheie:** Bălți, arhitectura interbelică, arhitectura de cult, episcopul Visarion Puiu Adrian Gabrielescu, Etti-Roza Spierer, Andrei Ivanov.

### Summary

#### Architecture of Bălți during the interwar period

This article is devoted to the most important architectural monuments erected in the town of Bălți during the interwar period. Among the religious buildings, whose appearance is connected with the Bishop Vissarion Puiu, are the Church of the Holy Apostles Peter and Paul, the Episcopal Cathedral of the Holy Emperors Constantine and Helen, the Church of St. Pious Paraskeva, as a replica of the famous church of the Curtea de Argeș monastery, the Church of the Holy Archangels Michael and Gabriel and the Church of the Assumption of the Mother of God at the Assumption Cemetery. In Pământeni district, the residence building of the bishop of the Hotin diocese was built in the western part of the town. Those valuable buildings, reflecting national architecture, have become landmarks of the town. New public and residential buildings are characterized by the “neo-Romanian”, modern, Art Deco, etc.

Among the professionals who contributed to the architectural development of Bălți in the interwar period were Etti-Rosa Spierer, the first woman architect from Bessarabia; the Bucharest architects Adrian Gabrielescu, Petre Dumitrescu, Nicolae (Nae) Mihăescu, Robert Mihăescu and Dumitru Ionescu-Berechet; the municipal architect Andrei Ivanov; architects P. Moroianu, C. Berechet and others.

**Keywords:** Bălți, interwar architecture, religious architecture, Bishop Vissarion Puiu, Adrian Gabrielescu, Etti-Rosa Spierer, Andrei Ivanov.

În perioada interbelică, orașul Bălți a cunoscut cea mai rapidă dezvoltare economică și arhitecturală din Basarabia. Orientarea neoromânească a arhitecturii arată adevărata sa valoare în cadrul edificiilor ecleziastice devenite repere urbane importante. Apariția lor se datorează în mare măsură episcopului Visarion Puiu, care a reușit să atragă la proiectarea și construcția lăcașelor de cult arhitecți și ingineri cu renume.

Primul exemplu de clădire în stil neoromânesc în Basarabia îl constituie biserica Sfinții Apostoli Petru și Pavel (Fig. 1). Construcția acestui edificiu ecleziastic, amplasat în apropierea penitenciarului orașenesc, a fost începută în anul 1915 cu sprijinul financiar al Direcției generale a închisorilor din orașul Petrograd [20, p. 5]. Inițial, biserica trebuia să aibă hramul „Sf. Alexie”. Însă atunci când pereții lăcașului de cult erau parțial

ridicați, construcția a fost stopată din cauza Primului Război Mondial. Abia în 1923, la inițiativa episcopului Visarion Puiu, Congresul eparhial a decis continuarea construcției. Totuși, insuficiența mijloacelor financiare nu a permis reluarea lucrărilor. În 1924, Visarion Puiu s-a adresat din nou membrilor Congresului eparhial cu rugămintea de a găsi mijloace financiare pentru terminarea lucrărilor. Ca urmare, în toată eparhia Hotinului s-a început colectarea banilor pentru zidirea edificiului de cult. Lucrările de construcție au fost reluate în vara anului 1924. Proiectul a fost elaborat de arhitectul bucureștean Adrian Gabrielescu. Tot atunci a fost luată hotărârea de a schimba hramul bisericii în „Sfinții Apostoli Petru și Pavel”. La acea vreme lucrările de construcție erau finanțate din fondurile eparhiale și donațiile orășenilor, un ajutor bănesc de 100 000 de lei fiind oferit de Alexandru Lapedatu de la Ministerul Cultelor. Biserica a fost sfințită în vara anului 1929 de către episcopul Visarion Puiu.

Ca planimetrie, edificiul ecleziastic propune un plan alungit cu componența tripartită cerută de programul imuabil al unui lăcaș de cult greco-oriental: altar, naos și pronaos. Dinspre est, naosului i se racordează absida semicirculară a altarului flancată de două anexe – proscomidie și diaconicon, iar dinspre vest, i se atașează un pronaos rectangular. Încăperea principală a edificiului este supraînălțată de o turlă cu opt fețe penetrată de golurile înguste ale ferestrelor și încununată cu un acoperiș piramidal. Dinspre sud, bisericii i se alătură o clopotniță în trei niveluri cu acoperiș piramidal în patru ape. Arhitectura clădirii se conformează stilului neoromânesc. Această reia elemente inspirate din arhitectura medievală românească: suite de nișe-ocnițe în partea superioară a zidurilor bisericii, ancadramente ale ferestrelor, portaluri, ferestre trifore ce luminează interiorul clopotniței, foișor cu arcaturi și coloane scunde cu capiteli masive de la ultimul nivel al clopotniței, contraforturi exterioare, acoperiș cu streșini late ș.a.

Un alt edificiu de cult cu arhitectură remarcabilă ce datează din perioada interbelică este catedrala episcopală Sfinții Împărați Constantin și Elena (Fig. 2). Acest edificiu ecleziastic prezintă un exemplu semnificativ pentru categoria programelor religioase realizate în stil neoromânesc. Ca urmare a creării în 1923 a episcopiei Hotinului cu reședința la Bălți, a apărut necesitatea construcției unei catedrale. La 31 ianuarie 1924 episcopia

Hotinului obține prin decret regal un teren de 7 595 m<sup>2</sup> la intersecția străzilor Regele Ferdinand și General Berthelot (astăzi străzile Independenței și 31 august 1989). Tot atunci, se instituie Comitetul de supraveghere a construcției catedralei, care încredințează proiectarea edificiului de cult arhitectului Adrian Gabrielescu de la Comisia Monumentelor Istorice din București [30, p. 20]. Episcopul Visarion Puiu organizează ceremonia solemnă a punerii pietrelor de temelie în prezența principelui moștenitor Carol, Patriarhului Ierusalimului Damianos și altor invitați [22, p. 19-24]. În fundație a fost înzidit un document cu următorul text: „Astăzi, 28 septembrie, anul Mântuirii, 1924... pusu-s-a temelie în orașul Bălți bisericii catedrale episcopale, cu hramul Sfinților Împărați și-n tocmai cu apostolii Constantin și Elena, față fiind la acest însemnat act Alteța Sa Regală Principele Carol, moștenitorul Tronului și Înalt Preasfințitul Mitropolit Primar, dr. Miron Cristea, înconjurat de membrii Sfântului Sinod, înaltul Guvern al Țării, cu numeroși reprezentanți ai Parlamentului, fruntașii orașului și mult cler și popor. Se ridică acest sfânt lăcaș, prin osârdia Preasfințitului Visarion Puiu, întâiul episcop al reînviarei Eparhiei a Hotinului, după planurile întocmite de arhitectii Adrian Gabrielescu și Petre Dumitrescu din București și să fie loc de închinare norodului creștinesc și podoabă acestui oraș...” [25].

Însă din cauza insuficienței mijloacelor financiare lucrările de construcție au demarat doar în primăvara anului 1925. Comitetul de supraveghere a construcției bisericii a încredințat arhitectului municipal Andrei Ivanov elaborarea devizelor de cheltuieli și executarea planurilor interioarelor, precum și ducerea la bun sfârșit a tuturor lucrărilor [16, p. 207]. Licitația publică pentru construcția bisericii a fost câștigată de antreprenorul N. Ciocoș [10]. În ziarul „Viitorul” din 9 ianuarie 1929 au fost publicate următoarele: „Datorită muncii neobosite a P.S. Episcop Visarion al Hotinului, această eparhie ocupă primul loc în ce privește intensitatea propagandei bisericesti și naționale. Prin stăruința Episcopului, s-a început construirea la Bălți a unei mărețe catedrale, care, după mărime, va fi a doua în Basarabia, după cea din Chișinău, iar ca arhitectură și mai frumoasă” [29, p. 167-168]. În Agenția Națională a Arhivelor din Chișinău (în continuare ANA) s-au păstrat relevee ale acestui edificiu de cult semnate în 1930 de arhitectii A. Ivanov și P. Moroianu [12]. Construcția a fost realizată de antrepriza Emil Prager,

decorul – de Franț Rill (București), catapeteasma – de I. Babic (București), pictura – de D. Noroce (Curtea de Argeș) și Wodok (București), mobilierul și ușile – de D. Dumitrescu (București), pardoseala – de firma Schmidgen (București) [26, p. 267-284; 27, p. 150-161; 22, p. 1, 3]. La construcția catedralei a contribuit și C. Berechet [28, p. 125].

În toamna anului 1934 lucrările de construcție au fost finalizate [14]. Sfințirea catedralei era preconizată pentru data de 14 octombrie 1934, dar din cauza morții tragice a regelui Alexandru al Serbiei aceasta a fost amânată. Sfințirea lăcașului de cult a avut loc la 2 iunie 1935 [27, p. 152]. La solemnitate au participat Majestatea Sa, Regele Carol al II-lea, și principele moștenitor, Marele Voievod, Mihai. În perioada sovietică, clădirea a servit un timp ca depozit, iar ulterior a găzduit Muzeul de Istorie și Etnografie. În anii 1990 a fost reînnoită Bisericii.

Procedeele arhitecturale și decorative utilizate în cazul catedralei episcopale Sfinții Împărați Constantin și Elena denotă influența arhitecturii brâncovenești. Edificiul de cult este segmentat în pridvor, pronaos și naos, căruia i se alătură dinspre est absida semicirculară a altarului. Spațiile interioare ale clădirii sunt generate de un plan în cruce greacă înscrisă: patru piloni masivi susțin patru arce, care, la rândul lor, susțin tamburul cilindric al turlei străpuns de ferestre arcuite alungite. Trecerea de la planul rectangular al naosului la cel circular al tamburului este asigurată de patru pendentivi. Deasupra absidei altarului și navelor laterale ale naosului se înalță alte trei abside de plan semicircular încununate cu semicalote sferice, care produc din exterior impresia unei baze treflate a turlei – procedeu caracteristic pentru bisericile medievale din Țara Românească. În exterior, se observă o gradare succesivă a volumelor cu dominația formelor cilindrice. Atât turla, cât și componentele treflei sunt decorate din exterior cu arcaturi și nișe arcuite. Acoperișul de tip coif al turlei este individualizat în partea inferioară de o fâșie ornamentată reliefată. În fața ușii intrării principale se află un antepidvor deschis delimitat de arcade cu coloane elegante cu fusuri răsucite și capiteluri cu decor vegetal. În axa accesului, la parter, un arc trilobat pus în evidență de o mulură arcuită se sprijină pe o pereche de coloane geminate. Inițial deasupra intrării principale se găsea stema reliefată a României Mari flancată de două nișe de formă cvadrilobată și individualizată printr-o compoziție decorativă – reminiscență

a unui balcon fortificat cu *mașiculi*. Ușa de acces este încadrată într-un portal monumental. La etaj se află o loggie deschisă printr-un șir de arcade cu coloane scunde cu capiteluri, pe care se sprijină arcele supraînălțate articulate prin fâșii reliefate cu traseu în sector de arc. Pe fațada de vest cornișa intersectează o nișă centrală arcuită, în care este plasată icoana Sfinților Împărați. Intrările laterale în biserică sunt puse în evidență de foișoare cu coloane. Decorul fațadelor propune o reluare a motivelor arhitecturii medievale românești și cele bizantine: ferestre trifore cu ancadramente, arhive volte reliefate, arcaturi, suite de mici nișe pătrate sau arcuite ș.a. Acoperișul pridvorului propune o formă barocă. Pictura din interiorul bisericii realizată în frescă în mai multe etape urmează stilul clasic bizantin. În fața edificiului de cult, în axa lui principală, a fost construit un baptisteriu (arhitect Valentin Voitehovschi), în care se regăsesc aceleași principii ai vocabularului neoromânesc. Pe timpul sovietic, clădirea catedralei a fost utilizată ca depozit, iar mai târziu aici se găsea Muzeul de Istorie și Etnografie.

De fapt, edificiul ecleziastic trebuia să dispună de o clopotniță. Inițial, conform proiectului arhitectului A. Gabrielescu, aceasta urma a fi atașată bisericii dinspre vest. Însă în procesul de construcție realizat după planurile și devizele elaborate de arhitectul municipal A. Ivanov și arhitectul I. Berechet varianta în cauză nu a fost acceptată. În 1934, Episcopia Hotinului anunță un concurs pentru proiectarea clopotniței noii catedrale. În „Condițiile privitoare la alcătuirea viitoarei clopotnițe” se menționează că aceasta urmează a fi „*flancată de două aripi de locuințe*”, iar la parter „*va avea un hall susținut de coloane cu arce mari*”; „*deasupra hall-ului va fi o încăpere, egală în dimensiuni, pentru bibliotecă și muzeu*”; „*un spațiu pentru scară va urca la clopote*”; în camera clopotelor acestea vor fi suprapuse în două rânduri; camera orologiului va avea patru cadrane ce vor respecta punctele cardinale, iar clopotnița va fi dotată cu „*un balcon cu vederea asupra orașului*” [3]. Cele mai reușite proiecte urmau a fi premiate cu 15 000 lei și 6 000 lei, respectiv, iar numele premianților – publicate în revista „Arhitectura” și în ziarele locale [4]. În același an, Episcopia orașului Bălți se adresează către arhitectul bucureștean Grigore Nicolau cu rugămintea de a fi Președintele juriului de concurs și de a alege alți membri ai juriului dintre următorii arhitecți: Gheorghe Bublețec, Gheorghe Emil Călinescu, Velizarie Secăreanu, Constantin Do-

brescu și Ghiurhea V. Ioan [5]. La concurs au fost înaintate mai multe proiecte. În ANA se păstrează desenul tehnic cu fațada clopotniței, realizat de constructorul Rossetti [6]. Un alt proiect a fost elaborat de arhitectul eparhial A. Ivanov, care la 6 iulie s-a adresat episcopului V. Puiu: „*La ordinul P.S. Voastre am onoarea a vă referi: camera clopotelor din clopotnița proiectată pentru Catedrala Bălți, va avea următoarele dimensiuni: a) înălțimea 6-7 metri, b) lățimea 5,50 metri, c) lungimea 5,5 metri. În ceea ce privește greutatea clopotelor admisibilă, ea nu poate întrece mai mult de 15 000 kg. Cadranul ceasornicului prevăzut în proiect este de 2,70 metri diametrul*” [7]. În ANA se păstrează de asemenea câteva desene ale emblemelor și icoanelor în relief pentru clopotele catedralei [8]. Însă acest proiect inițiat de Visarion Puiu nu a fost realizat – în 1935 episcopul a părăsit Episcopia Hotinului. „*La 30 septembrie 1934, au fost aduse cu trenul patru clopote pentru catedrală, cu o greutate totală de 3 872 kg. Comanda fusese executată la turnătoria de clopote Arad. Pe fiecare clopot era aplicată stema Episcopiei, icoana hramului catedralei și textul corespunzător. Clopotele au fost instalate provizoriu, într-o clopotniță improvizată construită din fier laminat...*” [24]. La ceremonia solemnă de sfințire au luat parte regele Carol al II-lea, însoțit de familia regală și de alți invitați. Totuși, o încercare de a realiza visul lui Visarion Puiu a fost făcută în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. În anii 1942-1943 s-au procurat materiale de construcție pentru clopotnița noii catedrale, dar și de această dată lucrul nu a fost dus la bun sfârșit.

Un alt monument de arhitectură religioasă apărut la Bălți în perioada interbelică este biserica Sf. Cuvioasa Parascheva – replica vestitei biserici a mănăstirii Curții de Argeș (Fig. 3). Autorul proiectului, arhitectul Adrian Gabrielescu s-a manifestat ca promotor al arhitecturii ecleziastice muntenești, probabil, pentru a comemora locul anterior de activitate a episcopului Visarion Puiu – mănăstirea Curții de Argeș. Biserica a fost zidită în anii 1924-1935 la inițiativa lui V. Puiu, servind inițial ca biserică schitului de călugări ce îngrijeau reședința episcopului [16, p. 207]. Ctitorul edificiului de cult era Emanoil Ignatov.

Biserica Sf. Cuvioasa Parascheva înfățișează un plan alungit derivat din cel cruciform, compartimentat în altar, naos, pronaos și pridvor. Lăcașul de cult prezintă particularitatea de a avea un altar poligonal, iar din ambele flancuri câte trei decroșuri – două rectangulare și unul de mijloc – po-

ligonă, cu trei fețe. Ieșindurilor rectangulare din apropierea altarului li se alătură două spații mici – proscomidia și diaconiconul. Partea centrală a naosului cuprinde patru piloni masivi ce susțin patru arce în plin cintru, care la rândul lor sprijină, prin intermediul unor pendentivi, elementul de încoronare a întregii compoziții spațiale – turla prismatică cu opt fețe străpunsă de goluri alungite arcuite. Învelitoarea turlei are forma unui coif original cu opt felii bombate. Alte accente verticale sunt patru turnulețe cilindrice de colț cu învelitori apropiate de cele piramidale, cu opt felii bombate.

Aspectul exterior al edificiului de cult este influențat de biserica Adormirea Maicii Domnului a mănăstirii Curții de Argeș. Cele patru turlă mici se caracterizează prin răsucirea porțiunilor de zidărie și înclinarea ferestrelor față de axa centrală, producând impresia că se învârtesc în jurul bazelor de plan octogonal. Pereții exteriori ai bisericii sunt divizați în două registre printr-un brâu împletit din trei funii de piatră – motiv decorativ de origine caucaziană frecvent în bisericile medievale din Moldova și Țara Românească. Registrul inferior dispune de ferestre obișnuite și oarbe arcuite de formă alungită înrămate în chenare originale cu basoreliefuli colorate. Deasupra lor se află câte un disc decorativ cu cruce în centru. Registrul superior este împodobit cu panouri pătrate colorate și o friză cu denticule. La intrarea în biserică, două coloane scunde cu fusuri răsucite și capitelluri susțin un arc supraînălțat. Golurile ferestrelor de pe toate cinci turlă sunt individualizate de chenare originale cu basoreliefuli asemenea unor dantele colorate. Ornamentele cu motive vegetale și geometrice denotă sursa caucaziană și islamică. Asemenea motive erau prezente în lăcașuri de cult medievale din Moldova. Ca și biserica mănăstirii Curții de Argeș, biserica Sf. Cuvioasa Parascheva este așezată pe un soclu înalt ce îi conferă monumentalitate. În perioada sovietică, edificiul de cult a fost transformat în depozit, pe urmă în bibliotecă, ulterior a găzduit un planetariu [23, p. 108]. Astăzi biserica aparține creștinilor ortodocși.

În anii 1925-1936, la Bălți a fost construită o altă ctitorie a lui Visarion Puiu – biserica Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil [15] (Fig. 4). Edificiul de cult prezintă un plan alungit cu decroșuri semicirculare din flancuri și dinspre est, fiind divizat în altar, naos, pronaos și pridvor. O scară monumentală cu mai multe trepte duce în pridvorul deschis delimitat de trei arcade în plin cintru, cea axială având două coloane scunde cu capitelluri, iar cele

laterale – câte o coloană și un pilon. Laturii orientate înspre răsărit a naosului i se atașează absida semicirculară a altarului. Încăperea principală a bisericii este concepută după structura centrală: patru elemente verticale masive sprijină, prin intermediul unor pendentivi, o turlă înaltă de plan octogonal. Aceste elemente de sprijin sunt legate între ele cu arce în plin cintru. Turla este așezată în exterior pe o bază de plan pătrat. Patru ferestre și patru nișe alungite arcuite se află pe timpanul turlei, baza acesteia fiind împodobită cu o suită de nișe-ocnițe arcuite. Deasupra ferestrelor și nișelor turlei găsim câte o pereche de nișe-ocnițe arcuite. Părțile superioare ale ferestrelor și ale nișelor-ocnițe sunt conturate cu cărămizi care contrastează cu fundalul deschis al pietrei. Învelitoarea turlei prezintă un coif cu opt felii încoronat cu un mic bulb. Inițial acoperișul clădirii era din țiglă. Prin plastica fațadelor biserica își confirmă apartenența la arhitectura neoromânească. Partea superioară a pereților este împodobită cu nișe-firide arcuite conturate cu cărămizi roșii. Ancadramentele plote ale ferestrelor sunt confecționate, de asemenea, din cărămizi roșii. Clădirea este așezată pe un soclu înalt de piatră. Astăzi edificiul de cult aparține ortodocșilor ruși de rit vechi.

În 1941, în urma bombardamentului, au fost distruse terminația bulbiformă și fleșa clopotniței vechii biserici Sf. Ierarh Nicolae. În scurt timp, aceasta a fost remodelată de arhitecții români, devenind o carte de vizită a orașului [19]. Clopotnița dispunea de patru niveluri și avea o înălțime de 32 m. Arhitectura ei proba persistența elementelor caracteristice arhitecturii neoromânești. Parterul, sprijinit de patru contraforturi de colț, era luminat de patru ferestre tripartite. Aceleași patru ferestre tripartite se regăseau și la etaj. Următorul nivel avea patru ferestre circulare. Ultimul nivel, de plan octogonal, prezenta un foișor cu coloane robuste cu capituluri ce susțineau arcele subînălțate. Parapetul foișorului dispunea de nișe dreptunghiulare cu cruci reliefate. Clopotnița era încununată cu acoperiș de tip coif cu felii. În 1964, aceasta a fost demolată de autoritățile sovietice. În 1994, pe locul vechi, urmând modelul clopotniței distruse de sovietici, a fost construită o clopotniță nouă.

În perioada interbelică, la inițiativa lui V. Puiu în orașul Bălți a mai fost ridicat un edificiu de cult – biserica Adormirea Maicii Domnului din cimitirul „Adormirea” (arhitect Andrei Ivanov) [13] (Fig. 5). Printre ctitorii lăcașului sfânt figurau Ioan Lungu, Marin Emilian și colonelul Florea

Niculescu, fost prefect al județului Bălți, care au donat pentru construcția bisericii 150 000 lei [24]. În noiembrie 1932, edificiul de cult a fost sfințit de un sobor de preoți în frunte cu episcopul V. Puiu. Biserica întrunește trăsături specifice arhitecturii religioase din Țara Moldovei: silueta elansată, turla zveltă cu opr fețe cu acoperiș piramidal, șirurile de nișe-firide arcuite în registrul superior al zidurilor, suite de ocnițe arcuite pe fațadele bazei turlei, ferestrele în arc frânt cu ancadramente de piatră, învelitoarea cu pante repezi și streșini late, acoperită cu țiglă ș.a.

În vara anului 1941, când trupele sovietice se retrăgeau de pe teritoriul Basarabiei, au fost aruncate în aer mormintele ctitorilor din apropierea edificiului de cult. După 1944, biserica cimitirială nu a mai funcționat, fiind lăsată pradă degradării. La ședința Comitetului Executiv al Sovietului orașenesc Bălți din 13 iunie 1964 a fost creată o Comisie pentru inspectarea tehnică a lăcașului de cult și a clopotniței din cimitir. În mare grabă, Comisia a constatat următoarele: „Biserica se află într-o stare avariata. Pereții din cărămidă conțin fisuri adânci. Componentele de lemn ale construcției și-au pierdut rezistența lor mecanică. Construcția acoperișului a devenit inaptă. Blocurile de la uși și ferestre au putrezit. Clădirea bisericii și a clopotniței sunt într-o stare de permanentă ruinare...” [24]. A fost formulată următoarea propunere: „Din cauza că în biserica avariata și în preajma ei se joacă copii și pentru a preveni un accident, înaintăm propunerea către Comitetului Executiv ca atât biserica, cât și clopotnița să fie demolate în cel mai scurt termen” [24]. La actul stării tehnice se anexa și fotografia bisericii, din care se observa că toate aceste „constatări” erau niște falsuri. Totuși, edificiul de cult și clopotnița au fost demolate.

Cu străduința lui Visarion Puiu, în partea de vest a orașului Bălți, în cartierul Pământeni, a mai apărut o clădire aspectuoasă – cea a reședinței Episcopului Hotinului [20, p. 3] (Fig. 6). Înainte de construcție, V. Puiu a întemeiat aici un parc cu o suprafață de 15 ha. Piatră de temelie a fost pusă în mijlocul spațiului înverzit în septembrie 1924, la solemnitate fiind prezenți principele moștenitor Carol, patriarhul Damianos al Ierusalimului, membrii Sfântului Sinod, înalții demnitari de stat și alți invitați. Proiectul inițial – un palat monumental cu aripi laterale – aparținea arhitectului Adrian Gabrielescu. Însă în timpul construcției, din motive financiare, s-a renunțat la ideea unui palat grandios. În scrisoarea episcopului V. Puiu

către ministrul Cultelor și Artelor din 21 februarie 1927 se menționează că „... încă din vara anului 1925 am întocmit un Comitet cu ajutorul căruia am început construirea reședinței pe terenul obținut în acest scop de la Primăria orașului, executând lucrări de 2 250 000 lei, potrivit unui proiect de deviz înaintat Ministerului spre aprobare... Până în prezent s-au construit fundațiile, subsolul și planșeul din beton armat” [11]. În ANA se păstrează planul de situație a parcului cu indicarea reședinței episcopale, realizat în august 1929 și semnat de inginerul Nicolai Minteneu [9]. După o pauză, lucrările de construcție au fost reluate de arhitecții Nicolae (Nae) Mihăiescu și Robert Mihăiescu, care au modificat proiectul inițial, transformând aripile laterale în terase. Proiectul acoperișului aparține arhitectului Dumitru Ionescu-Berechet din București, iar proiectul instalației caloriferice și uzinei electrice – inginerului G. Constantin din Focșani. Antrepriza a fost realizată de C. Pop, iar tâmplăria – de inginerul Procopovici din Cernăuți. Costul construcției a ajuns la 4 940 427 lei. Sfințirea clădirii a avut loc la 24 noiembrie 1932. Alexandru Bogza, autorul lucrării „Basarabia Noastră” lansată la Ateneul Român la 9 februarie 1936 consemna: „Nu-ți vine să crezi fără seamăn la noi (catedrală, reședință episcopală) s-au putut ridica la Bălți prin râvna fără pereche a fostului episcop Visarion Puiu, făgăduind o renaștere sufletească a creștinilor” [29, p. 167].

În cazul clădirii reședinței Episcopului Hotinului arhitectii au adoptat o soluție specifică arhitecturii neoromânești interbelice, utilizând detalii de origine brâncovenească și un joc al învelitorilor înalte din țiglă smălțuită. Amprenta la sol a edificiului prezintă un plan alungit. „Compoziția planului este bazată pe amplasarea încăperilor de-a lungul unor axe reciproc perpendiculare. De-a lungul axei principale se află scara de intrare, un hall alungit cu o scară cu două marșuri. Hall-ului sunt alăturate din ambele părți de-a lungul unei axe perpendiculare două săli, dintre care una, cu decor mai luxos, ar fi putut fi folosită pentru recepții... Vastele încăperi dispuse astfel creează un plan cruciform. În „buzunarele” rezultate există patru grupuri de încăperi de serviciu” [32, p. 72]. Clădirea monumentală așezată pe un soclu înalt este constituită din parter și etaj. Fațada principală, lipsită de simetrie, impresionează prin armonie și echilibrul formelor. Colțul stâng, pus în evidență de un turn masiv cu patru niveluri, amintește de arhitectura brâncovenească. Primul nivel al turnului, destinat

orangeriei, este luminat de două ferestre largi terminate în arc, cel de-al doilea nivel, destinat capelei – de o fereastră îngustă alungită, iar cel de-al treilea – de două perechi de goluri-ambrazuri bipartite plasate în nișe terminate în partea superioară cu o suită de arce mici. La cel de-al doilea nivel al turnului se află stema reliefată a Episcopiei. Terminația turnului amplificat cu un contrafort de colț este constituită din două învelitori piramidale suprapuse încununate cu un turnuleț cu învelitoare piramidală și bulb.

Rezalitul central de pe fațada principală dispune la parter de o ușă de paradă arcuită spre care duc mai multe trepte de piatră. Este flancată de două perechi de coloane angajate ce sprijină două arhivele cu decor original. Capitellurile coloanelor cu volute și frunze de acantă conțin câte o cruce reliefată în axă. Deasupra accesului se află un balcon rezemat pe console de piatră cu un parapet decorat cu mici coloane angajate și discuri în relief. Printre elemente decorative exterioare ale clădirii se numără panourile rectangulare din stuc, un panou semicircular din stuc aflat deasupra ușii de la balcon, brâul ornamentat, nișele, lisenele și înșiruirile de arce mici. Un efect pitoresc produce învelitoarea smălțuită, în pante, cu streșini late sprijinite pe console de lemn frumos lucrate. Coama acoperișului este împodobită cu stâlpișori și cruci de piatră. Fațadele laterale propun câte o loggie plasată axial la cel de-al doilea nivel. Fațada posterioară, mai modestă, include un rezalit central cu o fereastră largă terminată în sector de arc. Încăperile interioare au fost decorate cu elemente sculptate, detalii din lemn prețios și instalații de iluminare din sticlă de Veneția. Obiectele de mobilier purtau monogramele „VP” – inițialele episcopului Visarion Puiu care a inițiat și a supravegheat lucrările de construcție. În perioada sovietică clădirea a găzduit administrația Institutului de cercetări științifice a culturilor de câmp „Selecția”. După 1991, aceasta i-a revenit Mitropoliei, găzduind actualmente reședința episcopului de Bălți.

În perioada interbelică, la Bălți au apărut noi case de locuit și de raport, realizate în stil „neoromânesc”, modernist, art-deco ș.a. Arhitectura modernistă s-a extins și asupra unor instituții de învățământ. Un exemplu de valoroasă arhitectură interbelică oferă clădirea Liceului teoretic pentru fete „Domnița Ileana” (astăzi sediul Rectoratului Universității Pedagogice „Alec Russo”, blocul I) situată la intersecția actualelor străzi A. Pușkin și

Regina Maria. A fost edificată în anii 1936-1938 după proiectul arhitectei Etti-Roza Spirer. Prezintă una din primele construcții din Basarabia realizate în spiritul constructivismului. Clădirea în 2-4 niveluri supraterane și demisol dispune de două aripi plasate reciproc perpendicular, dar cu colțul rotunjit, de unde se realizează accesul principal. Spre ușa de paradă duc mai multe scări. Intrarea este pusă în evidență de un balcon rotunjit la etaj și un alt balcon rotunjit la cel de-al treilea nivel. Aripa dreaptă include un turn înalt de formă paralelipipedică, un volum dezvoltat pe orizontală și un al doilea turn, de asemenea paralelipipedic, dar mai mic decât primul. Aripa stângă conține volume în două niveluri cu rezalite. Clădirea este luminată de ferestre dreptunghiulare largi, iar casa scării principale dispune de suprafețe mari vitrate. Formele laconice, echilibrate, bazate pe geometrie pură, precum și designul simplificat sunt caracteristice pentru constructivism.

Un alt exemplu de arhitectură interbelică este noua clădire a Liceului teoretic pentru băieți „Ion Creangă” (astăzi blocul IV al Universității Pedagogice „Alec Russo”). A fost construită în anii 1937-1938 după proiectul arhitectei Etti-Roza Spirer, fiind dată în folosință în 1943. Într-o scrisoare publicată în 2009 în „Observatorul cultural” Alexandru Budișteanu, fost arhitect șef al orașului București, consemnează: „...în timpul războiului, în ciuda problemelor economice inerente, administrația românească a construit o nouă clădire pentru Liceul «Ion Creangă», realizată la intersecția străzii principale de atunci, Regele Ferdinand, cu strada Ștefan cel Mare (acum Bulevardul Independenței și strada Pușkin). Am avut prilejul să văd proiectul de atunci al liceului, gândit într-o frumoasă și monumentală arhitectură românească. Conform proiectului, pe colțul intersecției urma să existe un corp principal mai înalt, adăpostind intrarea în clădire și având două aripi, fiecare în lungul străzilor care formau intersecția. În prima etapă, s-a executat numai aripa aflată în lungul străzii principale a orașului, care a fost dată în folosință în anul 1943” [17]. Edificiul construit din cărămidă aparentă urmează exigențele arhitecturii neoromânești [31, p. 54-55].

Fosta clădire a Liceului Industrial de fete (astăzi blocul II al Universității Pedagogice „Alec Russo”) se află între clădirile Liceelor teoretice, fiind amplasată de-a lungul actualei străzi A. Pușkin. A fost construită prin remodelarea unei clădiri mai vechi în anul 1937. Fațada principală oferă detalii din vocabularul plastic al clasicismului, dar

tratate în spirit modernist.

Stilului funcționalist se conformează Liceul evreiesc, construit în anii '30 ai secolului al XX-lea.

O serie de case de locuit, edificate în perioada interbelică la Bălți, pun în evidență nuanța modernismului românesc. Este vorba de casa lui Hagi Marcarov refăcută pentru Primăria orașului Bălți (arhitect E.-R. Spirer, 1936-1938); casa moșierului Bodescu, refăcută pentru Prefectura orașului Bălți (arhitect E.-R. Spirer, 1934); casa de locuit de pe str. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 52 (1934) și casele de locuit de pe str. C. Șmidt, nr. 6, 8, 10, 13 și 14 [16, p. 209]. O clădire realizată în stil constructivist este casa de locuit de pe actuala str. Hotinului, nr. 26 (arhitect E.-R. Spirer). Alte edificii de valoare apărute la acea vreme la Bălți sunt Camera de comerț, clădirea pavilionului de pasageri al gării Pământeni [1] ș.a.

Printre arhitecții care au contribuit la dezvoltarea arhitecturală a orașului Bălți în perioada interbelică se numără Etti-Roza Spirer – prima femeie-arhitect din Basarabia, arhitecții bucureșteni Adrian Gabrielescu, Petre Dumitrescu, Nicolae (Nae) Mihăiescu, Robert Mihăiescu și Dumitru Ionescu-Berechet, arhitectul municipal Andrei Ivanov, arhitecții P. Moroianu, C. Berechet ș.a.

## Referințe bibliografice

1. Actualizarea planului urbanistic general mun. Bălți. Vol. II. Memoriu general. Chișinău, 2019: [https://balti.md/wp-content/uploads/2020/12/pk-56-volumul-ii.-memoriu-general-mun.balti\\_.pdf](https://balti.md/wp-content/uploads/2020/12/pk-56-volumul-ii.-memoriu-general-mun.balti_.pdf) (vizitat 24.02.2024).
2. Agenția Națională a Arhivelor din Chișinău (în continuare ANA). ANA. F. 1213, inv. 1, d. 632.
3. ANA. F. 1213, inv. 1, d. 632, f. 2.
4. ANA. F. 1213, inv. 1, d. 632, f. 4, 4 verso.
5. ANA. F. 1213, inv. 1, d. 632, f. 24, 25.
6. ANA. F. 1213, inv. 1, d. 632, f. 43.
7. ANA. F. 1213, inv. 1, d. 632, f. 44.
8. ANA. F. 1213, inv. 1, d. 632, f. 48, 49.
9. ANA. F. 1217, inv. 1, d. 25, f. 2.
10. ANA. F. 1217, inv. 1, d. 117, f. 6.
11. ANA. F. 1217, inv. 1, d. 117, p. 7.
12. ANA. F. 1217, inv. 1, d. 144.
13. ANA. F. 1456, inv. 1, d. 56, p. 77.
14. ANA. F. 1456, inv. 1, d. 56, f. 107.
15. ANA. F. 1456, inv. 1, d. 56, f. 133, 134.
16. Andronic M., Nesterov T. Toate drumurile duc... la Putna. Ghidul complet și practice al Moldovei lui Ștefan cel Mare. Suceava: Soci-

- etatea Culturală „Ștefan cel Mare”-Bucovina, 2001.
17. Budișteanu A. Satrapii culturii și ai educației: <https://www.observatorcultural.ro/articol/satrapii-culturii-si-ai-educatiei/> (vizitat 14.03.2024).
  18. Busuioc L. Solemnitatea punerii pietrelor fundamentale ale catedralei, capelei și reședinței episcopale din Bălți. În: Arhivele Basarabiei. 1, 1932.
  19. Clopotnița catedralei vechi Sf. Nicolae: <http://neoromanesc.blogspot.com/2012/02/clopotnita-catedralei-sf-nicolae.html> (vizitat 14.03.2024).
  20. Coadă L. Edificii de cult din orașul Bălți. În: Curierul de Nord. 29, 24 iulie 1992.
  21. Idem. Reședința episcopală Bălți: 1923. În: Curierul de Nord. 26, 3 iulie 1992.
  22. Dobrogeanu L., Crenguța L. Catedrala „Sf. Împărați Constantin și Elena” la 70 de ani. În: Vocea Bălțiului. 22 (28), 3 iunie 2005.
  23. Grișina S. Bălți. Consacrat celei de-a 585-a aniversări a înființării orașului Bălți. Chișinău: Editura „PROART”, 2006.
  24. Lisnic I. Clopotniță pentru Catedrala Episcopală din Bălți – un vis neîmplinit... 50 de ani de la trecerea la cele veșnice a Mitropolitului Visarion Puiu. În: Moldova ortodoxă, 10 august 2014: <https://ortodox.md/clopotnita-pentru-catedrala-episcopala-din-balti-un-vis-ne-implinit-50-de-ani-de-la-trecerea-la-cele-ves-nice-a-mitropolitului-viasarion-puiu/> (vizitat 25.04.2024).
  25. Moțoc R. Catedrala Sfinții Împărați Constantin și Elena din Bălți: <http://neo-romanesc.blogspot.com/2011/03/catedrala-sf-impairati-constantin-si.html> (vizitat 25.04.2024).
  26. Idem. Sfințirea catedralei episcopale „Sfinții Împărați Constantin și Elena”. În: Monumentul. XII, partea a 2-a. Coord. Lefter L.-V., Ichim A., Iftimi S. Iași, 2004.
  27. Idem. Sfințirea Catedralei Episcopale „Sf. Împărați Constantin și Elena” din Bălți. În: Confluente Bibliologice. 1-4, Bălți, 2010.
  28. Opera de creație și construcție românească în teritoriile pierdute. În: Arhitectura. An VII, ianuarie-martie 1941, p. 125: <https://ru.scribd.com/document/627576201/Arhitectura-1941> (vizitat 25.04.2024).
  29. Secrieru V. Contribuții privind viața și activitatea Mitropolitului Visarion Puiu (1789-1864). În: Magazin bibliologic, 2005, nr. 3-4.
  30. Șlapac M. Urbanismul Basarabiei în anii 1918-1940. În: Moldova Urbană. Chișinău: PNUD „Moldova fermecătoare”, septembrie 2005, nr. 4.
  31. Idem. Arhitectura Chișinăului interbelic. În: Dialogica, Revista de studii culturale și literatură. Chișinău, 2020, nr. 3.
  32. Свод памятников истории и культуры Молдавской ССР. Северная зона. Макет. Кишинев, 1987: [https://imwerden.de/pdf/svod\\_pamyatnikov\\_moldavii\\_sever\\_1987.pdf](https://imwerden.de/pdf/svod_pamyatnikov_moldavii_sever_1987.pdf) (vizitat 25.04.2024) / Svod pamiatnikov istorii i kul'tury Moldavskoi SSR. Severnaia zona. Maket. Kishiniov, 1987: [https://imwerden.de/pdf/svod\\_pamyatnikov\\_moldavii\\_sever\\_1987.pdf](https://imwerden.de/pdf/svod_pamyatnikov_moldavii_sever_1987.pdf) (vizitat 25.04.2024).



Fig. 1. Biserica Sfinții Apostoli Petru și Pavel din Bălți, 1939 (ANA).



Fig. 2. Catedrala episcopală Sfinții Împărați Constantin și Elena din Bălți, 1939 (ANA).



Fig. 3. Biserica Sf. Cuvioasa Parascheva din Bălți, 1939 (ANA).



Fig. 4. Biserica Sfinții Voievozi Mihail și Gavriil din Bălți, 1939 (ANA).



Fig. 5. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Bălți, 1939 (ANA).



Fig. 6. Clădirea reședinței Episcopului Hotinului din Bălți, 1939 (ANA).

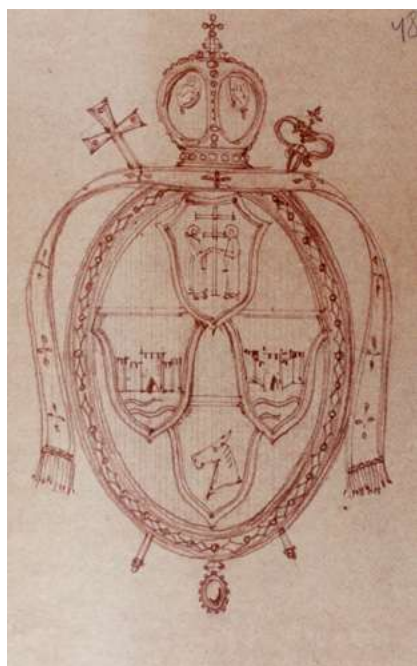


Fig. 7. Schițe de reliefuri pentru clopotele Catedralei episcopale Sfinții Împărați Constantin și Elena din Bălți, 1934 (ANA) (a, b).

## Zelman Otchakovsky ou l'histoire d'un peintre bessarabien en France

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.06>

### Rezumat

#### Zelman Otchakovsky sau istoria unui pictor basarabean în Franța

Articolul este o continuare a cercetărilor consacrate artei plastice din Basarabia și a reprezentanților săi, calea de creație a cărora s-a desfășurat în mai multe țări europene. Articolul „Les dernières années du peintre Zelman en Provence” a fost publicat în revista *Provence historique* (2023, p.469-485) de profesorul François Otchakovsky-Laurens, nepotul artistului, consacrat operelor din ultimii ani de viață a lui Zelman. Zelman Otchakovsky (1905, s. Romanovca, județul Bender – 1945, Nyons, Franța), a studiat la Școala de Belle-Arte la Șneer Cogan între anii 1919-1923, urmând cursurile la Academie Ranson în atelierul lui Roger Bissiere 1935, unde face cunoștință cu viitorii săi prieteni Jean Le Moal, Etienne Martin, Francois Stahly și Jean Bertholle, cu care va realiza mai multe proiecte de pictură monumentală. După studiile la Academie Ranson, Zelman împreună cu prietenii săi, participă la două expoziții parisiene, în 1938 și 1939, în componența grupului Temoignage. Coordonator în 1939 al plafonului pentru Pavilionul francez al Expoziției Internaționale de la New York. S-au păstrat puține opere al acestui pictor, două dintre care se păstrează la Muzeul de Arte Frumoase din Lyon (Figură cu minge (realizate în ulei pe pânză) și Figură izoterică realizată în guașă), atribuite cu începutul anului 1940 și 9 lucrări care aparțin familiei Salsas din Haute-Savoie, create în anii 1937 -1943, oferite cu generozitate de nepotul artistului.

**Cuvinte-cheie:** Basarabia, Școala de la Paris, Zelman Otchakovsky, pictor monumentalist, Temoignage, Lyon, artă izoterică.

### Summary

#### Zelman Otchakovsky ou l'histoire d'un peintre bessarabien en France

The article is a continuation of the research devoted to the visual art of Bessarabia and its representatives, whose creative path unfolded in several European countries. The article „Les dernières années du peintre Zelman en Provence” was published in the journal *Provence historique* (2023, p.469-485) by Professor François Otchakovsky-Laurens, the nephew of the artist, and is devoted to the last works by Zelman. Zelman Otchakovsky (born in 1905, in Romanovca village, Bender county; - since 1945, lived in Nyons, France), studied at the School of Fine Arts at Șneer Cogan between 1919-1923, taking courses at the Ranson Academy in Roger Bissiere's workshop in 1935, where he got acquainted with his future friends Jean Le Moal, Etienne Martin, Francois Stahly and Jean Bertholle, with whom he will carry out several monumental painting projects. After studying at the Ranson Academy, Zelman, together with his friends, participated in two Parisian exhibitions, in 1938 and 1939, as part of the Temoignage group. In 1939 he coordinated the painting of the ceiling for the French Pavilion of the New York International Exposition. Few works by this painter have been preserved, two of which are kept at the Museum of Fine Arts in Lyon (Figure with a ball and Isoteric figure, attributed to the beginning of 1940 and 9 of the works belonging to the Salsas family from Haute-Savoie, created in the years 1937-1943, generously offered by the artist's grandson.

**Keywords:** Bessarabia, School of Paris, Zelman Otchakovsky, monumentalist painter, Temoignage, Lyon, esoteric art.

Un article publié précédemment, consacré à Zelman Otchakovsky, originaire de Bessarabie et représentant de la dernière génération de l'École de Paris, publié dans le premier volume de 2019 des *Beaux-Arts de Bessarabie au XXe siècle* (Maison d'édition Arc) serait resté dans le même volume de texte s'il n'y avait pas eu de continuité.

J'ai eu la chance de rencontrer, par correspondance, le professeur François Otcha-

kovsky-Laurens, petit-fils du peintre, avec qui j'ai correspondu durant les années 2021-2023, apprenant davantage de détails que je ne connaissais pas auparavant et auxquels je n'avais pas accès. Grâce aux sources fournies par le petit-fils du peintre, je complète le matériel avec de nouvelles informations et de nouvelles images fournies [1].

Est particulièrement intéressant l'article *Les dernières années du peintre Zelman en Provence*

dans la revue *Provence historique* (2023, p.469-485) consacré à ses dernières années de vie-1939-1944, à partir de nombreuses sources bibliographiques et d'archives personnelles et nationales françaises, de la correspondance de Zelman avec ses amis et connaissances.

D'une valeur inestimable sont également les 9 peintures murales réalisées pour la famille Salsas dans le chalet de Morzine *Sol i Neu*, réalisées entre 1937 et 1943, ainsi que le portrait de l'artiste réalisé par son ami Ismak Kogan. Au Musée des Beaux-Arts de Lyon, sont conservés le buste de Zelman, sculpté par son ami Etienne-Martin en 1942, et trois œuvres de l'artiste - *Le Cirque*, offert par Charles-Etienne Martin en 2015 et *Figure aux ballons* et *La justice*, tous deux offerts au musée par Françoise Dupuy-Michaud en 2008.

Connu dans le milieu artistique français de l'entre-deux-guerres sous le nom de Zelman [2] (en Russie il apparaît sous le nom de Zelman Otchakovsky), ce Bessarabien est resté dans l'histoire des arts comme le plus grand anonyme. Après des études à l'École des Beaux-Arts de Chisinau auprès de Șneer Cogan (1919-1923), il s'inscrit aux Beaux-Arts de Paris en section d'architecture comme peintre décorateur dans l'atelier du professeur Emmanuel Pontremoli (1923-1926), puis il est soigné pour une tuberculose, entre 1926 et 1932, puis il part pour Paris, s'inscrivant à l'Académie Ranson, dans l'atelier du fresquiste Roger Bissière [3]. C'est précisément dans cet atelier que se coagule l'équipe qui réalisera plus tard d'importants projets internationaux en France et à l'étranger.

À propos de Zelman Otchakovsky et de ses œuvres, il en est comme de la création d'autres Bessarabiens qui se sont aventurés à la recherche de la vérité artistique à Paris. Il apparaît avec une biographie laconique dans Wikipédia [3] et dans l'Encyclopédie soviétique[4], celles-ci étant les sources de départ pour l'étude de sa création. Des informations supplémentaires sont contenues dans les biographies créatives de ses amis de Ranson, tels que Jean Le Moal, Etienne Martin, François Stahly et Jean Bertholle[5], avec lesquels il a non seulement entretenu des amitiés, mais a également produit d'importantes œuvres monumentales pour la France. Certaines sources confondent souvent les institutions où Zelman a étudié, comme le cas de l'École nationale des arts décoratifs, indiqué dans l'Encyclopédie soviétique.

La spécificité de la création de Zelman ne lui a pas valu la reconnaissance bien méritée dans l'art européen. La peinture monumentale, et Zelman était le co-auteur de certaines œuvres importantes commandées par l'État, exécutées dans les années qui ont précédé la guerre, n'a pas été conservée ou est actuellement inaccessible. On ne connaît certainement que la seule source sur sa création, apparue après la mort du peintre à l'occasion de l'exposition personnelle à Lyon.

Son ami et confrère Etienne Martin, qui préface ce catalogue, note avec tristesse : *...Né en Bessarabie en 1905, Zelman, adolescent, arrive à Paris pour étudier l'architecture dans un milieu aux mille difficultés, qui lui ruine la santé. Avec combien de courage et de sérénité, guidé par son imagination et sa nature modeste et exceptionnelle, il parvint à cette fin traditionnelle... Il passa les terribles années de guerre à Nyons et à Grignan, où il mourut au début de cette année 1945* [6].

Paul Otchakovsky-Laurens[7], le fils de Zelman, réalise, en 2009, le film autobiographique *Sablé-sur-Sarthe, Sarthe*, dans lequel il ouvre quelques parenthèses sur son enfance et sa famille. De l'interview accordée au magazine *NouvelObs*, on apprend qu'après la mort du père, la femme d'Odette Labaume se réfugie ainsi que les deux fils (Henry et Paul) avec une cousine, Berthe Laurens, à Sablé-sur-Sarthe. Mais, atteinte de tuberculose, elle fait admettre son aîné Henry à l'orphelinat et confie Paul à sa tante, qui l'adopte [8].

Parmi les collections publiques où sont conservées les œuvres de Zelman, on ne trouve que le musée des Beaux-Arts de Lyon, où l'on trouve trois œuvres : *Figure aux ballons* (ou *Figure séphirotique* – huile, toile) et *La Justice* (ou *Figure ésotérique*) réalisée à la gouache sur papier, ainsi que *Le Cirque* (huile, bois contreplaqué), toutes trois datées de 1940.

La biographie créative de l'artiste est un peu plus étendue. Après des études à l'Académie Ranson [9], Zelman, avec ses amis, participe à deux expositions parisiennes, en 1938 et 1939, au sein du groupe Témoignage [10], soutenu par Marcel Michaud[11], mais la mission la plus importante revient à l'artiste en 1939, lorsque il est nommé coordinateur du plafond du pavillon français de l'exposition internationale de New York.

Avec Le Moal et Bertholle, pendant trois mois d'hiver, dans un atelier près de Montparnasse, il crée le plafond de 1400 mètres carrés du bar à vin français. Après l'achèvement des travaux, la toile a

été enroulée, transportée et installée au plafond. Ils n'avaient que deux places pour le voyage, mais je suis parti pour New York, où je suis resté un mois, mentionne Jean Le Moal [12]. Lors de leur séjour à New York, à la suggestion de Marie-Berthe Aurenche, associée de Max Ernst, les trois présentent leurs toiles à la Julien Levy Gallery de Manhattan, ouverte aux courants surréalistes.

Dès le début de la guerre, Zelman se réfugie en zone libre, à Nyons, où il reçoit la visite de Le Moal, récemment démobilisé, qui y passe l'été, et d'Etienne Martin, libéré de captivité, qui y reste tout au long de 1941. En mars 1941, Zelman est baptisé sous le prénom chrétien de Pierre, probablement à Nyons, avec l'accord du curé paroissial mais aussi de l'archevêque, consulté par le père Poucel, reflété dans les panneaux du chalet de Morzine – ce sont des peintures murales, réalisées entre 1937 et 1943, à l'intérieur du chalet *Sol i Neu*, propriété de la famille Salsas. François Otchakovsky-Laurens parle dans son article du tournant mystique de Zelman : christianisme et syncrétisme juif, reflété dans ces œuvres [13, p. 51]. Certaines œuvres de cette série confirment son passage du judaïsme au christianisme (*Annonciation*, *Étoile de David*, *Saint Esprit*, *Zodiaque I et II*), d'autres ont une tendance à la représentation abstraite du monde environnant (*Dance*, *Couple*, *Femme sur golfe maritime*).

*L'Annonciation* est l'une des compositions qui confirment cette appartenance religieuse. Les principales figures du sujet apparaissent dans le tableau – l'Archange Gabriel avec la fleur à la main, en vêtements blancs, en face – la jeune Marie, agenouillée et les mains jointes, les deux personnages étant placés sur un sol dallé en forme de damier. Au centre, sur une table rectangulaire, se trouve une menorah avec sept bougies allumées et l'étoile de David qui plane au-dessus de l'archange Gabriel, témoignant du fait que l'artiste n'a pas oublié ses origines. Zelman peint les personnages de manière abstraite, avec des figures robustes et stylisées, dépourvues des motifs familiers de la Renaissance, proposant une version naïve d'une scène d'un spectacle. Au loin, on aperçoit une petite ville sur fond de collines, au-dessus desquelles apparaissent les premiers rayons du soleil du matin. La coloration locale et décorative, sans contrastes évidents, crée la gamme harmonieuse du tableau.

De la deuxième catégorie, la *Dame sur golfe maritime* présente un intérêt particulier, étant

l'une des œuvres les plus raffinées du peintre. La figure de la dame stylisée et assise au premier plan, debout sur la terrasse d'un balcon, se détache sur le fond de la mer, qui ouvre une vue pittoresque, avec les affleurements rythmés des bandes rocheuses. La peinture de Zelman génère le mystère de la composition avec l'étrange figure de cette dame, participant d'une représentation théâtrale et lyrique de la vie. En général, elle ne peut être attribuée à aucun des courants européens connus, étant à la limite du figuratif et de l'abstraction. Contrairement à d'autres œuvres connues de l'artiste, ce tableau est plein de contrastes de couleurs et de formes géométriques ou irrégulières.

En septembre 1941, le peintre, avec Etienne Martin, Hérold, Stahly et l'architecte Bernard Zehrfuss, décorent l'Eden-Bar à Marseille, s'activant également à Oppède (1941-1942), village abandonné perché sur une colline, où ils collaborent avec Etienne Martin et Stahly.

L'année suivante, Zelman, avec Etienne-Martin et Le Moal, propose des esquisses symboliques pour la façade de l'église catholique Notre-Dame-de-Toute-Grâce sur le plateau d'Assy dans la région du Mont-Blanc. Cependant, le projet fut abandonné et repris avec la collaboration d'autres peintres. Etienne Martin parle du caractère de ces fresques dans sa préface, soulignant que la fresque monumentale représentait la façade, où chaque scène avait sa place et était suggérée à partir de longues recherches. Le sujet *Le Sermon sur la montagne* [14, p.476.] apparaît comme thème général. Des reproductions du tracé avec les esquisses de Zelman seront prochainement publiées par Jean-Christophe Stucilli [15, p. 74].

Les raisons de l'abandon de ce programme ne sont pas connues, mais il a été repris par des noms célèbres de l'art français dès la première moitié du XXe siècle. L'église, construite dans la première moitié du siècle (1937-1946), est aujourd'hui classée monument historique national, ornée de fresques, vitraux, mosaïques, sculptures, céramiques et tapisseries de Georges Rouault, Pierre Bonnard, Fernand Léger, Jean Lurçat et son élève Paul Cosandier, Germaine Richier, Jean Bazaine, Henri Matisse, Georges Braque, Jacques Lipchitz, Marc Chagall, Jean Constant-Demaison, Ladislav Kijno, Claude Mary, Carlo Sergio Signori, Théodore Strawinsky, qui ont transformé cet édifice en un véritable manifeste des grandes tendances de l'époque, marquant également un renouveau de l'art sacré.

Les peintres ont été sélectionnés en fonction de leur valeur artistique et non pour leurs engagements religieux. Lors d'une conférence à l'Académie des Beaux-Arts en 1996, l'architecte de l'édifice, Maurice Novarina, exprime son admiration et sa gratitude envers les artistes qui ont accepté de participer à cette épopée architecturale [16, p. 267].

La dernière manifestation du peintre a eu lieu *post mortem* et a été organisée par Marcel Michaud en 1946 à la Galerie Folklore à Lyon. Le peintre était un ami proche de l'Ukrainien Isaac Kogan (Ismak) [17]. Très peu d'œuvres de ce peintre talentueux ont été conservées – outre le portrait de Zelman déjà mentionné, on trouve *Le pêcheur* (1934), au traitement expressionniste évident.

Zelman décède le 30 décembre 1944, à l'âge de 39 ans, frappé d'une nouvelle rechute de tuberculose, qui l'oblige à rester au lit en septembre de la même année. Il est enterré à Sainte-Cécile-les-Vignes dans le caveau Labaume, famille d'Odette.

## Bibliographie

1. François Otchakovsky-Laurens (1972, Paris), fils de Paul Otchakovsky-Laurens et petit-fils du peintre Zelman Otchakovsky. Il étudie l'histoire à l'Université Paris I (1996) et obtient son doctorat en histoire sous la direction de la professeure Laure Verdon à Aix-Marseille sur le thème «S'assembler, tenir conseil, enregistrer : la construction de l'autorité municipale à Marseille à la faveur des crises du XIVe siècle (1348-1385)» (2014), mention très honorable avec les félicitations du jury. Il travaille comme professeur d'histoire médiévale à l'Université d'Aix-Marseille. Il est titulaire d'un certificat de cours internationaux d'enseignement de l'anglais et de l'allemand (2010). Il est l'auteur des cycles de cours ayant pour thème : Histoire politique du bas Moyen Âge ; Histoire des pouvoirs urbains ; Assemblées et pratiques délibératives ; Scripturalité et étude de la forme écrite ; Normativité juridique et modes de gouvernement médiévaux ; Situations de crise ; Cultures politiques et Images médiévales, savoirs et pouvoirs et articles consacrés à l'histoire et à la civilisation de la ville de Marseille. Son dernier article publié *Les dernières années du peintre Zelman en Provence* dans la revue *Provence historique*, 2023, p.469-485 est consacré à son œuvre de
2. Zelman Otchakovsky (1905, village Romanovca, comté de Bender – 1944, Nyons, France), peintre monumentaliste. Il étudie avec Șneer Cogan entre 1921-1923, ensuite aux Beaux-Arts de Paris en section d'architecture dans l'atelier du professeur Emmanuel Pontremoli (1923-1926), puis il suit à partir de 1935 les cours de l'Académie Ranson dans l'atelier de Roger Bissière et où il rencontre ses futurs amis Jean Le Moal, Etienne Martin, François Stahly et Jean Bertholle, avec qui il réalisera plusieurs projets de tableaux monumentaux.
3. Roger Bissière (22.09. 1986, Villeréal (Lot-et-Garonne)- 02. 12.1964, Boissierettes (près de Cazals dans le Lot), peintre non figuratif français, représentant de la troisième génération de l'École de Paris.
4. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Zelman> (accesat la 24.10.2012)
5. <http://www.enci.ru/%D0%97%D0%B%D1%8C5D0%BC%D0%D0%B0%D0%...> (accesat la 24.10.2012).
6. Jean Le Moal (30.10.1909, Authon-du-Perche-19.03.2007, Chilly-Mazarin), peintre; Etienne Martin (04.02.1913, Lorient-sur-Drome-21.03.1995, Paris), sculpteur ; François Stahly (08.03.1911, Konstanz, Germania-02.07.2006, Meudon, Franța), sculpteur et Jean Bertholle (26.06.1909, Dijon-06.12.1996, Paris), peintre et graveur, tous étant collègues de l'Académie Ranson, membres de l'Association Témoignage et partenaires dans la réalisation de plusieurs commandes publiques en France et à l'étranger.
7. Etienne Martin. Zelman. *Peinture et dessins. 1904-1944*, Lyon, Galerie Folklore, 5-18 janvier 1946.
8. Paul Otchakovsky-Laurens est né en 1944 à Valréas (Vaucluse). Après des études de droit, il débute comme lecteur aux éditions Christian Bourgois. En 1971, Paul Otchakovsky-Laurens rejoint Flammarion et crée la collection « Textes » dans laquelle il publie notamment René Belletto, Bernard Noël, Renaud Camus, Roger Laporte, Marc Cholodenko qui obtient le Prix Médicis avec

*Les Etats du désert* en 1976 ; en 1977 il crée chez Hachette la collection Hachette/P.O.L, Prix Médicis avec *La Vie mode d'emploi* en 1978, Danièle Sallenave, Prix Renaudot avec *Les Portes de Gubbio* en 1980. En 1983, Paul Otchakovsky-Laurens fonde les éditions P.O.L. Paul Otchakovsky-Laurens a réalisé deux films autobiographiques : *Sablé sur Sarthe, Sarthe* (2007) et *Editeur* (2017). Il meurt accidentellement sur une route de Marie-Galante (Guadeloupe) le 2 janvier 2018.

9. Gerome Garçin. *Ma vie, mode d'emploi. NouvelObs*, Paris, 19.06.2009.
10. L'Académie Ranson a été fondée en 1908 à Paris par le peintre Paul-Elie Ranson (1861-1909), où étudièrent initialement les futurs fauves. Au début des années 1930, avec l'apparition de Roger Bissière, elle attire de nombreux jeunes, activement impliqués dans la Nouvelle École de Paris. Pour des raisons financières, il fut fermé en 1955.
11. Témoignage, groupe composé de peintres, sculpteurs, écrivains et musiciens, fondé en 1936 à Lyon par Marcel Michaud, aux tendances surréalistes. Les premières expositions du groupe ont lieu à Lyon (1936, 1940, 1941, 1943 et 1947), à Paris (1938, 1939).
12. Marcel Michaud (1898-1958), écrivain et galeriste d'avant-garde, animateur de l'Association Témoignage à Lyon entre 1936 et 1939.
13. Michel-Georges Bernard. *Jean Le Moal*. Edition Ides et Calendes, Neuchatel, 2001, p. 51.
14. François Otchakovsky-Laurens, Les dernières années du peintre Zelman en Provence. La revue *Provence historique*, n°274, 2023, Maison méditerranéenne des sciences de l'Homme, p.476.
15. Michel-Georges Bernard. *Ouvrages cités.*, p. 74.
16. Jean-Christophe Stucilli. *A l'image de Dieu. Marcel Michaud et l'art sacré*. Lyon, Fages édition, 2011, p. 267.
17. Isaac Kogan (Ekaterinoslav, aujourd'hui Dnepropetrovsk, Ukraine, 1898 – Auschwitz, Pologne, après 09.04.1943), peintre et graphiste. Il étudie à l'École des Arts d'Odessa et aux Ateliers d'Art Libres de Moscou (1919-1921). <http://www.culture.gouv.fr/rhone-alpes/label/spip.php?article30> (accesat la 01.08.2013).

**La correspondance de l'auteur avec M. le professeur François Otchakovsky-Laurens, les années 2021-2023**

**François Otchakovsky-Laurens** 08 Juin 2021

Monsieur le Professeur, cher collègue,

Je tiens tout d'abord à vous remercier très chaleureusement de votre disponibilité et de l'aide que vous m'avez apporté, qui m'est d'ores et déjà très précieuse. Je vous remercie également d'avoir pris la peine de m'écrire en français, et je me permets de vous répondre de même.

Votre notice sur Zelman se fonde sur des sources auxquelles je n'ai pas encore eu accès. C'est ainsi le cas de l'Encyclopédie soviétique (ou russe), ainsi que des nombreux ouvrages d'histoire de l'art en langue roumaine ou russe, que vous citez. Je ne maîtrise pas ces langues, car avec le fracas de la seconde guerre mondiale puis de la guerre froide, le contact a malheureusement été rompu entre toute ma branche familiale et ses origines bessarabiennes. Je suis retourné une fois seulement dans l'ancienne Bessarabie du sud, en Ukraine à Bolgrad (district d'Izmail), où j'ai retrouvé quelques indices très ténus des origines familiales (au cimetière), mais la barrière linguistique était trop difficile à franchir pour collecter davantage d'informations. Je n'ai pu visiter ni Romanovca/Basarabeasca, ni Taroutino, ni Chişinău, tous ces lieux où ma famille vécut, et où peut-être certains membres sont restés.

Pour vous préciser mon projet, il s'agit de reconstituer le parcours artistique et personnel de Zelman, en confrontant de façon historique les sources privées (lettres des archives familiales, photos) ainsi que les sources administratives, académiques etc. A terme, j'envisage une publication biographique ainsi qu'une exposition des œuvres conservées par la famille et retrouvées depuis le début de mes recherches il y a trois ans.

Pour l'instant et quand vous en aurez la disponibilité, je vous serais très reconnaissant de me renseigner, si vous le pouvez, sur quelques questions qui surgissent à la lecture de vos riches travaux (merci encore de me les avoir communiqués, et pardon de la longue liste qui suit) :

- disposez-vous des liens électroniques vers l'encyclopédie soviétique ? L'adresse qui figure dans votre article sur Zelman ne fonctionne malheureusement plus.

- vous parlez de l'atelier de Şneer Cogan, où Zelman aurait étudié entre 1919 et 1923. Sauriez-vous m'indiquer quels documents me permettraient de mieux connaître cette étape de sa vie ? (né en 1905, il aurait donc commencé très tôt la peinture)

- vous mentionnez que Zelman a été inscrit à l'école des Arts décoratifs de Paris entre 1923 et 1926. Je n'en avais pas connaissance, je pensais qu'il était élève aux

Beaux-Arts (des documents attestent son inscription à batelier d'architecture de Pontremoli), mais les deux ne sont pas forcément incompatibles. Avez-vous des éléments sur ce point ?

- le fonds Auguste Baillayre aux archives nationales moldaves, que vous citez, est-il susceptible de contenir des informations concernant Zelman ? Peut-on le consulter à distance ?

- savez-vous quels étaient ses liens avec Samson Flexor, ou d'autres camarades de l'atelier de Șneer Cogan, avec lesquels il aurait pu partir vers Paris ?

- a-t-il touché une bourse pour son départ à Paris, comme en a bénéficié par exemple Lydia Luzanowsky ? Était-ce une procédure assez fréquente ? En tout cas je m'interroge sur ses conditions de départ, et même sur la date de celle-ci. Selon la narration familiale transmise assez mythologique, il serait simplement parti à pied d'Odessa à Paris.

- vous parlez de ses liens d'amitiés profonde avec Ismak Kogan, que j'ai pu vérifier dans les correspondances. Savez-vous si Kogan était à Chișinău ? Peut-être sa future femme, Frieda Mandelstamm ?

- Zelman a eu un enfant illégitime avec une femme originaire de Bolgrad, nommée Sonia Rozensvit, venue le rejoindre à Paris et qui est revenue en Bessarabie au début de l'année 1940. Pensez-vous que je puisse faire à distance une recherche aux archives des organisations socio-politiques de Chișinău à son sujet, ou de membres de la famille Otchakosky restés sur place ? - enfin, vous mentionnez l'exposition universelle de New York en 1939, mais également sa présence dans la galerie privée de Julien Levy. En savez-vous davantage que ce que l'ouvrage sur Le Moal de Michel-Georges Bernard indique déjà ? Je suis bien conscient de la longueur et de la précision de mes demandes, et vous remercie de votre compréhension à cet égard. Mais avec votre aimable message, c'est tout un pan de l'histoire de Zelman qui semble pouvoir être dévoilé : de sa jeunesse bessarabienne, j'ignorais tout, en raison de la rupture historique et familiale que je mentionnais plus haut. De mon côté, je serais très heureux, si vous êtes intéressé, de pouvoir travailler avec vous, si ce dont je dispose concerne vos recherches (photographies d'œuvres, correspondances, informations diverses), ceci dans un esprit d'échange académique fécond. Si vous le souhaitez, nous pouvons également avoir un entretien, téléphonique ou en visioconférence, au moment qui vous conviendra le mieux. J'en serais pour ma part très honoré.

Avec toutes mes amitiés,

François Otchakovsky-Laurens

Maître de conférences en histoire médiévale

Université de Paris - Laboratoire ICT

Correspondant pour les Relations Internationales (Département d'histoire)

Lecturer in Medieval History

University of Paris – ICT Lab (Identities, Cultures, Territories)

In charge of international relations for the History department

L'histoire à l'Université de Paris | Actualité de la recherche et de l'enseignement

**François Otchakovsky-Laurens** 11 Juin 2021

Cher Monsieur le Professeur,

Un grand merci pour la richesse de vos envois, dont je prends connaissance avec énormément de plaisir et d'intérêt. Je ne connaissais pas cette parution et surtout, certaines informations m'étaient jusque-là inconnues. Je vais essayer de retrouver l'auteur et de savoir quelles étaient ses sources. Je me permets de vous joindre en pièces attachées à ce courriel quelques reproductions d'œuvres de Zelman. Celles intitulées «Morzine – « sont des réalisations murales sur le chalet de Morzine *Sol i Neu*, réalisées entre 1937 et 1943, propriété de la famille Salsas, avec qui je suis en liens étroits. En revanche, le portrait photographique n'est pas celui de Zelman Otchakovsky, mais probablement d'un autre Zelman (pas non plus le peintre Zeman Utkes, qui ne lui ressemble pas non plus). J'en profite pour vous communiquer également le portrait de mon grand-père réalisé par son ami Kogan, alors que Zelman, malade, se reposait dans la pension de campagne des Kogan près de Fontainebleau (village : Le Vaudoué).

Avec toutes mes amitiés et encore mes remerciements les plus vifs,

François Otchakovsky-Laurens

**Tudor Stavila**

14 Juin 2021

Cher Monsieur le Professeur,

Vous m'avez surpris avec l'ouvrage de votre grand-père et je suis vraiment désolé de ne pas avoir eu ces articles avant, pour les publier dans mon livre *Beaux-Arts* en 2019. Il avait une manière spéciale - entre S. Dali et P. Picasso, mais indubitablement c'est son propre style. Quoi qu'il en soit, je pense écrire un article sur Zelman dans le magazine d'art de l'Académie des Sciences de Moldova.

Merci beaucoup !

Tudor

**Francois Otchakovsky-Laurens** 21 Juin 2021

Monsieur, cher collègue,

En tant qu'universitaire en Histoire, mais aussi pour des raisons familiales évidentes, je serais très heureux et très reconnaissant si vous pouviez me donner des informations sur l'itinéraire artistique et personnel de mon grand-père, le peintre Zelman (Zelman Otchakovsky, 1905-1944). En fait, je mène une recherche his-

torique sur lui et je sais que vous le mentionnez dans vos travaux scientifiques, qui m'intéressent beaucoup.

Merci d'avance pour l'aide que vous pourrez m'apporter,

Cordialement,

François Otchakovsky-Laurens

**Francois Otchakovsky-Laurens** 23 Septembre 2022

Monsieur, cher Professeur,

J'espère que vous vous portez bien, malgré la situation difficile que traverse votre pays. Je souhaitais vous faire part d'une première avancée dans mes recherches sur Zelman, qui ont petit à petit avancé depuis le dernier moment, déjà lointain, où nous avons échangé à ce sujet. A l'occasion du congrès d'une société savante, portant sur les «*Mémoires artistiques méconnues en Provence*», je présenterai une communication sur les dernières années de mon grand-père. Vous trouverez le texte de cette manifestation en lien ci-dessous (l'œuvre figurant sur l'affiche est une peinture de Zelman): Le texte, une fois remanié et fermement établi, devrait en être publié à la fin de l'année 2023, dans la revue *Provence historique*.

Je tiens à vous remercier de l'aide et du soutien précieux que vous m'avez fournie dans mes recherches. J'interviendrai notamment sur la Bessarabie dont Zelman est originaire. Au plaisir d'avoir l'occasion d'échanger à nouveau,

Bien cordialement,

François Otchakovsky-Laurens

30 rue Peypagan

13400 Aubagne

France

**François Otchakovsky-Laurens**

30 septembre 2022

Cher Monsieur Stavila,

Un grand merci de votre intérêt. Mon travail devrait être publié fin 2023, et vous en aurez bien entendu communication dès qu'il sera public), mais je vous transmets d'ores et déjà avec plaisir la version orale («draft» à ne pas diffuser s'il vous plaît, la forme en est encore bien insatisfaisante). De même je ne peux malheureusement pas encore vous communiquer les images montrées lors de la communication, car je n'ai pas encore eu les autorisations de droits. N'étant pas historien de l'art de par ma formation, je serai très intéressé de connaître vos commentaires sur ce travail, si vous en avez le temps.

Bien amicalement,

François Otchakovsky-Laurens

**Tudor Stavila**

30 Septembre 2022

Cher Monsieur François,

J'ai été agréablement surpris de recevoir le message concernant l'information de votre grand-père et le congrès qui s'est tenu en Provence. J'ai écrit un peu sur Zelman (de sources accessibles) dans le livre *Les Beaux-Arts de Bessarabie au XXe siècle*, édition Arc, 2019, à l'École de Paris partie, p. 250-254, matériel publié par Tudor Stavila, Academia.edu (*Artele Frumoase din Basarabia în secolul XX*). Je vous serais reconnaissant si vous pouviez m'envoyer le texte de la communication présentée à la conférence afin que je puisse compléter mes études sur Zelman.

Merci d'avance,

Avec amitié

Tudor

**Tudor Stavila**

03 Octobre 2022

Cher Otchakovsky-Laurens,

Merci pour l'article, j'ai eu un grand plaisir à le lire. J'ai appris beaucoup de nouveau sur la vie et l'activité de Zelman, et à mon tour je vais essayer de traduire en français mon texte des *Beaux-Arts de Bessarabie au XXe siècle*, que je vous enverrai.

Avec amitié,

Tudor Stavila

**Tudor Stavila**

10 Octobre 2022

Cher professeur Otchakovsky-Laurens,

J'ai reçu le livre envoyé ce matin et je suis très content. Je l'ai ouvert avec plaisir et j'espère le lire bientôt. En même temps, j'ai une question : dans le livre il manque les photos des œuvres de Kogan, qui auraient été peut-être d'une autre qualité. Les œuvres de l'artiste, dont on sait très peu de choses, n'ont-elles pas été conservées par la famille ?

Merci beaucoup et je vous écrirai après avoir lu le livre!

Avec des considérations particulières,

Tudor

**Francois Otchakovsky-Laurens** 21 Juin 2023

Cher Monsieur Stavila,

Je m'aperçois avec grande gêne que j'ai laissé sommeiller votre envoi dans les tréfonds de ma boîte électronique. Je vous présente toutes mes excuses à ce propos, ce retard de réponse est très incorrect de ma part.

Je tiens à vous remercier chaleureusement de votre aide précieuse pour mes recherches, qui reprennent ces jours-ci, à la faveur de prochaine fin de l'année universitaire en France. Je voulais également vous signaler la parution d'un récit écrit par la petite-fille d'Ismak Kogan, le grand ami de Zelman, qui selon moi est parti de Bessarabie avec lui. Ce livre est le suivant : Marie de Lattre, *La Promesse*, Robert Laffont. Ce livre, très per-

sonnel traite surtout de la période de la seconde guerre mondiale, de la mort d' Ismak et de Frieda Kogan à Auschwitz, ainsi que de la mémoire familiale très troublée qui s'ensuivit. Sur la période ukrainienne et bessarabienne de Kogan, il y a peu de choses, mais le livre est bien documenté sur la vie en France des Kogan. Et d'autres oeuvres que *Le pêcheur* y sont mentionnées. Si vous êtes intéressé, je serais heureux de vous adresser personnellement ce livre. Dans ce cas, merci de m'indiquer votre adresse postale. La période bessarabienne de Zelman, sur laquelle j'écris en ce moment, reste très mystérieuse, faute d'informations. Savez-vous s'il existe un moyen de consulter des archives des Beaux-Arts de Chisinau, de l'atelier de Sneer Cogan en particulier ? Toute trace de Zelman, et éventuellement d' Isak Kogan et de Nicolas Wacker (ami ukrainien, de lointaine descendance allemande, qui a quitté la Bessarabie à un moment proche de Zelman et Kogan).

En vous remerciant une nouvelle fois,  
Bien amicalement,  
François

**Tudor Stavila** 22 Juin 2023

Cher Monsieur OTCHAKOVSKY,

Je suis très heureux d'avoir reçu un nouveau message de votre part. Bien sûr, je suis intéressé du livre de Marie de Lattre, *La Promesse*, Robert Laffont, mais le plus simple est de m'envoyer la version électronique du livre par e-mail. Malheureusement, je ne peux rien vous dire de nouveau sur Ismak Kogan. J'ai travaillé la semaine dernière aux Archives avec le dossier de Şneer Cogan décédé en 1940 et c'est un dossier laconique, dans lequel il manque des informations sur ses élèves. D'autant plus que lorsque les Soviétiques ont quitté Chisinau, ils ont brûlé les documents et la collection de l'École des Beaux-Arts.

Encore une fois, merci pour votre message et je vous souhaite beaucoup de succès dans vos recherches.

Bien amicalement,  
Tudor

**François Otchakovsky-Laurens** 22 Juin 2023

Cher Monsieur Stavila,

Merci de vos indications sur les lacunes documentaires, qui n'arrangent pas mes recherches, mais c'est souvent ainsi !

Savez-vous si quelque chose pourrait exister du côté d'un hypothétique fonds Baillayre ? (sur Zelman, Kogan, Wacker).

Par ailleurs, je n'ai pas à ma disposition le fichier pdf du livre de Marie de Lattre. Mais j'aurais très grand plaisir à vous le faire parvenir par la poste, si vous me communiquez une adresse à laquelle l'expédier.

Bien amicalement,  
François

**Tudor Stavila**

23 Juin 2023

Cher Monsieur Otchakovsky,

Je connais très bien le dossier de Baillayre des Archives de Chişinău. Il a compilé une liste de 34 de ses élèves qui ont étudié dans son atelier, mais les noms Zelman, Kogan, Wacker ne figurent pas dans la lettre envoyée. Mais un moment intéressant apparaît : au Musée d'Art de Chişinău se trouve une œuvre réalisée par Antoine Irisse qui confirme le fait que cet élève a étudié à l'école de *Belle-Arte* à Chişinău. Je suis désolé de ne pas pouvoir vous aider. Essayez peut-être de contacter la Fondation *Nadine Nieszawer* à Paris ?

(Nadine Nieszawer ©2008 - Ecole de Paris 1905 - 1939 - Expert).

Merci beaucoup pour le livre que vous avez eu la gentillesse de vouloir m'envoyer.

Adresse : Ştefan cel Mare, 1 ;MD 2001, République de Moldova, Chisinau, Académie des Sciences de Moldova

Bien amicalement,  
Tudor

**François Otchakovsky-Laurens** 26 Décembre 2023

Chères et chers amis,

Vous trouverez, via le lien au bas de ce courriel, l'article paru récemment dans la revue *Provence historique*, que j'ai consacré aux dernières années de mon grand-père, le peintre Zelman. Je suis redevable, et profondément reconnaissant envers les nombreuses personnes qui m'ont aidé et conseillé dans mes recherches. En espérant que ce texte vous intéressera,

Bien amicalement,  
François

**Tudor Stavila** 27 Décembre 2023

Cher Professeur, cher Collègue,  
Merci beaucoup. Vous recevrez immédiatement sans aucun doute l'article publié.

Avec amitié,  
Tudor Stavila

**François Otchakovsky-Laurens** 27 Décembre. 2023

Cher Professeur, cher Collègue,

Merci de votre aimable réponse et appréciation quant à mon article. Je ne saurais bien sûr m'opposer à votre intention d'écrire un article sur Zelman. Par principe, je suis favorable à la plus grande diffusion de la connaissance. Bien entendu, je serais heureux que vous citiez dans l'article ce qui vous provient de moi, et que vous m'en adressiez une copie après publication.

Bien amicalement,  
François Otchakovsky-Laurens

**Tudor Stavila**

27 Décembre 2023

Cher professeur et collègue,

Merci beaucoup pour l'article que vous avez envoyé sur les dernières années de la vie de votre grand-père. Il s'agit d'un article bien documenté contenant un volume d'informations détaillées auxquelles je n'avais pas accès lorsque j'écrivais sur Zelman. J'ai l'intention, avec votre permission, de publier en Moldavie un article sur Zelman en français et d'utiliser les images reçues de votre part de la collection Monique. Je vous serai reconnaissant pour votre accord concernant la publication de l'article, y compris notre correspondance, qui est très suggestive pour les chercheurs moldaves.

Avec toutes mes amitiés,

Tudor

**François OTCHAKOVSKY-LAURENS**

27 Décembre 2023 29 decembrie 2023

Cher Collègue, cher Professeur,

Je vous remercie pour ces vœux qui me touchent beaucoup. Je vous adresse les miens également, pour vous et pour vos proches, avec une mention spéciale pour l'avancée de la connaissance et, de manière plus générale, pour l'amitié entre les peuples, qui nous manque terriblement. Je formule aussi le vœux de venir vous voir à Chisinau, quand le moment sera venu.

Avec toutes mes amitiés,

François

**François Otchakovsky-Laurens** 29 Décembre 2023

Cher Collègue, cher Professeur,

Je vous remercie pour ces vœux qui me touchent beaucoup. Je vous adresse les miens également, pour vous et pour vos proches, avec une mention spéciale pour l'avancée de la connaissance et, de manière plus

générale, pour l'amitié entre les peuples, qui nous manque terriblement. Je formule aussi le vœu de venir vous voir à Chisinau, quand le moment sera venu.

Avec toutes mes amitiés

François

**François Otchakovsky-Laurens** 22 Juin 2023

Cher Monsieur Stavila,

Merci de vos indications sur les lacunes documentaires, qui n'arrangent pas mes recherches, mais c'est souvent ainsi ! Savez-vous si quelque chose pourrait exister du côté d'un hypothétique fonds Ballayre ? (sur Zelman, Kogan, Wacker) Par ailleurs, je n'ai pas à ma disposition le fichier pdf du livre de Marie de Lattre. Mais j'aurais très grand plaisir à vous le faire parvenir par la poste, si vous me communiquez une adresse à laquelle l'expédier.

Bien amicalement,

François

**Tudor Stavila**

22 Juin 2023

Cher Monsieur OTCHAKOVSKY,

Je suis très heureux d'avoir reçu un nouveau message de votre part. Bien sûr, je suis intéressé par le livre de Marie de Lattre, *La Promesse*, Robert Laffont, mais le plus simple est de m'envoyer la version électronique du livre par e-mail. Malheureusement, je ne peux rien vous dire de nouveau sur Ismak /Isaak Kogan. J'ai travaillé la semaine dernière aux Archives avec le dossier de Șneer Cogan décédé en 1940 et c'est un dossier laconique, dans lequel il manque des informations sur ses élèves. D'autant plus que lorsque les Soviétiques ont quitté Chisinau, ils ont brûlé les documents et la collection de l'École des Beaux-Arts.

Encore une fois, merci pour votre message et je vous souhaite beaucoup de succès dans vos recherches.

Bien amicalement,

Tudor



Fig. 1. Ismak Kogan. Portret de Zelman, collection prive.



Fig. 2. Annonciation, le chalet de Morzine Sol i Neu, 1937-1943, propriété de la famille Salsas, Houte-Savoie.



Fig. 3. Couple, le chalet de Morzine Sol i Neu, 1937-1943, propriété de la famille Salsas, Houte-Savoie.



Fig. 4. Danse, le chalet de Morzine Sol i Neu, 1937-1943, propriété de la famille Salsas, Houte-Savoie.



Fig. 5. Etoile de David, le chalet de Morzine Sol i Neu, 1937-1943, propriété de la famille Salsas, Houte-Savoie.



Fig. 6. Femme sur golfe maritime, le chalet de Morzine Sol i Neu, 1937-1943, propriété de la famille Salsas, Houte-Savoie.



Fig. 7. Saint Esprit, le chalet de Morzine Sol i Neu, 1937-1943, propriété de la famille Salsas, Houte-Savoie.



Fig. 8. Zodiaque I, le chalet de Morzine Sol i Neu, 1937-1943, propriété de la famille Salsas, Houte-Savoie.



Fig. 9. Zodiaque II, le chalet de Morzine Sol i Neu, 1937-1943, propriété de la famille Salsas, Houte-Savoie.



Fig. 10. François Otchakovsky-Laurens.

## Legislația română din anii interbelici referitoare la sistematizarea localităților urbane. Norme și instrucțiuni

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.07>

### Rezumat

#### Legislația română din anii interbelici referitoare la sistematizarea localităților urbane. Norme și instrucțiuni

În perioada interbelică, în zona de sud a Basarabiei au fost introduse regulamente de sistematizare a localităților care au dus la crearea unui sistem coerent de dezvoltare a orașelor. În acest articol sunt examinate documente, proiecte și planuri care reflectă starea de lucru în contextul dezvoltării urbanistice a localităților Tighina, Ismail, Reni, Bolgrad, Chilia-Nouă și Bugaz. Se acordă o atenție deosebită realizării căilor de acces între localități prin construirea și restabilirea podurilor și a drumurilor, fiind reamenajată majoritatea porturilor de pe Dunăre.

Documentația tehnică de proiect este verificată și aprobată de Consiliul Tehnic Superior (Ministerul Lucrărilor Publice), inclusiv controlul studiilor, lucrărilor de urbanism, organizarea, supravegherea, întreținerea învățământului tehnic superior și mediu pentru pregătirea personalului necesar ministerului. Analiza normelor în construcții din acea vreme a permis punerea în evidență a câtorva factori urbanistici care au determinat caracterul locuințelor, cum ar fi: zonificarea urbanistică pentru arhitectura locativă, principiul de amplasare a clădirii pe lot, raportul dintre suprafața construită și neconstruită; înălțimea edificiului; materialul de construcție utilizat. Documentele de sistematizare cu precizarea planului orașului și a zonelor parcelate sunt însoțite de proiecte de locuințe tip prevăzute pentru zona respectivă.

**Cuvinte-cheie:** urbanism, arhitectură, perioada interbelică, sistematizare, parcelare, planuri, dezvoltare urbană, orașe.

### Summary

#### Romanian legislation from the interwar years regarding the systematization of urban localities. Rules and instructions

During the interwar period, regulations were introduced to systematize localities in the southern area of Bessarabia, which resulted in the establishment of a coherent system for city development. The article examines documents, projects, and plans that reflect the state of work in the context of urban development of Tighina, Ismail, Reni, Bolgrad, Chilia-Noua and Bugaz. Particular attention is paid to the creation of access routes between localities through the construction and restoration of bridges and roads. Moreover, most of the ports on the Danube were reorganized.

The project technical documentation is verified and approved by the Superior Technical Council (Ministry of Public Works), including the control of studies, urban planning works, organization, supervision, maintenance of secondary and higher technical education for the training of needed personnel by the ministry. The analysis of the construction norms of that time allowed to highlight several urbanistic factors that determined the character of the dwellings, such as urban zoning for residential architecture, the method of placing the building on the lot, the ratio between the built and unbuilt surface; the height of the edifice; the building material used.

Systematization documents appear with the specification of the city plan and of the parceled areas, which are accompanied by standard housing projects provided for the respective area.

**Keywords:** Urbanism, architecture, interwar period, systematization, parcelling, plans, urban development, cities.

Între 1918-1940 și 1941-1944, autoritățile române au făcut eforturi serioase în domeniul urbanismului. Localitățile țării sunt supuse unor reglementări în zonificare, repartizarea terenurilor, amplasarea construcțiilor și în multe alte chesti-

uni urbanistice, care au constituit teme dominante în activitatea oficialităților și arhitecților, astfel încât reformele în urbanism să ducă la crearea unui sistem coerent de dezvoltare a urbelor. Totodată, construcția urbană era subordonată pre-

vederilor din actele normative, fiind strâns legată de caracterul zonei urbane. Cea mai mare parte a construcției urbane revenea imobilelor de locuit – case particulare, edificate din propriile surse ale beneficiarilor. Din această categorie mai făceau parte casele de raport, vilele urbane ș.a.

Analiza normelor în construcții a permis elucidarea unor aspecte referitoare la zonificarea urbanistică pentru arhitectura locativă (partea centrală sau periferică), principiul amplasării clădirii pe lot (alinierea față de stradă, față de clădirile limitrofe, față de extremitatea parcelei), raportul dintre suprafața construită și neconstruită, înălțimea edificiului, materialul de construcție utilizat ș.a. Zonificarea urbanistică, conform planurilor topografice ale orașelor, reglementa zonele de construcție. Un criteriu de parcelare era diferențierea populației în funcție de venit și poziția ocupată în societate: zonele rezidențiale centrale, cu confort urban sporit, includeau locuințele orașenilor înstăriți. În orașe, imobilele din piatră amplasate pe același teren trebuiau să se afle la o distanță nu mai mică de 4 m. Era interzisă orice construcție din lemn, adiacentă fațadei edificiului din piatră cu scop comercial, din cauza pericolului de incendiu.

Drept exemplu pot servi așezările interbelice din zona de sud a Basarabiei – Tighina, Ismail, Reni, Bolgrad, Chilia-Nouă și Bugaz. La acea vreme au apărut documente de sistematizare cu precizarea planurilor urbanistice și a zonelor parcelate, însoțite de proiecte de locuințe tip prevăzute pentru zona respectivă. În baza unor proiecte elaborate de specialiști, se implementa masiv iluminarea stradală. Se construiau rețelele de aprovizionare cu apă. Aceste lucrări erau realizate în baza unor proiecte bine executate însoțite de caiete de sarcini și dezeve de cheltuieli.

Documentația tehnică de proiect era verificată și aprobată de către Consiliul Tehnic Superior al Ministerului Lucrărilor Publice. Ministerul Lucrărilor Publice și al Comunicațiilor avea multiple atribuții, printre care: controlul studiilor și lucrărilor de urbanism, exercitarea drepturilor prevăzute în legile privitoare la Regia Autonomă a Posturilor Telegrafelor și Telefoanelor și Regia Autonomă a Casei Muncii C.F.R., precum și organizarea, supravegherea și întreținerea învățământului tehnic superior și mediu pentru pregătirea personalului necesar ministerului.

Ministerul funcționa, în afară de unele servicii cu caracter administrativ, pe baza unor direcții:

Direcția Contabilității, Direcția Apelor, Direcția lucrărilor de edilitate, arhitectură și urbanism, Direcția tehnică a drumurilor județene și comunale și Direcția Căilor Ferate Particulare. Pe lângă secretariatul general funcționau Consiliul Tehnic Superior al Apelor și Consiliul superior al Comunicațiilor. Ministerul Lucrărilor Publice și al Comunicațiilor a funcționat sub recenta denumire până în anul 1945.

Consiliul Tehnic Superior era organul de bază împuternicit pentru verificarea și expertizarea tehnică a proiectelor. Putea să schimbe proiectul sau să-l respingă dacă nu corespundea cerințelor tehnice. Era organul care a controlat și a arhivat multiple informații cu privire la construcții și reparații de locuințe, teatre, spitale, școli, poduri, șosele, amenajări de grădini publice și orașe.

Din cauza necunoașterii metodelor practice în baza cărora urma să fie executate planurile de sistematizare, Consiliul Tehnic Superior era deseori solicitat de diferite orașe din țară spre a li se da îndrumări asupra modului în care să îndeplinească asemenea lucrări.

Pentru a corespunde necesităților urgente, în 1927 Consiliul Tehnic Superior a elaborat *Instrucțiuni și norme de întocmire a planurilor de sistematizare și extensiune a orașelor și municipiilor*. Textul acestor instrucțiuni a fost aprobat de Consiliu prin documentul nr. 20/1927 [1].

În aceste instrucțiuni și norme erau enumerate lucrările ce urmau a fi efectuate pentru întocmirea unui proiect de sistematizare, persoanele indicate pentru întocmire, datele de care urma să se țină seama la elaborarea unor astfel de proiecte pentru stabilirea suprafeței orașului și a zonelor de extensiune ș.a.

În urma promulgării legii administrative din 27 martie 1936, comunele și orașele din țară erau obligate a efectua în cel mai scurt timp ridicări topografice și planuri de sistematizare. Autoritățile locale s-au adresat în repetate rânduri Corpului Arhitecților din România, Oficiului de Turism și Uniunii orașelor din România pentru a cere lămuriri și instrucțiuni în privința modului de întocmire a acestor planuri.

Pentru a veni în ajutorul așezărilor, Uniunea orașelor din România a întocmit, prin Institutul său Urbanistic, un proiect de *Norme și instrucțiuni pentru operațiunile de ridicare a planurilor și de întocmire a proiectelor de sistematizare*. Acest proiect a fost aprobat de Consiliul Tehnic Superior (actul nr. 64/1938) [2].

Textul normelor și instrucțiunilor cuprinde șapte capitole principale, dintre care primele patru tratează modul de întocmire a proiectelor de sistematizare și anume:

Cap. I. Dispozițiuni.

Cap. II. Piese ajutătoare necesare pentru întocmirea planurilor de sistematizare.

Cap. III. Norme și Directive pentru întocmirea planurilor de sistematizare și extinderea orașelor.

Cap. IV. Piese constitutive ale planului de sistematizare.

Ultimele trei capitole tratează modalitățile ce stau la îndemâna primăriilor orașelor din țară, pentru intrarea în posesiune și aplicarea din punct de vedere practic a planurilor urbanistice, după mijloacele și necesitățile acestora și anume:

Cap. V. Modul de angajare pentru elaborarea lucrărilor necesare planului de sistematizare.

Cap. VI. Prețurile de bază pentru onorariile cuvenite proiectanților.

Cap. VII. Obligațiuni reciproce între contractanți.

Pentru efectuarea operațiunilor pe teren, necesare ridicării planurilor de situație ale municipiilor și orașelor, în vederea întocmirii proiectelor de sistematizare, Consiliul Tehnic Superior a aprobat un caiet de sarcini (*Caiet de Sarcini pentru EXECUTAREA PLANURILOR MUNICIPIILOR și ORAȘELOR DIN ȚARĂ, București, Imprimeriile Statului, 1929*) [2]. Acest caiet de sarcini a fost adoptat de Ministerul internelor și imprimat în broșură pentru a fi distribuit primăriilor din țară. Documentul cuprinde două capitole principale: Planimetria și Nivelmentul. În primul capitol este vorba despre diferitele categorii de triangulație, stabilirea vârfurilor sau reperelor, măsurarea bazelor, incertitudinea lor, citirea unghiurilor și aproximațiile admise, determinarea meridianului local ș.a. Al doilea capitol este dedicat nivelmentului, fixării traseelor nivelmentelor de diferite ordine, reperelor, erorii, felului aparatelor de măsurare ș.a. Caietul de sarcini descrie și metodele folosite pentru ridicările planimetrice ale detaliilor, dintre care și fotografia aeriană sau stereofotogrametria.

În conformitate cu prevederile legii administrative din anul 1938, soluționarea chestiunilor privitoare la sistematizarea, înfrumusețarea și dezvoltarea orașelor se realiza de către Comisiunea Superioară a Planurilor de sistematizare de pe lângă Ministerul de Interne și prin Comisiunile Planurilor de sistematizare instituite pe lângă

foστεle Ținuturi. În conformitate cu art. 145 din legea menționată mai sus, Comisiunea Superioară pentru planurile de sistematizare, între alte sarcini, trebuia să dea aviz Ministerului de Interne. Până în 1939, însă, conform legilor anterioare, precum și legii de organizare a Consiliului Tehnic Superior, avizul asupra planurilor de sistematizare și asupra chestiunilor legate de acest plan, a fost întotdeauna dat de Consiliul Tehnic Superior, care deținea toate documentele și cunoștea situația privind sistematizarea orașelor românești. De asemenea, Consiliul Tehnic Superior a emis instrucțiuni și norme cu caracter general de care autoritățile din țară trebuiau să se conducă la ridicarea planurilor de situație a așezărilor și la întocmirea planurilor de sistematizare.

La Ministerul de Interne a fost creată Comisia Superioară de Sistematizare care se ocupa cu îndrumarea, stimularea și ajutorarea localităților în vederea sistematizărilor. Această comisie întocmea statistici, îndruma, controla, organiza concursuri ș.a. pentru stimularea orașelor în elaborarea planurilor de sistematizare. Avizul tehnic asupra lucrărilor de sistematizare era lăsat în seama Consiliului Tehnic Superior.

De altfel, în conformitate cu legea de organizare a Ministerului Lucrărilor Publice și Comunicațiilor, Consiliul Tehnic Superior era responsabil pentru stabilirea standardelor, revizuirea și aprobarea planurilor de sistematizare. Putea fi completat, la nevoie, din propriile inițiative, cu oricare alți specialiști din serviciile publice sau din afară. În plus, organizarea și structura Consiliului tehnic superior i-au asigurat acestuia independența și autoritatea necesare pentru a-și exprima opinia cu privire la orice chestiune tehnică.

Este de remarcat că prin înființarea Comisiei Superioare de Sistematizare, legea administrativă din 1938 nu a prevăzut anularea dispozițiilor din legea de organizare a Ministerului Lucrărilor Publice și Comunicațiilor, pe baza cărora, în mod obligatoriu, proiectele de sistematizare urmau a fi supuse examinării și avizării din partea Consiliului Tehnic Superior.

Instrucțiunile *Pentru întocmirea planurilor de sistematizare și extensiune a orașelor și municipiilor* erau compuse din două capitole. În capitolul I sunt incluse instrucțiuni despre orașele care nu posedă planuri cadastrale sau chiar nici un plan al orașului, urmând a fi luate măsuri urgente pentru întocmirea planurilor de situație a orașelor, care să cuprindă detaliat și în mod precis străzile actuale,

clădirile, piețele și configurația terenului, indicată prin curbele de nivel.

Toate ridicările topografice necesare pentru executarea planurilor de sistematizare și extindere a orașelor cu crearea noilor suburbii urmau a fi bazate pe situația reală a localităților.

Planul de sistematizare reprezenta un document obligatoriu pentru fiecare administrație comunală. Întocmirea planurilor era pusă în seama primăriilor care trebuiau să organizeze licitații în baza caietului de sarcini aprobat de Consiliul Tehnic Superior. Documentele topografice urmau a fi executate în scara 1:5000, 1:2500, iar pentru zone mai importante scara planurilor trebuia să fie 1:1000, 1:500. Deoarece executarea planurilor pentru orașele mari necesita mult timp, se permitea, pentru economisirea timpului și costului acestora, ca planurile să fie realizate prin fotografie aeriană. Din capitolul II aflăm că primăriile orașelor care deja aveau planuri topografice puteau începe elaborarea planurilor de extindere a urbelor în conformitate cu articolul 69 din legea de unificare administrativă. Primăriile erau nevoite să apeleze la specialiștii din domeniu, arhitecți, ingineri, care aveau practică de întocmire a planurilor pentru a fi selectate cele mai bune dintre acestea. Primăriile erau responsabile de planificarea fondurilor pentru realizarea planurilor de lucru și a bugetului.

Consiliul Tehnic Superior elabora cerințele necesare pentru condițiile concursului, timpul de execuție fiind de 6-12 luni, inclusiv costul planului de sistematizare. Secția lucrărilor edilitare a Consiliului Tehnic Superior era deschisă pentru conlucrare cu primăriile. Toate planurile de sistematizare transmise Consiliului Tehnic Superior trebuiau să fie însoțite de memoriul explicativ și toate piesele în conformitate cu Anexa 2.

Documentul *Norme și directive pentru întocmirea planurilor de sistematizare și extensivitate a orașelor* era compus din șapte articole. Aici se menționa că planurile de sistematizare și de extindere vor cuprinde studiul și dispozițiile la amenajarea suprafețelor orașelor. În document erau indicate nouă puncte tehnice inerente unui proiect de sistematizare:

- *Suprafața orașului în prezent și a zonelor de extensivitate în viitor* în raport cu densitatea populației, cu necesitățile economice, sanitare și estetice și cu eventuala necesitate a controlului administrațiilor comunale învecinate, stabilindu-se zonele urbane și suburbane, precum și raza orașului în prezent și în viitor;

- *Stabilirea diferitelor cartiere* ale orașului actual, cu prevederi pentru dezvoltările viitoare, ținându-se seama de predominanța caracterului lor actual sau viitor și anume: cartiere comerciale, cartiere de locuințe colective, de locuințe ieftine, de vile, cartiere industriale, militare, zone de parcuri etc.;

- *Stabilirea amplasamentului diferitelor așezăminte publice*: centre principale, centre de cartier, piețe publice, localuri pentru autorități, școli, spitale, băi, dispensării, teatre, muzee, târguri, piețe de alimentare, abatoare, crematorii, cimitire, uzine comunale, gări de călători și de mărfuri, porturi etc.;

- *Stabilirea rețelei de circulație* prezentă și viitoare, ținând seama de arterele de circulație existente și acele ce apar în perioada extinderii pe viitor precum și de intensitatea traficului. Această rețea urma a fi înzestrată cu artere radiale, inelare și diagonale, studiindu-se traseul, secțiunea și profilele străzilor;

- *Stabilirea străzilor secundare*, ținându-se seama de factorii care le condiționează;

- *Stabilirea căilor de penetrație în orașe*, precum: șosele, căi ferate, căi navigabile etc., în legătură cu rețeaua de circulație interioară;

- *Stabilirea eventuală a sistemelor de căi ferate urbane sau tramvaie*, care devin necesare orașului;

- *Stabilirea împrejurimilor*, menite să devină proprietatea orașului, ca teritorii de rezervă pentru extindere pe viitor ale parcurilor, pădurilor, aleiilor etc.;

- *Orice alte lucrări în legătură cu urbanismul*, necesare pentru oraș.

Articolul III al Proiectului de norme și instrucțiuni se referă la calitatea lucrării și la obligațiunea primăriei de a pune la dispoziția proiectantului planuri și documente necesare pentru o bună execuție. În cazul în care nu există planuri, primăria orașului este obligată să le execute în conformitate cu capitolul I din instrucțiune.

Articolul 4 descrie componența proiectului. *Un plan general al orașului și al împrejurimilor*, în scara 1:20 000 (după harta Marelui Stat Major) cuprinde indicații referitoare la zonele urbane și suburbane, căile de acces principale și extraurbane. *Un plan de sistematizare a zonei urbane actuale*, în scara 1:5000 sau 1:2500, sau în scara planului de situație, dacă acesta există, indică traseele arterelor și străzilor, precum și perimetrul cartierelor. *Profile transversale și eventual longitudinale* înfă-

țișează diverse tipuri de străzi. Numărul poștelor este lăsat la aprecierea proiectantului. Cerințele față de execuția planurilor urmau a fi executate pe hârtia de desen sau "fero-galică" și să fie colorate, pentru o mai bună înțelegere a lor.

Planurile urmau a fi predate în termenul stabilit de acord cu autorul lor. Primăria după ce le examina, avizându-le, le înainta Ministerului de Interne în termen de cel mult o lună de la predarea proiectului, urmând ca apoi să fie trimise Consiliului Technic Superior spre avizare, proiectantul fiind obligat să introducă în proiect orice modificare cerută de acest Consiliu. După avizarea planului și returnarea lui către beneficiar, se executa un plan în scara 1:500 de către Serviciile tehnice ale primăriei.

În componența proiectului de norme și instrucțiuni intrau și planuri facultative ca cel al orașului la aceeași scară, în care zonele expropriate prevăzute de proiect și cele ce se cedau particularilor erau evidențiate prin culoare, precum și planuri de detaliu ale unor zone importante în scara 1:1000 sau 1:500.

În perioada interbelică au fost elaborate și regulamente pentru orașe concrete, cum ar fi proiectul *Regulamentului de edilitate, poliția construcțiilor și salubritatea publică a orașului Tighina*, trimis după ce a fost avizat spre execuție de Ministerul Lucrărilor Publice și Comunicațiilor cu Nr. 27827 din 5 Iunie 1934 [3].

Regulamentul orașului Tighina era compus din mai multe articole ce vizau extinderea orașului și împărțirea lui în zone; alinierea străzilor; deschideri de noi străzi; modul de execuție, întreținere și curățire a trotuarelor, terenuri de construcție, regimul clădirilor, materiale și mod de execuție a construcțiilor, subsoluri, balcoane și scări, coșuri și sobe, pivnițe haznale, puțuri absorbante, instalațiuni industriale, depozite de materiale lichide inflamabile ș.a. Fântâni, terenuri virane și curți, împrejurări, reparații și transformări, dărâmări forțate, exproprieri, executarea și supravegherea lucrărilor diverse, eliberarea autorizațiilor, penalități și sancțiuni, dispoziții finale și tranzitorii ș.a. În Regulament era stipulat că orașul trebuia să fie împărțit în zone comerciale, industriale, de locuințe etc. Repartizarea zonelor trebuia efectuată în conformitate cu planul de sistematizare întocmit în baza regulamentului. Până la întocmirea planului de sistematizare, alinierea se stabilea în baza planurilor topografice a orașului anexate la Regulament, care erau executate cu aproximație

și puteau să creeze dificultăți la transpunerea lor în practică. Toate proprietățile comunei în urma exproprierilor nu puteau să fie înstrăinate până nu era întocmit planul de sistematizare al orașului care urma să hotărască destinația acestora. Elaborarea planului de sistematizare a orașului era extrem de importantă pentru orice așezare.

Proprietarii de terenuri erau obligați să paveze trotuarul din fața proprietății lor în termen de 3-6 luni de la publicarea Regulamentului cu mențiunea că o parte din costul lucrărilor trebuia să-și asume așezarea. În Regulament era recomandat să nu se indice lățimi concrete ale trotuarelor, acestea variind în funcție de lățimea străzii. Lățimea părților carosabile urma a fi stabilită de planul de sistematizare și nu prin proiectele de pavare. Grilajele pentru flori urmau să fie amenajate numai pe trotuare cu o anumită lățime. Separat de Regulament era un articol special care ținea de poliția construcțiilor și salubritatea. Se stabilesc de asemenea suprafețele și dimensiunile terenurilor destinate construcțiilor, precum și distanțele între clădiri. Astfel, distanța minimă între două clădiri vecine se prevedea a fi de 4,00 m + 4,00 m = 8,00 m, ceea ce reprezintă înălțimea unei clădiri cu parter și etaj. Se recomanda ca pe toate străzile cu o lățime sub 12 m să se prevadă retragerea fațadelor clădirilor cu 5 m, spațiile rămase libere urmând să formeze grădini de flori în timpul verii și loc pentru depozitarea zăpezii în timpul iernii. Înălțimea clădirilor era prevăzută după zonele stabilite prin planul de sistematizare.

Toate problemele legate de zonificarea orașului, lățimea străzilor, înălțimea construcțiilor, suprafețele curților ș.a. urmau a fi soluționate printr-un plan de sistematizare întocmit în conformitate cu prevederile legii pentru organizarea administrației locale. Tipul, materialele și procedura de construcție, condițiile prevăzute pentru cămine, haznale, garaje, puțuri, autorizații de construcție, reparații și modificări ș.a. urmau a fi executate în conformitate cu prevederile Regulamentului Municipiului București, ținând cont de situația locală.

În perioada interbelică, orașul Tighina avea linia de cale ferată în partea de vest, Piața Oborului în partea de nord, fluviul Nistru la est și granița de sud formată de strada Cetatea Albă. Localitatea includea 11 suburbii: Lipcanii Vechi, Borisovca, Proteagailovca, Lipcanii Noi, Prețepovca, Nahalovca, Homatianovca, Balca, Caucaz, Câsca, Plavni, cu o suprafață totală de 6414,5 ha.

Zonal, orașul și suburbiile se împărțeau în opt zone în funcție de semnificația construcțiilor. În planul anexat la regulament zonele sunt evidențiate prin diferite culori: zona comercială – prin culoarea galben deschis, zona industrială – prin culoarea roșie, zona caselor de locuit – prin culoarea albă, zona C.F.R. – prin culoarea albastră, zona suburbiilor clasa I (limitrofe) – prin culoarea verde deschis, zona suburbiilor clasa a II-a – prin culoarea verde închis, zona șoselelor – prin culoarea galben închis, zona destinată pentru extinderea orașului – prin culoarea gri. În Regulament au fost stipulate limitele zonelor în parametrii căror străzi se aflau.

Limita zonei comerciale era formată de strada Gogol și strada Regina Maria, între străzile Regele Carol al II-lea și Dostoevski; strada Poetul Mateevici între strada Regina Maria și Oborul de vite; străzile Alexandru cel Bun și Soborului între străzile Pirogov și Regele Ferdinand; strada Lermontov între străzile Pirogov și Dr. Hristofor Bulavițchi.

Zona industrială cuprindea cartierele între strada Mărășești și fluviul Nistru, de la podul de pe Nistru până la strada Dr. Hristofor Bulavițchi; străzile Cetății, Ucrainei, Soborului, Lermontov, Dostoevski, Dumitru Moruzi, Mihail Kogălniceanu și Mărășești între strada Pirogov și Oborul de vite; strada Gării între strada Ștefan cel Mare și Oborul de vite; străzile Regele Carol II, Pușkin și Lev Tolstoi între strada Gogol și Oborul de vite. Zona C.F.R. cuprindea teritoriul ocupat de instalațiunile, clădirile și liniile C.F.R. Zona caselor de locuit cuprindea partea orașului rămasă liberă de cele șapte zone. Zona suburbiilor clasa I cuprindea suburbiile Homatianovca, Balca și Caucaz. Zona suburbiilor clasa a II-a cuprindea suburbiile Lipcanii Vechi, Borisovca, Lipcanii Noi, Prițepovca, Nahalovca, Proteagailovca, Gâsca și Plavni. Granițele zonei șoselelor erau fixate prin arborii plantați de-a lungul lor pe ambele părți. Zona destinată pentru extinderea orașului cuprinde partea orașului între șoseaua națională Tighina-Chișinău,

suburbiile Homatianovca, Borisovca, Nahalovca, Frițepovca și zona C.F.R.

Până la întocmirea planului de sistematizare, liniile de aliniere ale străzilor, piețelor, grădinilor, parcurilor și ale granițelor suburbiilor erau cele stabilite în planurile anexate ale orașului și suburbiilor. Linia de aliniere putea fi modificată, cu respectarea legilor și dispozițiilor în vigoare elaborate de Consiliul Comunal pentru cazuri de nevoi urgente și de interes general, precum trasări de străzi noi, de piețe, parcuri publice, bulevarde, terenuri sportive, delimitări sau schimbări de hotare ș.a.

Atunci când valoarea proprietăților adiacente se mărea din cauza lucrărilor de construcție, străzi, căi de acces, zone nou create sau nou dezvoltate, douăzeci la sută (20%) din plusvaloare revenea comunității ca despăgubire pentru lucrările de edilitare realizate.

Evaluarea acestei plusvalori era stabilită de Consiliul Comunal în fiecare caz în parte, după normele prevăzute în legea de expropriere pentru utilitate publică.

Examinând regulamentele de sistematizare a orașelor Basarabiei de Sud în perioada interbelică, putem constata că acestea erau elaborate la un înalt nivel de specialiști calificați în acest domeniu. Dezvoltarea urbanistică a așezărilor era controlată de Consiliul Tehnic Superior, care se baza pe planuri, norme și instrucțiuni de sistematizare. Noile zone urbane au fost atestate în orașul Tighina. Parcelări ale noilor sectoare locative au apărut în așezările Ismail și Bugaz. Sectoare noi pentru școli, piețe comunale și uzine au fost prevăzute la Ismail, Chilia-Nouă și Cetatea Albă.

#### Referințe bibliografice

1. Arhivele Naționale ale României. București, F. 1354, d. 2764.
2. Arhivele Naționale ale României. București, F. 1354, d. 1527.
3. Arhivele Naționale ale României. București, F. 1354, d. 1182.

## Implementări stilistice în genul portretului sculptural moldovenesc

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.08>

### Rezumat

#### Implementări stilistice în genul portretului sculptural moldovenesc

Trecerea de la sistemul plastic în sculptura națională de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, de la forma medievală figurativă convențională la cea realistă s-a soldat cu asimilarea influențelor din arta rusă, română și occidentală. Influențele impresionismului se resimt în creația lui Nichifor Colun, cele ale artei clasice realiste, conjugate cu modernismul în creația lui Alexandru Plămădeală, Claudia Cobizev, Lazăr Dubinovschi. Galeria portretelor în spiritul realismului socialist este suplinită de Valentin Kuznețov, Nicolai Gorionâșev, Alexandr Maiko, Lev Averbuh. Vizavi de tematica chipul contemporanului, apar galeriile portretelor cu alură de romantism ale scriitorilor și cele ale colegilor de breaslă în creația sculptorilor Lazăr Dubinovschi, Alexandra Picunov-Târțau, Iurie Canașin. Colorarea lemnului, specifică impresioniștilor, se atestă în creația Brunhildei Epelbaum-Marcenco. Portretul fuzionează cu compoziția în lucrările Galinei Dubrovina, Ion Beldii și Natalia Beldii-Vlasova, Iosif Chitman. Postmodernismul este specific creației lui Ion Zderciuc, Dumitru Verdianu, Valentin Vârtosu, Iurie Platon. Astfel, portretul sculptural moldovenesc, pe parcursul evoluției sale, prezintă diverse similitudini cu operele marilor maestri și influențe stilistice ale artei universale, păstrându-și, totuși, caracterul independent, creativ și original în tratare.

**Cuvinte-cheie:** portret, implementări stilistice, impresionism, realism, modernism, romantism, realism socialist, postmodernism.

### Summary

#### Stylistic implementations in the genre of Moldovan sculptural portrait

The transition in the national sculpture from the end of the 19th century to the beginning of the 20th century from the system of plastic and conventional figurative medieval form to the realistic one led to the assimilation of influences from Russian, Romanian and Western Art. The influences of impressionism can be felt in the creation of Nichifor Colun and in the creation of Alexandru Plămădeală, Claudia Cobizev, Lazăr Dubinovschi, in which classical realist art is combined with modernism. The gallery of portraits in the spirit of socialist realism was represented by Valentin Kuznetsov, Nicolai Gorionashev, Alexandr Maiko, Lev Averbuh. Thanks to the theme of the contemporary's portrait, there appear galleries of portraits with a romantic allure of the writers and those of the guild colleagues created by sculptors Lazăr Dubinovschi, Alexandra Picunov-Târțau, Iurie Canașin. The coloring of wood, specific to the Impressionists, can be observed in the creation of Brunhilda Epelbaum-Marcenco. Both the portrait and composition are present in the works of Galina Dubrovina, Ion Beldii and Natalia Beldii-Vlasova, Iosif Kitman. Postmodernism is specific to the creation of Ion Zderciuc, Dumitru Verdianu, Valentin Vârtosu, Iurie Platon. Thus, during its evolution, the Moldovan sculptural portrait demonstrates various similarities with the works of the great masters and with the stylistic influences of world art, keeping, however, its independent, creative and original character in its approach.

**Keywords:** portrait, stylistic implementations, impressionism, realism, modernism, romanticism, socialist realism, postmodernism.

Trecerea de la sistemul plastic în sculptura națională de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului XX, de la forma medievală figurativă convențională la cea realistă s-a soldat cu asimilarea influențelor din arta rusă, română și occidentală.

Un exemplu concludent, în acest sens, este *Portretul lui Ion Croitor* (1920, bronz) [2, p. 8] de

Nichifor Colun – unul dintre primele portrete cunoscute din plastica moldovenească. Stilistic, acest chip este interesant prin redarea impresionistă, care păstrează urmele unei modelări tensionante, afective. Acest portret poate concura cu lucrările Anei Golubkina și cele ale lui Serghei Kononov, sau, ceva mai pregnant, cu cele ale lui Emile Antoine Bourdelle. Sursa inspirației sculp-

torului Nichifor Colun, fiind mai puțin evidentă, este clară, totuși – aderarea acestui sculptor la rigorile impresionismului, care era deja răspândit în anii '20 în întreaga Europă.

Un alt sculptor, care a suportat în creația sa impactul curenților ruse și europene, este Alexandru Plămădeală. Inițial, miniatura *Portretul domnișoarei Zalkind din Riga* (1916, marmură) conține rigorile unei redări clasice în spiritul începutului secolului al XVIII-lea, amintind exigențele portretului de pe timpul lui Petru I, romantice și academice, de sursă europeană.

În portrete Alexandru Plămădeală combină tratarea academică cu cea modernistă. Așa sunt *Portretul soției Olga Plămădeală* (1924, lemn) și *Portretul Valentinei Poleacov-Tufescu* (1932, lemn), care, deși sunt realizate cu o alură clasică, induc și o doză de libertate modernistă. Însuși Alexandru Plămădeală este un promotor prodigios al curenților europene și ruse în sistemul de învățământ artistic autohton, fapt ce s-a soldat cu o mare diversitate de abordări în creația sculptorilor generației care urmează după perioada interbelică [1, p. 11].

Un modernism temperat, bine conceput structural [2, p. 9], este cel din portretele Clădiei Cobizev. Astfel, în lucrarea *Ana-Maria* (1937, ghips patinat) plasticiana adaogă la redarea realistă a chipului îngândurat al copilei o doză de psihologism pronunțat. Iar lucrarea *Cap de femeie* (1939, aluminiu), de aceeași autoare, conține o structură arhitectonică care o situează alături de cele mai bine elaborate chipuri ale modernismului din perioada interbelică [5, p.4].

Lucrările lui Lazăr Dubinovschi, cum ar fi, spre exemplu, *Portretul lui Oscar Dain* (1945, aluminiu), sunt ancorate la un modernism clar sesizat, ce se lecturează pregnant în tratarea formelor exterioare, ușor stilizate, dar care conțin și o tratare aprofundată psihologică [8, p.7].

Totuși, afirmarea realismului socialist în perioada postbelică va transfigura evident redarea chipurilor. Astfel, lucrarea *Cap de moldoveancă* (1947, lemn) [2, p. 10] de Clădiea Cobizev conține o redare realistă până la cele mai neînsemnate detalii, conținând și aspectul unui avânt ideologic, pe lângă redarea unor trăiri de decepție vizavi de munca grea de la țară.

Lucrările lui Lazăr Dubinovschi, din aceeași perioadă, conțin forma și detaliul realist subtil, completat prin redarea psihologică exhaustivă. Așa sunt *Portretul medicului L. Rozenver* (1948,

metal), plin de inteligență și umanism, și *Portretul arhitectului A. Șciusev* (1949, lemn), care redă soarta intelectualului într-un sistem statal doctrinar [8, pp.7-8]. Stilistic, sub aspectul modelării, aceste două portrete sunt realizate diferit: primul – prin lucrul în metal, al doilea – prin extragerea din masa brută de lemn. Vom menționa, către această perioadă, maestrul moldoveni ai portretului sculptural postbelic prezintă ”o rebeliune” ascunsă față de cenzură prin abordarea stilistică și psihologică în portret, ce depășesc rigorile realismului socialist oficial instaurat în RSS Moldovenească.

O tehnică de modelare apropiată de cea a impresionistilor este caracteristică lucrărilor lui Alexandr Maiko. În *Portretul savantului biolog* (1959, aluminiu) și *Portret de hamal* (1959, metal) [2, p.10] tratarea fizionomică este în consonanță cu tratarea psihologică. Deformările materialului exprimă stihia trăirilor interioare.

Lui Lev Averbuh îi este specific portretul cu tentă realistă și documentaristă, cum ar fi, spre exemplu, lucrarea *Pietrar vestit* (1953, aluminiu). Această tratare este apropiată de abordarea stilistică din *Portretul lui Bogdan Petriceicu Hasdeu* (1936, ghips patinat) de Alexandru Plămădeală, deși ultimul este ceva mai romantic.

De altfel, romantismul devine caracteristic pentru portretul realismului socialist din anii '60 ai secolului al XX-lea. Această tendință este specifică, în special, chipurilor de copii și tineri [2, p.11]. Lucrată succesiv în lemn, lucrarea Brunhildei Epelbaum-Marcenco *Natașa* (1958) redă un chip îngândurat și romantic. Totuși, începutul acestei serii de reprezentări de copii și tineri a fost inițiat de Clădiea Cobizev prin chipul *Ana-Maria* (1937, ghips patinat), care cucerește prin atitudine plină de candoare. Și Lazăr Dubinovschi este prezent în această galerie cu portretul *Florica* (1955, bronz, bază de granit). Plin de zburcium tineresc, acest portret comportă tratarea impresionistă, cu jocul pronunțat de lumini și umbre [2, p.11], care relevă caracterul personajului.

În aceeași măsură, anii 1960 aduc în portrete pitoresc național. Legăturile cu Republica Populară Română, reluate în această perioadă, călătoria de durată a lui Lazăr Dubinovschi prin țară, se vor solda cu apariția în sculptura moldovenească a chipurilor etnice, redade în costum național. Așa sunt lucrările Clădiei Cobizev *Tăietor de lemne din Rucăr* (1961, ghips patinat), ce exprimă virilitatea și forța, și *Cap de găgăuză (Fată din Cia-*

dâr-Lunga) (1962, aluminiu), care redă specificul fizionomic al găgăuzilor. În același sens, chipul unui *Țăran român* (1960, bronz) de Lazăr Dubinovschi este deosebit de laconic, dar și expresiv în aspect plastic. O tratare originală, modernă și stilizată prezintă portretul creat de Constantin C. Constantinov *Cap de răzeș* (1966, lemn), în care, într-o manieră laconică, este redat un chip de moldovean în forme geometrice și concise.

Tot anii '1960 sunt perioada unei prime renașteri naționale în RSS Moldovenească, care s-a soldat cu apariția unei alte galerii – cea a chipurilor de scriitori. În acest aspect este concludent *Portretul poetului Mihai Eminescu* (1956, bronz) de Lazăr Dubinovschi, redat romantic și pasionant. Zbuciumul interior al marelui poet este surprins cu multă măiestrie. Iar *Portretul scriitorului Andrei Lupan* (1954, bronz), al aceluiași autor, conține impresiile despre protagonist, caracterul lui fiind redat cu exactitate. Pe când *Portretul scriitorului P. Verșigora* (1957, bronz) redă maniera acestuia de a fi și de a crea. Lejeritatea de care dă dovadă Lazăr Dubinovschi în prelucrarea chipurilor în metal ne mărturisește despre măiestria sculptorului și despre faptul că el explorează de sine stătător materialele [2, p.11].

Totuși, anii '60-'70 ai secolului al XX-lea sunt perioada afirmării tematicii chipului contemporanului, tematică susținută și promovată de către autorități și cenzură, care va scoate în evidență o mare diversitate de atitudini emoționale, meditative, adânc psihologice și personalizate. Această tematică, promovată oficial, va acorda o mare libertate sculptorilor, care vor trata chipurile în diverse maniere și stiluri artistice, oferind o largă paletă de tratări exteriorizate.

O tematică intens vehiculată atât de sculptorii din întreaga URSS, cât și de cei din RSS Moldovenească este cea a colegilor de breaslă ai sculptorilor [4, pp. 38-40]. Una dintre primele mostre, în acest sens, este *Portretul pictorului român Corneliu Baba* (1960, bronz), care a apărut în urma unei călătorii de durată prin RP Română a autorului ei, sculptorului Lazăr Dubinovschi. Acest portret emană dedicație artei, protagonistul fiind surprins într-un moment scurt când caută un nou subiect pentru picturile sale.

Linia de subiect este continuată de sculptorul Iosif Cheptănar cu *Portretul pictorului Rostislav Ocușco* (1965, ghips patinat), în care protagonistul apare concentrat și ursuz, meditănd asupra sensurilor acestei lumi.

Lazăr Dubinovschi creează în continuare, în albia unui romantism stilistic divers de la un chip la altul [2, pp.14-15]. Astfel, în *Portretul pictoriței Mila Țoncev* (1977, bronz) sculptorul experimentează cu forma, textura și culoarea, creând un chip ce conține o doză de feerie. Pe când, în *Portretul pictoriței Ada Zevin* (1977, ghips, tonare) Lazăr Dubinovschi creează o atmosferă de basm cu origini în creația populară orală românească.

În *Portretul arhitectului G. Solominov* (1978, bronz) Lazăr Dubinovschi recurge la simbolism, situând chipul portretizatului pe un postament reprezentând o coloană. Iar în *Portretul pictorului Iliia Bogdesco* (1979, bronz) aspectul psihologic al protagonistului este redat prin mimică și costumul de rege, care trădează snobismul acestuia.

Stilistic, în *Portretul arhitectului R. Curț* (1979, aramă forjată) Lazăr Dubinovschi recurge la o redare în spiritul portretului antic roman, dar nu atinge cotele psihologice maxime specifice acestuia. Deopotrivă, în *Portretul pictorului S. Cuciuc* (1979, bronz) sculptorul este restrâns în abordările stilistice și trăirile personajului sunt psihologic neexteriorizate.

O altă galerie de portrete ale colegilor de breaslă este creată de sculptorița Alexandra Picunov-Târțău [2, p.15]. Ea demarează cu două chipuri distincte: *Portretul ghidului L. Baltgave* (1972, șamotă) și *Portretul criticului de arte A. Pistunova* (1972, șamotă). Primul chip este interiorizat, al doilea – visător și deschis pentru frumos. Autoarea, sculptorița Alexandra Picunov-Târțău, cu toate că surprinde clipa efemeră, redă, totuși, impresiile sale de durată [9, p.8].

Astfel, în *Portretul pictoriței N. Botcovei* (1973, șamotă) autoarea redă capul fără partea encefalică a craniului, asemuindu-l cu o cupă pe un gât înalt – tratarea sculptoriței depășește convenționalul și impresiile de scurtă durată, creând un chip emblematic. La fel, enigma este păstrată de autoare în *Portretul pictoriței Valentina Rusu-Ciobanu* (1975, șamotă), în care esența este trădată de postamentul în formă de lut frământat, redând zbuciumul interior al pictoriței. Iar *Portretul pictorului Mihai Grecu* (1976, șamotă) este, și el, romantic și plin de zbucium, redând un moment scurt din viața acestuia, surprins talentat de autoare. Pe când *Portretul sculptorului Lazăr Dubinovschi* (1976, șamotă) este stilistic conceput asemeni unei pietre șlefuite, redând predilecția protagonistului pentru rațional și ideal. La fel, *Portretul sculptorului Lev Averbuh* (1979, ghips) conține redarea unui chip meditativ

și filozofic, prin capul situat între umerii ridicați, de parcă căută un răspuns la întrebările propuse de viață. Postamentul *Portretului pictoriței Eleonora Romanescu* (1981, ghips) are forma unei cărți, care confirmă aspirațiile "academice" ale pictoriței.

Seria culminează cu *Autoportretul* sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău (1985, șamotă), în care chipul generalizat și redus la suprafețe esențiale și laconice, cucerește prin paleta largă de emoții și interpretări raționale posibile.

De asemenea, implementează portretele colegilor de breaslă și sculptorul Iurie Canașin [2, p.11]. Seria demarează cu *Portretul lui Serghei Ciocolov* (1969, lemn), lucrat cu multă migală și redând trăirile interiorizate ale protagonistului. Urmează *Portretul graficianului Alexei Colâbneac* (1995, ghips, ton), în care prin formele unghiulare Iurie Canașin exteriorizează felul de a fi al graficianului, contemporan cu el. Un alt chip este cel al pictorului *Dumitru Peicev* (2001, șamotă), în care abstractizarea și încifrarea mesajului contribuie la reliefa chipului protagonistului. Iar în *Portretul pictorului Mihai Țăruș* (2009, ghips tonat) autorul recurge la o redare realistă cu profilarea lumii interioare a celui portretizat. Astfel, aspectele psihologice, în unison cu stilistica redării, contribuie la obținerea unor chipuri expresive și artistice.

*Portretul pictorului P. Jereghe* (1974, lemn) este realizat de Mircea Spinei. Sculptorul exprimă tristețea, dar și dedicația protagonistului.

Plasticianul Valeriu Rotaru este cunoscut prin lucrarea cu denumirea *Portretul sculptorului Lazăr Dubinovschi* (1984, ghips patinat), personalitate marcantă a sculpturii naționale, care a creat galeria de portrete ale colegilor de breaslă, unde apare, și sculptorul, fiind portretizat de elevul său. Portretul, fiind realizat după decesul mentorului său, redă cele mai calde amintiri despre acesta.

Sculptorul Tudor Cataraga, cunoscut preponderent pentru compozițiile sale sculpturale, se face remarcat și printr-un *Autoportret* (2002, bronz), în care chipul său este redat în forme unghiulare geometrice, amintind realizările cubiștilor și respectând asemănarea atât fizionomică, cât și cea psihologică [3, pp.5-7].

Putem concluziona că seriile portretelor colegilor de breaslă, în aspect stilistic, constituie un teren vast, conținând o gamă largă de redări atât realiste, cât și stilizate. Autorii operează cu mijloace plastice după bunul lor plac pentru a obține esența, ideea, mesajul operei de artă, întotdeauna

original și concludent, și care este adus spre judecată spectatorilor.

Revenind la portretele realismului socialist, se cer remarcate portretele unite stilistic și conceptual prin genericul *portrete de contemporani*. Aceste realizări demarează către anul 1962, când tematica a fost lansată în RSS Moldovenească pentru prima dată. Dintre zecile de portrete, o bună parte au fost achiziționate pentru colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei, dar puține au fost expuse în ultimii ani, pe motivul că depășesc exigențele înaintate față de o operă de valoare care poate fi etalată în sălile muzeului.

Printre puținele realizări de valoare se numără lucrarea lui Lev Averbuh *Elena Sârbu – fiica Codrilor* (1967, lemn), lucrat într-o manieră academică, dar și cu multă cordialitate.

O realizare de valoare este și *Portretul de tractorist* (1966, lemn), în care autorul, sculptorul Valentin Kuznețov, surprinde excepțional de exact efigia tractoristului, dar și alura psihologică a acestuia. Sculptorul Valentin Kuznețov lucrează preponderent realist [7, pp.3-4], dar creația sa conține și un chip singularizat stilizat. Este vorba despre *Portretul pictorului V. Miagkov* (1967, șamotă, email), în care este surprins protagonistul cu toată inteligența și spiritul său.

De remarcat, autoritățile și cenzura au tins de a crea și o galerie a portretelor eroilor muncii socialiste, fapt care s-a soldat cu crearea multor opere mediocre, opace, ce nu pot fi etalate în prezent. Totuși, din rândul acestora se evidențiază lucrarea sculptorului Iosif Poneatovschi *Portretul Eroului Muncii Socialiste V. Turcan* (1966, bronz), în care protagonistul apare sub povara cotidianului, simplu ca un om din popor.

Stilistic, portretele de muncitori și colhoznici nu se încadrează într-o ierarhie, deși sunt prezente și portretele conducătorilor de partid. Aceste portrete reflectă imperativul timpului în care au fost create, mărturisindu-ne despre realitățile sociale și morale ale acestuia.

O galerie cu totul aparte de portrete ale contemporanilor – pictori, sculptori, graficieni, scriitori, poeți, actori, regizori, muzicieni, compozitori, critici de artă etc., a fost creată în aspect conceptual și plastic de plasticianul Glebus Sainciuc. Unind într-un tot integrat redarea realistă cu cea caricaturală și lucrând în tehnica *papier mâché*, dar și în șamotă și ceramică, autorul a reușit în "măștile" sale să reprezinte atât caracteristicile de scurtă durată, cât și cele permanente ale efigi-

ilor celor portretizați [2, p.14]. Galeria sa include peste 350 de portrete-măști, dintre care doar câteva sunt prezente în colecția MNAM. Printre acestea se numără *Portretul lui Andrei Lupan* (1962, ceramică, glazură), care pe lângă aspectul artistic, conține și o tehnică ce permite păstrarea lui de durată în arhiva muzeului. Însuși chipul redă trăsăturile protagonistului în manieră caricaturală cu mici, dar accentuate exagerări.

Esența chipurilor, caracterelor, manierei de a se prezenta în fața publicului este evidențiată de Glebus Sainciuc și în *Portretul lui Jean-Paul Sartre* (1966, șamotă, pigmenti, email). Iar tragismul sorții de pictor, totalmente consacrat creației, este reprezentat de Glebus Sainciuc în *Portretul lui Mihai Greco* (1966, șamotă, pigmenti, email).

La general, aceste portrete-măști prezintă paralelisme cu creația lui Honore Domier, care încă la începutul secolului al XIX-lea a înșușit maniera ușor caricaturistică în redarea portretelor sculpturale ale contemporanilor săi. La acestea, Glebus Sainciuc a mai adăugat culoarea și redarea cu folosirea liniei, iar deschiderea sa a fost reprezentarea portretelor în forma unor măști, care puteau fi "jucate" de autor. De remarcat, aceste portrete-măști nu au analogie în cultura universală și constituie o realizare "de autor" a plasticianului Glebus Sainciuc.

Anii '60-'70 ai secolului al XX-lea sunt o perioadă în care excelează tendința de a prelucra minuțios materialele, existând o adevărată cultură în domeniul tehnologic. La acest capitol se înscriu lucrările Brunhildei Epelbaum-Marcenco *Portretul pianistului V. Krainev* (1972, marmură) și *Portretul etnografului N. Kalașnikova* (1975, marmură). Ambele chipuri sunt prelucrate stăruitor, în spiritul unui academism și romantism, racordat la exigențele acelor timpuri. Aspectele psihologice sunt puse în valoare prin calitățile suprafeței, dar și stilistic [6, p.1].

Marmura este prelucrată și de Nicolai Gorionâșev, care implementează stilistica sa cu note de autor în lucrările *Profesorul-chirurg Natalia Gheorghiu* (1971, marmură) și *Bustul lui Vasilii Votovici* (1975, marmură). În aceste portrete autorul armonizează conținutul cu forma. La fel, și mai târziu, efectele marmurei sunt implementate în *Portret de fată* (1984, marmură) de Leonid Fitov, chip care exprimă voință și gingășie.

De altfel, anii 1970 sunt și perioada unei mari diversități stilistice în portrete. Tematica realismului socialist cu chipuri de contemporani, mun-

citori și eroi în muncă, este depășită anume prin diversitatea stilistică. Un exemplu ar fi lucrarea *Mulgătoarea E. Ciocan* (1972, lemn) de Miriam Gamburd, în care chipul femeii de la țară exprimă munca grea zi cu zi.

Decorativismul și realismul se conjugă armonios în portretul *Vietnameza Bon-Cean* (1971, lemn), realizat de Iurie Canașin, în care autorul a tentat să depășească redarea formală, conturând un chip inspirat și elegant.

Colorarea lemnului, specifică impresioniștilor, în special lui Paul Gauguin, își găsește implementare în portretele cioplite de Brunhilda Epelbaum-Marcenco – *Portretul Svetei* (1968, lemn, tempera) și *Portretul Mariei Sagaidac* (1977, lemn patinat). În aceste portrete, dar și în altele, urmând o serie de portrete sculpturale color, autoarea recurge atât la contraste, cât și la redări pastelate pentru a sublinia frumusețea feminină, eleganța și fragilitatea [2, p.15]. Aceste caracteristici sunt specifice și pentru *Portretul studentei din Vietnam, Lini* (1984, teracotă), redată psihologic și coloristic perfect.

Anii 1980 sunt favorabili implementării unor soluții îndrăznețe în portret. Un exemplu concludent este *Portretul Constanței Târțău* (1980, șamotă), în care autoarea, Alexandra Picunov-Târțău, recurge la o stilistică modernistă, lipsind chipul de gât și postament. Chipul surorii sale dragi apare dramatic și consacrat vocației de actriță.

La fel, chipul din *Portretul N. Urman* (1982, lemn patinat), care aparține dălții sculptoriței Brunhilda Epelbaum-Marcenco, este modelat tensionat, astfel ca să redea grațiozitatea și farmecul feminin.

Spre sfârșitul anilor 1980 – începutul anilor 1990 stilistica portretelor se schimbă. Este perioada proceselor democratizării societății din URSS. Astfel, portretul realizat de sculptorul Valentin Kuznețov *Bolșevic bătrân* (1983, aramă) reprezintă o anti-operă, plină de dezinvoltură și psihologism accentuat.

În această perioadă, portretul fuzionează cu compoziția, fapt care stilistic conferă o mai mare libertate în tratare. Așa este *Portretul poetesei Bella Ahmadulina* (1986, bronz, lemn) de Galina Dubrovina [3, p.15], în care este redată soarta tragică și grea a intelectualului într-o societate unde domină totalitarismul.

Un alt portret-compoziție este cel al *Actriței Nelly Cameneva* (1986, șamotă), care a fost lucrat de Brunhilda Epelbaum-Marcenco și care unește

chipul actriței, plin de dăruire, cu imaginea postamentului populat de minuscule personaje teatrale.

Formele stilizate și geometrice persistă în *Portretul compozitorului E. Lazarev* (1980, bronz) de Robert Derbențev. Portretul exprimă inteligență și dedicație totală muzicii.

Tematica celui de-al Doilea Război Mondial se menține tardiv în sculptura moldovenească. Vom consemna lucrarea lui Iosif Chitman *Portret de soldat bătrân* (1985, bronz) și cea a lui Ion Beldii și Natalia Beldii-Vlasova *Compoziția sculpturală Mama. 1941.* (1981, aramă), în care sunt imprimate ororile acestor confruntări armate. Un chip secționat la nivelul genunchilor, monumental, dar în același timp apropiat sufletului sculptorului Iurie Canașin, este portretul *Tatăl* (1985, aramă). Acest chip a fost creat de Iurie Canașin cu ajutorul mamei sale, deoarece sculptorul nici nu-și amintește de tatăl, pilot militar, căzut în luptele crunte de lângă Voronej.

Astfel, în anii de la intersecție de secole, portretul sculptural devine mai sentimental, mai sugestiv, mai liber în tratare. Drept exemplu pot fi amintite lucrările *Bustul criticului de artă M. Groșeva* (1989, bronz) de Grigorii Potoțkii, care exprimă liniște și cumințenie și portretul *Haiduc* (1987, bronz) de Iosif Chitman, care redă virilitate și forță spirituală. O realizare semnificativă a lui Iosif Chitman este *Portretul academicianului D. Saharov* (1992, bronz), în care, la nivel psihologic, este redată lupta și confruntarea de idei a marelui savant rus.

Renașterea națională din anii 1990 contribuie la revigorarea redării chipurilor marilor scriitori români, așa ca *Luceafărul* (1991, bronz, relief) de Ion Zderciuc și *Portretul lui Ion Creangă* (1991, piatră) de Dumitru Verdianu.

Postmodernismul, la hotarul dintre secole, se revarsă în crearea portretelor-compoziții, cu fabula lor, așa ca *Micuța regină* (1991, bronz, pietre, sticlă colorată) și *Portretul lui Alexei Vidrașcu* (1994, bronz, lemn), ambele de Valentin Vârtosu. Aceste portrete reprezintă o etapă nouă în plastica Republicii Moldova. Vizavi de acestea, compoziția-portret *Cucuteneancă* (1992, șamotă) de Iurie Platon, realizată în spiritul Culturii ancestrale Cu-

cuteni-Tripolie, reprezintă eclectismul pronunțat și aspirațiile tinerilor sculptori la interferență de secole [2, pp. 22-23].

Astfel, pe parcursul evoluției, portretul sculptural moldovenesc prezintă diverse similitudini cu operele marilor maeștri și influențe stilistice ale artei universale, păstrându-și, totuși, caracterul independent, creativ și original în tratare.

### Referințe bibliografice:

1. Bobernaga S., Plămădeală O. Alexandru Plămădeală. Chișinău: Literatura artistică, 1981, 76 p., il.
2. Suruceanu V. Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei. Chișinău: Editura "Cartea Moldovei", 2008, 182 p., il.
3. Tănase O. Tudor Cataraga. Sculptură. Chișinău: Editura ARC, 203, 56 p., il.
4. Барашков Е. Лазарь Дубиновский. Кишинев: Литература артистикэ, 1980, 144 с., илл. /Barashkov E. Lazar' Dubinovskii. Kishinev: Literatura artistica, 1980, 144 p., ill.
5. Бобернага С. Клавдия Кобизева. Скульптура. Москва: Советский художник, 1988, 88 с., илл. /Bobernaga S. Klavdia Kobizeva. Skulptura. Moskva: Sovetskii Khudozhnik, 1988, 88 p., il.
6. Гольцов Д. Брунгильда Эпельбаум-Марченко. Реальность и фантазия. Москва: Советский художник, 1986, 30 с., илл. /Gol'tsov D. Brungilda Epel'baum-Marcenco. Realnost' i fantasia. Moskva: Sovetskii Khudozhnik, 1986, 30 p., ill.
7. Гольцов Д. Валентин Кузнецов. Кишинев: Тимпул, 1984, 20 с., илл. /Gol'tsov D. Valentin Kuznetsov. Kishinev: Timpul, 1984, 20 p., ill.
8. Лившиц М. Лазарь Дубиновский. Скульптура. Москва: Советский художник, 1987, 82 с., илл. /Livshits M. Lazar' Dubinovskii. Moskva: Sovetskii Khudozhnik, 1987, 82 p., ill.
9. Тырцэу К., Цельникер Б. Александра Пикунова. Кишинев: Тимпул, 1985, 40 с., илл. /Tyrtseu K., Tsel'niker B. Aleksandra Pikunova. Kishinev: Timpul, 1985, 40 p., ill.



Fig. 1. Nichifor Colun, *Portretul lui Ion Croitor* (1920, bronz)



Fig. 2. Alexandru Plămădeală, *Portretul soției Olga Plămădeală* (1924, lemn)



Fig. 3. Claudia Cobizev, *Cap de moldoveancă* (1947, lemn)



Fig. 4. Lazăr Dubinovschi, *Portretul arhitectului A. Șciusev* (1949, lemn)  
Sursa: Suruceanu V. Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei. Chișinău: Editura „Cartea Moldovei”, 2008, 182 p., il.



Fig. 5. Lazăr Dubinovschi, *Portretul pictorului român Corneliu Baba* (1960, bronz)  
Sursa: Барашков Е. Лазарь Дубиновский. Кишинев: Литература артистикэ, 1980, 40 с., илл. / Barashkov E. Lazar' Dubinovskii. Kishinev: Literatura artistike, 1980, 40 p., ill.



Fig. 6. Brunhilda Epelbaum-Marcenco, *Portretul Svetei* (1968, lemn, tempera)



Fig. 7. Alexandra Picunov-Târțău, *Portretul pictoriței Eleonora Romanescu* (1981, ghips)



Fig. 8. Tudor Cataraga, *Autoportret* (2002, bronz)  
Sursa: Tănase O. Tudor Cataraga. Sculptură. Chișinău: Editura ARC, 2003, 56 p., il.



Fig. 9. Valeriu Rotaru, *Portretul sculptorului Lazăr Dubinovschi* (1984, ghips patinat)  
Sursa: Suruceanu V. Galeria de sculptură contemporană din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei. Chișinău: Editura „Cartea Moldovei”, 2008, 182 p., il.

Alina OSTAPOV

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-3952-8940>

Sergius CIOCANU

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-1421-2672>

## Dezvoltarea reglementărilor în domeniul patrimoniului cultural imobil în RSSM (1944 – 1955)

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.09>

### Rezumat

#### Dezvoltarea reglementărilor în domeniul patrimoniului cultural imobil în RSSM (1944 – 1955)

Această cercetare analizează dezvoltarea legislației privind patrimoniul cultural în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească (RSSM) în deceniul de după sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial. Actele normative din perioada analizată relevă entitățile responsabile de protejarea patrimoniului, definesc monumentele istorice și arheologice, impun reguli și restricții privind utilizarea, protecția și restaurarea acestora. Se acordă atenție protecției proprietății muzeale, evidențiindu-se importanța conservării și securizării bunurilor de patrimoniu cultural din colecțiile muzeelor. Listele „monumentelor protejate de stat” oferă detalii despre fiecare monument și starea lor, incluzând informații despre locație, categorie și datarea istorică, împreună cu notițe privind starea lor și privind autoritățile responsabile de protecție. Politica de stat din domeniul patrimoniului prevedea obligația de inventariere a monumentelor și instituirea restricțiilor și sancțiunilor pentru nerespectarea normelor de protecție. De asemenea, este importantă împărțirea monumentelor în funcție de utilizare. Analiza actelor normative și a practicilor administrative conturează un cadru legal și instituțional complex, având ca scop asigurarea atât a protecției, cât și a utilizării raționale a monumentelor istorice și arheologice.

**Cuvinte-cheie:** reglementări, patrimoniu, monumente, istorice, arheologice, protecție, hotărâre, RSSM.

### Summary

#### Evolution of regulations in the field of immovable cultural heritage in MSSR (1944 – 1955)

The present research examines the evolution of cultural heritage legislation in the Moldovan Soviet Socialist Republic in the decade since the end of World War II. The normative acts reveal the entities responsible for heritage protection, define historical and archaeological monuments and impose rules and restrictions on their use, protection and restoration. Attention is paid to the protection of museum property, highlighting the importance of conserving and securing cultural heritage objects in museum collections. Lists of state-protected monuments provide details on each monument and their status, including information on location, category, and historical dating, along with reports on their current status and the protection measures implemented. The patrimonial policy is reflected in the obligation to inventory monuments and in the establishment of restrictions and penalties for non-compliance with protection norms. It is also important to divide monuments according to their degree of permissiveness of use, demonstrating a strong commitment to the protection and conservation of the cultural heritage. The analysis of legislation and administrative practices outlines a complex legal and institutional framework aimed at ensuring both the protection and the rational use of historical and archaeological monuments.

**Keywords:** regulations, heritage, monuments, historical, archaeological, protection, decision, MSSR.

După încheierea celui de-al Doilea Război Mondial și instalarea administrației sovietice în Basarabia, proaspăt resuscitata Republică Socialistă Moldovenească (în continuare RSSM) s-a confruntat cu numeroase provocări. În ciuda eforturilor de reorganizare administrativă și a programelor de rezolvare a problemelor urba-

nistice, de reconstrucție și construcție impuse de politic, ea s-a confruntat cu lipsa de specialiști și instituții responsabile la diferite niveluri. Printre domeniile de mare importanță ideologică, asupra cărora s-au aplecat autoritățile RSSM a fost și domeniul patrimoniului cultural. În perioada postbelică, prioritățile politice și economice erau

îndreptate în mare parte către reconstrucție și dezvoltare urbană, iar resursele umane și instituționale necesare pentru protejarea patrimoniului cultural erau limitate. Ținând cont de sarcinile puse de conducere, s-au făcut eforturi susținute de a identifica și de a proteja moștenirea culturală a republicii. În conformitate cu Hotărârea nr. 727 a Sovietului Comisarilor Norodnici al Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești (în continuare SCN al RSSM) din 31 iulie 1945 *Cu privire la protejarea monumentelor istorice și arheologice se instituie o Comisie permanentă subordonată SCN al RSSM, cu responsabilitatea protejării monumentelor. Comisia pentru ocrotirea monumentelor era obligată să elaboreze un Regulament referitor la protejarea monumentelor istorice și arheologice și să-l supună aprobării SCN al RSSM. Comisia era obligată să elaboreze o catagrafie și o inspecție a monumentelor arheologice și istorice aflate sub protecția statului, trebuia să elaboreze liste cu monumente, indicând costurile necesare pentru reabilitarea acestora.*

Toate bunurile construite înscrise în listele de monumente, inclusiv cele edificate în memoria victoriilor armatelor ruse, moldovenești și/sau ucrainene, precum și monumentele dedicate personalităților istorice, fortificațiile, casele legate de evenimente și personalități istorice, bisericile și mănăstirile, împreună cu alte clădiri de valoare istorică, artistică sau arhitecturală, sunt supuse protecției statului. De asemenea, siturile arheologice, cum ar fi fortificațiile, așezările, movilele funerare, cimitirele, plăcile antice de piatră cu inscripții și descoperirile antice de importanță istorică și științifică, sunt incluse în această protecție. Se interzice distrugerea sau mutilarea bunurilor construite luate sub protecție, precum și distrugerea sau deteriorarea monumentelor arheologice. Demolarea sau strămutarea monumentelor poate avea loc doar cu permisiunea deja menționatei *Comisii pentru ocrotirea monumentelor*. De asemenea, Comitetele Executive județene și raionale erau obligate să protejeze bunurile construite și arheologice înscrise în liste, desemnând persoane responsabile în acest scop [1, f. 402].

În cursul anului 1947, prin Hotărârea nr. 454 din 31 mai 1947 al Sovietului de Miniștri al Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești (în continuare SM al RSSM) *Cu privire la măsurile de conservare și restaurare a monumentelor de arhitectură ale RSSM* au fost aprobate două Liste de bunuri construite (vezi Anexa nr.1) luate sub

protecția statului (o listă cu cinci bunuri construite sub protecția autorităților centrale ale RSSM și altă listă cu 15 bunuri construite aflate sub protecția autorităților locale). Responsabilitatea pentru conservarea și utilizarea corespunzătoare a acestor monumente a fost atribuită Direcției Arhitectură de pe lângă SM al RSSM (în continuare DA) și Comitetele Executive orașenești și raionale. Organizațiile și instituțiile care ocupau clădiri cu statut de monument au fost obligate să efectueze lucrări urgente de reparații și restaurare în anul 1947, conform indicațiilor DA. Reabilitarea monumentelor nefolosite urma să fie realizată prin contracte încheiate cu DA de pe lângă SM al RSSM, Birourile de Reparații și Construcții ale Comitetele Executive ale orașelor și raionale. Se impunea Comitetului de Stat pentru Planificare al SM al RSSM să aloce materiale și utilaje de construcție în anul 1947 pentru lucrările de reparații și restaurare destinate protejării monumentelor în arhitectură din RSSM, conform devizelor aprobate [2, f. 31]. A fost stabilit că lucrările de planificare și ameliorare a dezvoltării orașelor RSSM, pe teritoriul cărora se află monumente de arhitectură, se desfășoară fără a interveni la monumente. Reabilitarea unui monument de arhitectură inclus în protecția de stat putea fi efectuată numai cu permisiunea DA de pe lângă SM al RSSM. Monumentele individuale de arhitectură aflate sub protecția statului, precum și rezervațiile arhitecturale, puteau rămâne ulterior în folosința chiriașilor sau puteau fi închiriate altor instituții și organizații numai în baza contractelor de protejare-închiriere încheiate cu organele de protecție a monumentelor din cadrul DA de pe lângă SM. Transferul în folosință a monumentelor de arhitectură ale RSSM înregistrate ca speciale de către Comitetul pentru Arhitectură de pe lângă SM al Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste (în continuare URSS) se putea realiza numai după acordul cu Direcția Generală pentru protecția monumentelor de arhitectură a Comitetului. Fondurile provenite din închirierea și alte forme de utilizare a monumentelor de arhitectură ale RSSM erau creditate într-un cont special al biroului pentru protecția monumentelor din cadrul DA de pe lângă SM al RSSM și erau cheltuite exclusiv pentru protecția, repararea și restaurarea monumentelor de arhitectură, precum și pentru amenajarea terenurilor pe care acestea le ocupau [2, f. 32].

Prin Hotărârea nr. 183 a SM al RSSM din 22 februarie 1949 *Cu privire la măsurile de îm-*

*bunătățire a protecției monumentelor culturale* se stabilesc următoarele dispoziții: se încredințează responsabilitatea protejării monumentelor culturale și supervizarea întreținerii acestora Comitetelor Executive ale Consiliilor orășenești, raionale și sătești ale Deputaților Muncitorilor; conducerea și controlul asupra gestionării contabilității, protejării, restaurării și utilizării monumentelor arheologice și istorice sunt încredințate Comitetului pentru instituțiile culturale și de învățământ de pe lângă SM al RSSM; se aprobă statutul Comitetului pentru instituțiile culturale și de învățământ de pe lângă SM al RSSM [3, f. 194].

Comitetul pentru instituțiile culturale și de învățământ de pe lângă SM al RSSM era un organ de stat de control și coordonare a activității instituțiilor culturale și de educație ale RSSM, cu statut echivalent unui minister. Comitetul exercita următoarele atribuții: coordonarea întregii rețele de instituții de stat culturale și de educație (biblioteci, muzee, cluburi rurale, săli de lectură, case de cultură, case de creație populară, parcuri culturale și de odihnă); conducerea și controlul procesului de evidență, protejare, restaurare și utilizare a monumentelor de cultură, arheologice și istorice; controlul de stat al activității bibliotecilor și instituțiilor de club din toate departamentele din republică; coordonarea instituțiilor de învățământ care pregătesc cadre pentru instituțiile culturale și de educație, precum și distribuirea și redistribuirea cadrelor pregătite și existente, lucrători cultural-educaționali în republică [3, f. 196].

Comitetul era format din președinte, doi adjuncți, șapte membri aprobați de SM al RSSM. Comitetul avea următoarele departamente: Departamentul de resurse umane și specializare - se ocupa de selectarea, studierea și repartizarea personalului de conducere al instituțiilor culturale și de învățământ din RSSM și exercita controlul asupra selecției angajaților superiori din departamentele de activitate culturală și educațională din cadrul Comitetelor Executive ale Consiliilor orășenești și raionale ale Sovietelor Deputaților Muncitorilor, asigura pregătirea și recalificarea personalului prin activități de curs sau instituții de învățământ; Departamentul cluburilor și caseilor de cultură - coordona activitatea cluburilor și centrelor culturale prin vizite de inspecție la fața locului, elabora liniile directoare pentru cluburi și centre culturale, exercita controlul statului asupra activității cluburilor și "colțurilor roșii", altor departamente și îi ajuta în munca lor, monitoriza

conținutul activității cluburilor și centrelor culturale, verifica planurile de lucru și implementarea acestora; Departamentul activității bibliotecare - realiza conducerea tuturor bibliotecilor, acordând asistență în dezvoltarea și consolidarea domeniului biblioteconomiei din RSSM, prin vizite de inspecție, organizând asistență metodologică și consultări pentru bibliotecile publice, precum și exercita controlul de stat asupra activității bibliotecilor din alte departamente, susținându-le în munca lor. În baza studiului colecțiilor de carte din biblioteci și cluburi, organiza completarea rețelei de biblioteci prin achiziție; Departamentul muzeelor și protecției monumentelor de cultură, arheologice și istorice - exercita controlul asupra activității muzeelor din RSSM, acordând totodată o atenție principală în activitatea sa studiului resurselor naturale din republică, implicând muncitorii muzeelor, forțele științifice și publicul, direcționa și controla înregistrarea, protecția, restaurarea și folosirea monumentelor arheologice și istorice, și implica în aceasta forțele științifice și specialiștii din RSSM [3, f. 197-198].

De asemenea, prin hotărârea deja menționată se aprobă Instrucțiunea privind procedura de contabilizare, înregistrare și întreținere a monumentelor arheologice și istorice de pe teritoriul RSSM [3, f. 194]. Conform acesteia toate monumentele arheologice și istorice de importanță științifică sau istorică situate pe teritoriul RSSM sunt proprietate națională inviolabilă și se află sub protecția statului. Protecția monumentelor arheologice și istorice, precum și supravegherea întreținerii acestora, se realiza de către Comitetele Executive ale Consiliilor Deputaților Muncitorilor orășenești, raionale și sătești. Managementul și controlul asupra organizării protecției, utilizării, reparației și restaurării monumentelor arheologice și a monumentelor istorice, precum și contabilizarea acestora, se realiza de către Comitetul pentru instituțiile culturale și de învățământ din cadrul SM al RSSM [3, f. 200].

Erau supuse contabilizării:

a) monumente arheologice: movile antice (древние курганы), așezări antice (городища) clădiri pe piloni (свайные постройки), resturi de situri și sate antice (остатки древних стоянок и селищ), vestigii de orașe antice, terasamente, șanțuri, urme de drumuri și de canale de irigație, cimitire antice, morminte, structuri funerare antice, dolmene, menhire, cromlech-uri, statui funerare de piatră ale pomazilor (каменные бабы) etc.,

desene antice sculptate pe pietre și stânci, locuri cu descoperiri de oase de animale fosile/mamuți, rinoceri etc., precum și obiecte antice găsite.

b) monumente istorice: clădiri și locuri asociate cu cele mai importante evenimente istorice din viața popoarelor URSS, din mișcarea revoluționară, din Războiul civil rusesc (1918–1923) și Războiul pentru Apărarea Patriei (1941–1945), construcția socialistă, monumentele cu semnificație memorială asociate cu viața și activitățile unor personalități remarcabile de stat, militare și politice, eroi naționali, personalități din domeniul științei, literaturii, artei și tehnologiei, mormintele acestora, monumente de istorie, de război etc.

Comitetul pentru instituții culturale și de învățământ de pe lângă SM al RSSM realizează înregistrarea și identificarea monumentelor arheologice și istorice prin Direcțiile de activitate culturală și educațională din raioane și orașe. Acestea, prin instituții și organizații și cetățeni individuali, identificau în teren monumente arheologice/istorice și le supuneau examinării și aprobării în ședințele Sovietelor locale și raionale ale Deputaților Muncitori [3, f. 201]. După aprobarea listelor de monumente, acestea erau transmise *Comitetului pentru instituții culturale și de învățământ* de pe lângă SM al RSSM. Toate instituțiile culturale și de învățământ și organizațiile economice, consiliile sătești, gospodăriile colective, instituțiile de învățământ și școlile trebuiau să ofere Direcțiilor cultură și educație ale orașelor și raioanelor asistență activă în identificarea și înregistrarea tuturor monumentelor arheologice și istorice. Listele aprobate ale monumentelor arheologice și istorice erau examinate în Departamentul muzeelor și protecției monumentelor de cultură istorice și arheologice ale Comitetului, erau coordonate cu Filiala moldovenească a Academiei de Științe a URSS. Apoi listele semnate de președintele Comitetului pentru instituții culturale și de învățământ de pe lângă SM al RSSM erau transmise spre aprobare SM al RSSM. După aprobare, Comitetul înregistra fiecare obiect, în conformitate cu un formular special, în calitate de monument arheologic sau istoric [3, f. 202].

Autorizațiile (“Foile deschise”) de explorare și săpături pentru monumentele arheologice, erau eliberate de Academia de Științe a URSS în cazul monumentelor unionale, situate pe teritoriul RSSM, și de Filiala moldovenească a URSS a Academiei de Științe a URSS, în cazul monumentelor republicane. Instituțiile și organizațiile care au primit permisiunea de a efectua explorări și săpături

ale monumentelor arheologice erau obligate, de la începutul până la sfârșitul lucrărilor, să ia măsurile corespunzătoare pentru a proteja monumentul de distrugere și furt. Comitetele Executive orașenești și raionale ale Sovietelor Deputaților Muncitorilor pe teritoriul administrativ al cărora se află monumente arheologice erau obligate, prin organele locale ale Comitetului, să supravegheze ca săpăturile să fie efectuate exclusiv de către persoane abilitate să facă acest lucru și strict în conformitate cu autorizațiile eliberate.

Toate descoperirile de monede și comori antice urmau să fie transferate la *Filiala moldovenească a Academiei de Științe a URSS*, care asigura contabilitatea, descrierea științifică a comorilor și depozitarea în *Muzeul Republican de Istorie Locală a RSSM*. Toate descoperirile arheologice trebuiau predate organelor locale ale Comitetului, care le transferau ulterior Muzeului Republican de Istorie Locală [3, f. 204].

Controlul asupra protecției, utilizării, reparației și restaurării monumentelor istorice se realiza de către Comitet. Toate monumentele istorice în ceea ce privește utilizarea erau împărțite în trei grupuri:

- a) monumente istorice care nu pot fi folosite în scopuri practice: clădiri, monumente sculpturale ale eroilor URSS și ale personalităților din domeniul științei, artei și tehnicii, mormintele acestora, monumente de război, monumente de istorie a tehnicii.
- b) monumente care pot fi folosite, dar exclusiv pentru instituții științifice și muzeal-expoziționale, cu păstrarea aspectului lor artistic și istoric, a mobilierului și decorațiunilor interioare, monumente cu semnificație memorială asociate cu viața și activitățile unor personalități guvernamentale și politice marcante.
- c) monumente care pot fi folosite în scop economic, fără a compromite siguranța acestora și fără a le deteriora valoarea istorică și artistică, prin transmiterea lor în chirie instituțiilor și organizațiilor.

Folosirea monumentelor istorice prevăzute la pct. b) și c) era permisă numai în condițiile stabilite de Comitet și se formaliza în contracte speciale de închiriere de garanție sau obligații de protecție. Tarifele de închiriere pentru utilizarea monumentelor istorice erau aprobate de SM al RSSM la recomandarea Comitetului [3, f. 204].

Conducătorii întreprinderilor, instituțiilor și organizațiilor care închiriau monumentele istorice purtau întreaga responsabilitate pentru întreținerea și reparația la timp a acestora, pentru amenajarea corespunzătoare a terenurilor monumentelor și pentru organizarea protecției lor. Monumentele istorice utilizate neconform și, drept urmare, expuse pericolului distrugerii sau deteriorării, la cererea Comitetului sau a organismelor locale ale acestuia, erau scoase imediat din chirie, făptașii fiind obligați să recupereze pagubele cauzate monumentului în quantumul costului lucrărilor de reabilitare [3, f. 206].

Actul normativ prevedea ca înainte de 1 mai 1949, să fie realizată o inventariere a tuturor monumentelor "identificate", pentru a determina eligibilitatea lor pentru a fi incluse în Listele de stat ale monumentelor "de cultură". Iar la 1 iulie 1949, trebuia să fie prezentată SM al RSSM o propunere pentru restaurarea și întreținerea monumentelor de cultură care nu erau în folosință economică. De asemenea, urma să fie încheiate contracte de protecție și transmitere în chirie cu entitățile care erau amplasate în bunuri cu statut de monument cultural în scopul asigurării păstrării și conservării lor [3, f. 195]. Concomitent se abroga Hotărârea nr. 727 a SCN al RSSM din 31 iulie 1945 *Cu privire la protejarea monumentelor istorice și arheologice și statutul Comitetului pentru instituțiile culturale și de învățământ din subordinea SCN al RSSM*, aprobat prin Hotărârea nr. 613 a SCN al RSSM din 29 iunie 1945 [3, f. 195].

În anul 1949, au fost aprobate două Liste ale monumentelor din RSSM aflate sub protecția statului, care conțineau 12 monumente arheologice și 14 monumente istorice (vezi Anexa 2). Listele au fost elaborate și prezentate spre aprobare de către *Comitetul pentru instituții culturale și de învățământ de pe lângă SM al RSSM*.

Potrivit Hotărârii nr. 1100 a SM al RSSM din 20 august 1949 *Cu privire la aprobarea listelor de stat ale monumentelor arheologice și istorice, și a măsurilor de restaurare și întreținere, a conservării monumentelor de cultură, care nu sunt în arendă și folosință economică*, Consiliile Deputaților Muncitorilor orașenești și raionale erau obligate să efectueze lucrări de reparare a monumentelor istorice și să aducă în ordine mormintele soldaților căzuți în Războiul de Apărare a Patriei. S-au prevăzut alocări de resurse financiare și materiale pentru restaurarea și repararea mai multor monumente de cultură din republică, care nu erau în

arendă sau în folosință economică [4, f. 221].

În conformitate cu Hotărârea nr. 748 a SM al RSSM din 21 iulie 1953 *Cu privire la conservarea patrimoniului cultural și protecția monumentelor de cultură de pe teritoriul RSSM* colectarea și păstrarea arhivelor personale ale personalităților marcante era încredințată *Filialei moldovenești a Academiei de Științe a URSS în domeniul științei și literaturii*. Conform Hotărârii menționate, Ministerul Culturii al RSSM era responsabil pentru colectarea și păstrarea materialelor de arhivă în domeniul picturii și muzicii. Protecția monumentelor de cultură și supravegherea întreținerii acestora erau încredințate Comitetelor Executive ale Sovietelor Deputaților Muncitorilor la nivelul orașelor și raioanelor. Ministerul Culturii al RSSM este obligat să asigure înregistrarea și controlul monumentelor de istorie și arheologie, a mormintelor personalităților marcante ale culturii moldovenești, a rezervațiilor naturale și a locurilor istorice legate de "lupta revoluționară a oamenilor muncitori din Moldova". Ministerul Culturii și Ministerul Agriculturii și Achizițiilor din RSSM au fost însărcinate să prezinte, în termen de o lună, o propunere către SM al RSSM privind excluderea din terenurile colhozurilor a zonelor în care se găsesc monumente arheologice.

Prin Hotărârea deja menționată din 1953 au fost aprobate două Liste noi de monumente (vezi Anexa nr.3). Totodată, Listele monumentelor aprobate prin Hotărârea nr. 1100 a SM al RSSM din 20 august 1949 au fost abrogate [5, f.22]. Aici trebuie să remarcăm că cele 19 bunuri construite din Listele monumentelor aprobate în 1947 au continuat să fie în vigoare. Lista monumentelor istorice din RSSM din 1953 (ca și cea din 1949) reflectă ideologia sovietică și prioritățile politice ale acelei perioade, care puneau un accent deosebit pe glorificarea eroilor revoluțiilor ruse și Războiului civil (cum erau, de exemplu, S. Lazo și G. Kotovski), figuri emblematice a literaturii ruse, A. Pușkin, glorificarea eroilor și soldaților sovietici din cel de-al Doilea Război Mondial.

Atragem atenția că în perioada analizată numărul bisericilor și ansamblurilor monastice din listele bunurilor protejate din 1947 nu a mai fost completată. Mai mult, în anii care au urmat trei poziții din acele liste au fost eliminate pentru a da din punct de vedere juridic mână liberă demolării lor (Catedrala Veche, biserica Sfântul Ilie și clopotnița Catedralei noi din Chișinău), altele fiind demolate fără a mai ajunge vreo dată în registre-

le de protecție (de exemplu, biserica Luterană și Sinagoga Mare din Chișinău [6, p.44-49]). Autoritățile sovietice încercau să minimizeze influența religiei, în conformitate cu doctrina comunistă. Să nu uităm că în acea perioadă în RSSM era în desfășurare un amplu proces de luptă contra instituțiilor religioase, proces încheiat peste câțiva ani cu închiderea majorității mănăstirilor și a mai mult de jumătate din bisericile parohiale. Astfel, Listele de monumente sunt și documente care reflectă direcțiile ideologice și prioritățile politice ale regimului sovietic în domeniul culturii.

Reglementările din domeniul protejării patrimoniului cultural din RSSM din primul deceniu postbelic, pe de o parte, reflectă eforturile de construire aici a unui sistem bine pus la punct de conservare, protejare și gestionare a bunurilor înscrise în listele de monumente, iar, pe de alta, reflectă angajamentul autorităților URSS de a construi o societate a cărei identitate să se sprijine pe dominația ideologiei luptei de clasă.

**Referințe bibliografice:**

1. Постановления Совета Министров Молдавской ССР, 1945 г. În: ANA, DGFAG, F. 2848, inv. 22, d. 13, 464 f./ Postanovlenia Soveta Ministrov Moldavskoi SSR, 1945. În: ANA, DGFAG, F. 2848, inv. 22, d. 13, 464 f.;
2. Постановления Совета Министров Молдавской ССР, 1947 г. În: ANA, DGFAG, F. 2848, inv. 11, d. 150, 286 f./ Postanovlenia Soveta Ministrov Moldavskoi SSR, 1947. În: ANA, DGFAG, F. 2848, inv. 11, d. 150, 286 f.;
3. Постановления Совета Министров Молдавской ССР, 1949 г. În: ANA, DGFAG, F. 2848, inv. 11, d. 257, 239 f./ Postanovlenia Soveta Ministrov Moldavskoi SSR, 1949. În: ANA, DGFAG, F. 2848, inv. 11, d. 257, 239 f.;
4. Постановления Совета Министров Молдавской ССР, 1949 г. În: ANA, DGFAG, F. 2848, inv. 11, d. 279, 231 f./ Postanovlenia Soveta Ministrov Moldavskoi SSR, 1949. În: ANA, DGFAG, F. 2848, inv. 11, d. 279, 231 f.;
5. Постановления Министров Молдавской ССР, 1953 г. În: ANA, DGFAG, F. 2848, inv. 11, d. 583,178 f./ Postanovlenia Soveta Ministrov Moldavskoi SSR, 1953. În: ANA, DGFAG, F. 2848, inv. 11, d. 583,178 f.
6. Sergius Ciocanu, Sinagoga Mare din Chișinău. În: Arta, vol. XXX, nr.1, Chișinău, 2020.

**ANEXA 1**

(ANA, DGFAG, Fond 2848, inv.11, d.150, f. 34-36)

Приложение № 1  
к Постановлению Совета Министров МССР  
№ 454 от 31 мая 1947

**СПИСОК  
памятников архитектуры по МССР, взятых на государственную охрану**

№	Адрес	Наименование памятника	Дата постройки	Ответственность за сохранность возложена на
1.	г. Кишинёв	Мазаракиевская церковь	XVIII в.	Управление по делам архитектуры при Совете Министров Молдавской ССР
2.	г. Кишинёв  (рукописная отметка карандашом: "х" о снятии с учета в связи с предстоящим сносом)	Старый собор	XVIII в.	-/-
3.	г. Сороки	Крепость Генуэзская	XIV в.	-/-
4.	г. Бендеры	Крепость/цитадель/	XV в.	-/-
5.	Новые Каушаны  Бендерского уезда	Церковь каменная	XVIII в.	-/-

**СПИСОК**  
**памятников МССР, взятых на государственную охрану**

№	Адрес	Наименование памятника	Дата постройки	Ответственность за сохранность памятника возложена на
1.	г. Кишинёв (рукописная заметка карандашом относительно колокольни: "исключена 15.V.1963, № 491p" в связи с предстоящим сносом)	Ансамбль нового кафедрального собора / Собор, колокольня, триумфальная арка/ Арх. Мельников	1835 г.	Кишинёвский горисполком
2.	г. Кишинёв	Ильинская церковь (рукописная заметка карандашом : "х 04.03.1959, № 78" в связи с предстоящим сносом)	XVIII в.	-/-
3.	г. Кишинёв, ул. Огородная, 72	Жилой дом каменный / Загородного/	XVIII в.	-/-
4.	г. Кишинёв	Георгиевская церковь	XVII в.	-/-
5.	г. Кишинёв, ул. Бальшевская № 19	Жилой дом каменный / Стоянова/	XIX в.	-/-
6.	Гиржавский монастырь, Кишинёвского уезда	Монастырский ансамбль	XVIII в.	-/-
7.	Куприяновский монастырь, Кишинёвского уезда	Монастырский ансамбль	XVIII в.	-/-
8.	Суручанский монастырь, Кишинёвского уезда	Монастырский ансамбль	XVIII в.	-/-
9.	с. Сахарна, Сорокского уезда	Монастырский ансамбль	XVIII в.	Сорокский уисполком
10.	Монастырь Рудь Сорокского уезда	Церковь каменная	1719 г.	-/-
11.	с. Жапка, Сорокского уезда	Монастырский ансамбль	XVIII в.	-/-
12.	Каларашский монстырь Сорокского уезда	Монастырский ансамбль	XVIII в.	-/-
13.	г. Оргеев	Собор	-	Оргеевский уисполком
14.	с. Цибово Оргеевского уезда	Скальная церковь	-	-/-
15.	с. Бутучены Оргеевского уезда	Скальная церковь	-	-/-

УТВЕРЖДЕНО

Постановлением Совета Министров Молдавской ССР

№ 1100 от 20 августа 1949 г.

**СПИСОК**

**археологических памятников, находящихся на территории Молдавской ССР  
и подлежащих государственной охране**

№	Вид памятника или его наименование	Местонахождение памятника	Категория и историческая датировка памятника	Характеристика и заключение комиссии, и состояние памятника в данное время	Кем и когда памятник зарегистрирован для охраны (основание)	Какие охраняемые мероприятия произведены и когда	Кто ответственный за сохранность памятника	Примечание
1.	Стоянка палеолитическая	с. Выхватинцы Рыбницкого района	Средний палеолит (60-40 лет до н. э.)	Памятник имеет всеобщее значение, частично разрушен ломкой камня и водой	Республиканским музеем краеведения в 1946 году под руководством Сергеева Г.	Часть грота замурована каменной кладкой в 1946 г.	Рыбницкий райисполком	Подлежит охране как заповедник
2.	Городище скифское "Выхватинцы"	с. Выхватинцы Рыбницкого района	Эпоха железного века (V - III вв. до н. э.)	Сохранность городища хорошая	Археологической экспедицией института истории Молдавской базы Академии Наук СССР в 1946 году под руководством Смирнова Г. Д.	Никаких	Рыбницкий райисполком	Подлежит охране как заповедник
3.	Селище скифское "Выхватинцы"	с. Выхватинцы Рыбницкого района	Эпоха железного века (III - II вв. до н. э.)	Сохранность плохая, верхний почвенный слой распахан	Археологической экспедицией института истории Молдавской базы Академии Наук СССР в 1946 году	Никаких	Рыбницкий райисполком	Подлежит охране как заповедник
4.	Городище скифское "Стохная"	с. Стохная Резинского района	Эпоха железного века (V - III вв. до н. э.)	Сохранность городища хорошая	Институтом истории языка и литературы Молдавской базы Академии Наук СССР в 1947 году	Никаких	Резинский райисполком	Подлежит охране как заповедник

5.	Городище скифское "Ревеки"	с. Стохная Резинского района	Эпоха железного века (IV в. до н. э.)	Сохранность городища хорошая	-	Никаких	Резинский райисполком	Подлежит охране как заповедник
6.	Городище скифское "Малая Сахарна"	с. Сахарна Резинского района	Эпоха железного века (VI-III вв. до н. э.)	Сохранность хорошая городище, засажено лесом и кустарником	Археологической экспедицией научно-исследовательского института истории Молдавской базы Академии Наук СССР под руководством Смирнова Г. Д. в 1947 году	Никаких	Резинский райисполком	Подлежит охране как заповедник
7.	Городище скифское "Большая Сахарна"	с. Сахарна Резинского района	Эпоха железного века (V-III вв. до н. э.)	Поверхность распаханна	Археологической экспедицией научно-исследовательского института истории Молдавской базы Академии Наук СССР под руководством Смирнова Г. Д. в 1947 году	Никаких	Резинский райисполком	Подлежит охране как заповедник
8.	Городище скифское "Гульбока"	с. Сахарна Резинского района	Эпоха железного века (V-III вв. до н. э.)	Сохранность хорошая	Археологической экспедицией научно-исследовательского института истории Молдавской базы Академии Наук СССР под руководством Смирнова Г. Д. в 1947 году	Никаких	Резинский райисполком	Необходимо запретить выборку камня и посадку деревьев без предварительного исследования
9.	Селище скифское "Большая Сахарна"	с. Сахарна Резинского района	(VI-III вв. до н. э.)	Поверхность распаханна	Археологической экспедицией научно-исследовательского института истории Молдавской базы Академии Наук СССР под руководством Смирнова Г. Д. в 1947 году	Никаких	Резинский райисполком	Необходимо запретить выборку камня и посадку деревьев без предварительного исследования
10.	Селище скифское "Валя де мижлок"	с. Сахарна Резинского района	(V-III вв. до н. э.)	Поверхность распаханна	Археологической экспедицией научно-исследовательского института истории Молдавской базы Академии Наук СССР под руководством Смирнова Г. Д. в 1947 году	Никаких	Резинский райисполком	Необходимо запретить выборку камня и посадку деревьев без предварительного исследования

11.	Селище трипольское "Стохная"	с. Стохная Резинского района	(Палеолит IV-III тысячелетия вв. до н. э.)	Сохранность хорошая	Археологической экспедицией научно-исследовательского института истории Молдавской базы Академии Наук СССР под руководством Смирнова Г. Д. в 1947 году	Никаких	Резинский райисполком	Необходимо запретить вырубку камня и посадку деревьев без предварительного исследования
12.	Городище "Требужены"	с. Требужены Суленского района	Памятник трипольского, скифского, славянского и молдавского средневековья	Поверхность распахана	Археологической экспедицией научно-исследовательского института истории Молдавской базы Академии Наук СССР под руководством Смирнова Г. Д. в 1947 году	Никаких	Суленский райисполком	Подлежит охране как заповедник

УТВЕРЖДЕНО  
Постановлением Совета Министров Молдавской ССР  
№ 1100 от 20 августа 1949 г.

**СПИСОК  
исторических памятников, находящихся на территории Молдавской ССР и подлежащих  
государственной охране**

№	Вид памятника или его наименование	Местонахождение памятника	Категория и датировка памятника	Характеристика и заключение комиссии, и состояние памятника в данное время	Кем и когда памятник зарегистрирован для охраны (основание)	Какие охраняемые мероприятия произведены и когда	Кто ответственный за сохранность памятника	Примечание
1.	Памятник-обелиск в честь победы над турками в 1770 г. 21 июля	в 2-х км от г. Вулканешты	Первая категория. Установлен в 1844 г.	Ребристый цилиндр на пьедестале, размер памятника 22,4 м, требует реставрации так как побит снарядами и отпала штукатурка необходима ограда и мемориальная доска.	Вулканештским райисполкомом 11 июня 1949 г.	Никаких	Вулканештский райисполком	
2.	Памятник-обелиск подполковнику графу Воронцову в честь битвы с турками в 1770 г. 21 июля	в 2-х км от г. Вулканешты	Установлен в 1845 г.	Высота обелиска 6 м, пирамидальной формы, требует ремонта, верхушка памятника сдвинута с места	Вулканештским райисполкомом 11 июня 1949 г.	Никаких	Вулканештский райисполком	

3.	Памятник-obelisk фельдмаршалу графу П. А. Румянцеву в честь победы над турками и татарами на реле Ларга 7 июля 1770 г.	в 2,5 км юго-западнее с. Бодька, Кагульского района	Первая категория. Когда установлен неизвестно	Обелиск из красного гранита, сохранность хорошая, но необходимо срочно зашить швы размер памятника 8,9 м.	Кагульским райисполкомом 11 июня 1949 г.	Никаких	Кагульский райисполком	
4.	Памятник-obelisk князю Потёмкину-Таврическому установлен на месте его смерти в 1971 г. 5 октября	В 4 км южнее с. Резены, Корнештского района	Памятнику требуется мелкий ремонт и ограда. Высота 13,7	Пьедестал памятника из дикого камня, обелиск из ракушечника, требует мелкого ремонта	Корнештским райисполкомом 30 июня 1949 г.	Никаких	Корнештским райисполкомом	
5.	Памятник А. С. Пушкину	г. Кишинёв	Установлен в 1885 г.	Бронзовый бюст. Установлен на мраморной колонне, сохранность хорошая	-	Вокруг памятника сделана ограда в 1949 г.	Кишинёвский горсовет	
6.	Памятник Стефану Великому	г. Кишинёв	Первая категория	Бронзовый, во весь рост	-	-	-	
7.	Дом, в котором помещалась редакция газеты "Искра" в 1901 г.	г. Кишинёв, ул. Подольская 39	-	Дом из 4 маленьких комнат, хорошо сохранился	-	-	-	
8.	Домик-музей А.С. Пушкина, где жил А.С. Пушкин в 1820-1823 г	г. Кишинёв, ул. Антоновская	-	Дом реставрирован в 1948 г., сейчас в хорошем состоянии	1948 г. Комитетом по делам культуры при Совете Министров Молдавской ССР	Реставрирован в 1948 г.	Комитет по делам культуры учреждений	
9.	Дом, где провёл детство и юность академик Щусев	г. Кишинёв, ул. Щусева	-	Дом в хорошем состоянии	Управлением по делам архитектуры в 1947 г.	Отремонтирован	Управление по делам архитектуры при Совете Министров МССР	
10.	Кладбище воинов, погибших в Отечественной войне за освобождение г. Кишинёва	г. Кишинёв, ул. Садовая	1944 год	Состояние кладбища у памятников хорошее	Кишинёвский горисполком	Кладбище огорожено	Кишинёвский Горисполком	

11.	Кладбище воинов, погибших в Отечественной войне 1944 г.	г. Кишинёв, парк Пушкина	1944 год	Состояние хорошее	Кишинёвский горисполком	Благоустроено в 1945 г.	Кишинёвский горисполком	
12.	Памятник Василию Лупу Молдавскому господарю 1634-1654	г. Оргеев	-	Памятник на пьедестале, бронзовый во весь рост	Оргеевским горсоветом	Вокруг памятника сооружена ограда	Оргеевский горисполком	
13.	Дом, в котором родился и провёл своё детство Сергей Лазо	с. Пятра, Оргеевского района	-	Дом в хорошем состоянии	Оргеевским райисполкомом 2 мая 1949 г.	Каждый год проводится текущий ремонт	Оргеевский РОНО	Размещена школа установлена мемориальная доска
14.	Домик музей, в котором родился и провёл своё детство Г.И. Котовский	м. Котовск, Котовского района	Построен в 1879 г.	Состояние памятника хорошее	Котовским райисполкомом	Произведён ремонт в 1947 г.	Комитет по делам культпросветучреждений	

**СПИСОК  
исторических памятников, находящихся на территории Молдавской ССР  
и подлежащих государственной охране**

№	Наименование памятника	Местонахождение памятника	Краткое описание памятника дата сохранность	На чьей территории или в чьем пользовании находится памятник
1.	Монумент Кагульской победы 1770 г.	В 2-х км от села Вулканешты	Дорическая колонна, установленная на квадратном ступенчатом постаменте. Общая высота монумента 21 м 80 см. Сооружён 1849 г. Необходима реставрация, установление мемориальной доски, креста, ограды и другие...	Колхоз "Путь к коммунизму" Вулканештского района
2.	Обелиск подполковнику графу С. Воронцову	В 2-х км от села Вулканешты	Высота обелиска 6 м 62 см, установлен в 1849 году, сохранность удовлетворительная	Колхоз "Путь к коммунизму" Вулканештского района
3.	Монумент фельдмаршалу П.А. Румянцеву в честь победы на реке Ларга, 1770 г.	В 2,5 км от села Бадька Кагульского района	Высота монумента до 8, 9 м, установлен в 1914 г., сохранность удовлетворительная	Колхоз имени 30 лет Советской Армии, Бадьковского сельсовета
4.	Обелиск князю Потёмкину-Таврическому на месте его смерти в 1791 г.	В 4 км от села Старые Редены Корнештского района	Обелиск из камня, высота обелиска до 13,7 м	СТ Реденский сельсовет
5.	Дом, в котором помещалась подпольная типография газеты "Искра"	г. Кишинёв ул. Подольская, дом 39	Одноэтажный, каменный, помещение бывшей типографии, состоит из четырёх комнат, необходим капитальный ремонт	Ленинское райжилуправление города Кишинёва
6.	Кладбище воинов Советской Армии погибших в период Великой Отечественной войны	г. Кишинёв, парк им. А.С. Пушкина	Состояние удовлетворительное	Кишинёвский горисполком
7.	Кладбище воинов и партизан Великой Отечественной войны	г. Кишинёв, ул. Садовая	Состояние удовлетворительное	Кишинёвский горисполком
8.	Дом, в котором в 1820 году жил А.С. Пушкин	г. Кишинёв, ул. Антоновская, дом 19	В 1948 году дом реставрирован, в доме создан музей, состояние удовлетворительное	Главное Управление по делам культпросветучреждений Министерства Культуры МССР

9.	Дом, в котором родился и провёл детские годы легендарный герой Гражданской войны Сергей Лазо	с. Лазо (бывшая Пятра), Оргеевского района	Построен в 1854 году, в доме находится школа, в 1950 году организована комната-музей, состояние удовлетворительное	Оргеевский райисполком
10.	Дом, в котором родился и провёл детские годы легендарный герой Гражданской войны Г. И. Котовский	Котовское МССР	Построен в 1872 году, в доме организован музей, состояние удовлетворительное	Министерство Культуры МССР
11.	Памятник 15 офицерам танкистам, погибшим в период Великой Отечественной войны	г. Тирасполь, сад им. В. И. Ленина	На плите покрывающая братскую могилу установлен танк, высота до 2 м 20 см	Тираспольский горисполком
12.	Остатки, основанные в 1792 г. А. С. Суворовым крепости "Средняя"	г. Тирасполь	Сохранились остатки земляных валов и рвов	Тираспольский горисполком
13.	Братская могила, в которой похоронен Герой Советского Союза М. И. Перевозный	г. Кагул, парк	На Братской могиле установлен фундаментальный памятник, состояние удовлетворительное	Кагульский горисполком
14.	Надгробный памятник молдавскому писателю XIX в. И. Сырбу	с. Машкауцы Суленского района, кладбище	Каменный Обелиск, сохранность хорошая	Машкауцкий сельсовет
15.	Дом, где в 1822 г. останавливался А. С. Пушкин	с. Пушкино, бывшее село Долна Ниспоренского района	Дом каменный, состоит из 16 комнат, необходим капитальный ремонт	колхоз Победа Ниспоренского района
16.	Здание бывшего реального училища, где в 1895 г. учился легендарный герой Гражданской войны Г. И. Котовский	г. Кишинёв, улица Пирогова, дом 65, университет	Здание каменное, двухэтажное, состояние удовлетворительное	Кишинёвский Госуниверситет
17.	Здание бывшего сельскохозяйственного агрономического училища, в котором в 1896-1900 гг. учился Г.И. Котовский	с. Кокорозены Киперченского района, сельхозтехникум	Здание каменное, двухэтажное, состояние удовлетворительное	Кокорозенский сельскохозяйственный техникум
18.	Дом бывшего двухклассного народного училища, в котором в 1889- 1895 г. учился Г. И Котовский	г. Котовское, школа	Состояние удовлетворительное, необходимо установление мемориальной доски	Котовский райисполком
19.	Здание бывшей гимназии, где в 1910-1912 г. учился легендарный герой Гражданской войны Сергей Лазо	г. Кишинёв, улица Киевская, дом 121	Здание каменное, двухэтажное, состояние удовлетворительное	-
20.	Дом, в котором в 1910-1912 г. жил легендарный герой гражданской войны Сергей Лазо	г. Кишинёв, улица Щусева, дом 151	Необходим ремонт дома и установление мемориальной доски	Красноармейский райисполком
21.	Монумент 55 Подольскому полку, участвовавшему в освобождении Бессарабии от Турецкого гнета	г. Бендеры, в крепости	Высота памятника 8 м 10 см, на трёхъярусном постаменте установлена усечённая пирамида, увенчанная фигурой орла, к основанию постамента ведёт ступенчатая лестница	

22.	Братская могила, где похоронены Герои Советского Союза главный полковник Д. Н. Осадчий, генерал-лейтенант танковых войск Д.М. Алексеев, генерал-майор авиации Тараненко П. М.	г.Бельцы, центральная площадь	Установлен Обелиск высотой 8,5 м	Бельцкий горисполком
23.	Здание, где в период Гражданской войны помещался штаб кавбригады Г. И. Котовского	г. Тирасполь, улица Коммунистическая, дом 34	Здание каменное, состояние удовлетворительное	Тираспольский горисполком
24.	Обелиск на пограничной заставе Ветчинкина в районе города Кагула	г. Кагул	Обелиск высотой 3,5 м, состояние неудовлетворительное	Кагульский горисполком
25.	Обелиск трёх героев пограничной заставы Баймаклийского района	с. Цыганка, Баймаклийского района	Необходим ремонт памятника	Баймаклийский райисполком

**Примечание:** Братские могилы воинов и партизан Гражданской войны и Великой Отечественной войны являются важными историческими памятниками, подлежащими Государственной охране. Благоустройство братских могил воинов Советской Армии и партизан, осуществляется исполкомами местных Советов депутатов трудящихся.

Приложение № 2  
к Постановлению Совета Министров МССР  
№ 748 от 21 июня 1953 г.

**СПИСОК  
археологических памятников, находящихся на территории Молдавской ССР  
и подлежащих государственной охране**

№	Наименование памятника	Местонахождение памятника	Краткое описание памятника, дата, сохранность	На чьей территории или в чьем пользовании находится памятник
1.	Стоянка палеолитическая "Выхватинцы"	с. Выхватинцы Рыбницкого района	Частично разрушен ломкой камня и водой, относится к среднему палеолиту 100 – 50 тыс. лет до н. э.	Выхватинский сельсовет, колхоз имени Дзержинского
2.	Городище скифское "Выхватинцы"	с. Выхватинцы Рыбницкого района	Эпоха железного века (IV - III вв. до н. э.). Сохранность удовлетворительная	Выхватинский сельсовет, колхоз имени Дзержинского
3.	Городище скифское "Стохная"	с. Стохная Резинского района	Эпоха железного века (IV - III вв. до н. э.). Сохранность удовлетворительная	Стохнянский сельсовет, колхоз имени Жданова
4.	Городище скифское "Малая Сахарна"	с. Сахарна Резинского района	Эпоха железного века (VI-IV вв. до н. э.). Сохранность удовлетворительная	Сахарнянский сельсовет

5.	Городище скифское "Большая Сахарна"	с. Сахарна Резинского района	Эпоха железного века (VII-IV вв. до н. э.). Сохранность удовлетворительная	Сахарнянский сельсовет
6.	Городище скифское "Гульбока"	с. Сахарна Резинского района	Эпоха железного века (VII-IV вв. до н. э.). Сохранность удовлетворительная	Сахарнянский сельсовет
7.	Средневековый молдавский город "Старый Орхей"	с. Требужены Сусленского района	XIV-XVI вв. до н. э. Запретить распашку на глубину свыше 30 см на площади 268 га	Требуженский сельсовет, колхоз имени Буденного
8.	Городище скифское "Бутучены"	с. Бутучены Сусленского района	III-II вв. до н. э. Площадь до 2 га. Сохранность удовлетворительная	Бутученский сельсовет, колхоз имени Буденного
9.	Городище славянское "Царевка"	с. Царевка Резинского района	IX-XII вв. до н. э. Сохранность удовлетворительная. Запретить распашку на территории до 1/4 га	Царевский сельсовет, колхоз имени Калинина
10.	Городище славянское "Алчедар"	с. Алчедар Резинского района	IX-XII вв. до н. э. Сохранность удовлетворительная. Не подлежит распашке до 3/4 га	Алчедарский сельсовет, колхоз имени Маленкова

**Примечание:**

1. Территория вышеперечисленных археологических памятников, на определённой площади, по указанию молдавского филиала Академии наук СССР, Министерства Культуры МССР, распашки не подлежит, также запрещается производить насаждения, строительство, выборку камня, добычу песка и глины на всей площади этих памятников.
2. Распашка курганов (неразрушенных) на территории МССР запрещается.

*Tamara NESTEROV*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4013-3954>

*Dumitru RUSU*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0911-7474>

## Stadionul Republican din Chișinău

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.10>

### Rezumat

#### Stadionul Republican din Chișinău

Stadionul Republican, amplasat în cadrul unui cartier urban dublu - fosta Piața Fânăriei/Obor, a fost construit în două etape: prima între anii 1950 - 1951 cu arhitectura soluționată în corespundere cu realismul socialist, a doua - extinderea stadionului între anii 1955-1956, dar, în conformitate cu Rezoluția CC al PCUS și a CM al URSS din noiembrie 1955 „Cu privire la eliminarea exceselor în proiectare și construcție”, cu renegarea stilisticii anterioare pentru partea nouă. Stadionul nu era vizibil din exterior, prezentând compoziția „sabie în teacă”. Intrările monumentale erau dinspre vest și est. Dinspre sud, în axa arenei de fotbal, era amplasat pavilionul administrativ. Decorul plastic al edificiilor era din simboluri și semne ale destinației complexului sportiv, trimiteri la civilizația europeană. Din 1991 starea fizică a stadionului nu mai corespundea standardelor sportive europene. În 2007 a început demolarea stadionului, din care au rămas intrările monumentale pe terenul viran și clădirea administrativă. În iulie 2018 a fost aprobată decizia de transmitere a teritoriului Stadionului Republican Ambasadei SUA în Moldova.

**Cuvinte cheie:** stadion, sport, construcție, arenă, tribune, realism socialist, piste de alergări, câmp sportiv.

### Summary

#### The Republican Stadium in Chisinau

The Chisinau Republican Stadium, located in two urban neighborhoods - the former Fânăria and Obor squares, was built in two stages: the first, taking place in 1950-1951 possessed an architecture corresponding to socialist realism, the second - built in 1955-1956, was an extension of the stadium, which, according to the 1955 Decree, reneged the previous style for the newly-built part. The stadium designed like a „sword in a sheath”, was - not visible from outside. The monumental entrances faced the west and the east. The administrative pavilion was located in the axis of the football arena in the south. The buildings were decorated with symbols and signs, indicating the various uses of the venues or referencing to European civilization. Since 1991, the stadium is no longer fit to be used for sports at European standards. Its demolition started in 2007, of which an empty field, the monumental entrances and the administrative pavilion are left. In July 18, 2018, a draft bill for passing the the territory of the Republican Stadium to the US Embassy in Moldova was approved.

**Keywords:** stadium, sport, construction, arena, stands, socialist realism, running tracks sports field.

La 27 decembrie 1948, Comitetul Central al PCUS a emis Hotărârea cu privire la dezvoltarea în masă a culturii fizice și sportului, care a devenit directivă pentru Guvernul și Comitetul Central al PC(b) din RSS Moldovenească de a crea un stadion de importanță republicană. În Chișinău, de câteva decenii era construit și utilizat stadionul Dinamo, aflat în partea de sud-vest, mărginit de străzile București, A. Șciusev, P. Movilă și S. Lazo, de două ori mai mic, cu o tribună spre sud.

Viitorul Stadion Republican a fost amplasat la marginea de sud-est a orașului, unde se aflau două cartiere urbane, unite într-o singură piață de furaje, numită Piața Fânului (rus. *Сенная Площадь*).

În perioada interbelică, aici se afla piața de vite Obor, dar care a fost abandonată după încheierea celui de-al Doilea Război Mondial.

Piața era mărginită lateral de străzile longitudinale București și M. Kogălniceanu, și de străzile transversale Tighina și Ismail, cu înglobarea porțiunii străzii intermediare A. Șciusev.

Parametrii acestei piețe au derivat din modulul dimensional al grilei ortogonale a orașului, care a fost cartierul Mitropoliei - un pătrat cu laturile de 130x130 stânjeni (280,8x280,8 m), în raport cu care s-au format cartierele urbane ale părții noi a Chișinăului după 1817. Lungimea dublului cartier era 280,8 m (130 stânjeni), lățimea

– 187 m (cca. 80 stânjani), pe desenul tehnic erau indicate lățimea – 195 m, lungimea – 263.0 m [1].

Proiectul Stadionului Republican a fost elaborat de Institutul ГИПРОСПОПТ din Moscova, arhitect-șef I. Mnațakanov cu arhitectura soluționată în corespundere cu stilistica realismului socialist răspândită în URSS. Între anii 1950 – 1951 a avut loc prima etapă a construcției stadionului. Între 1955-1956 stadionul a fost extins după proiectul elaborat de Institutul МОЛДГИПРОГОРСЕЛЬСТРОЙ, arhitect-șef al proiectului – S. Vasiliev, cu implicarea consultativă a arhitectului I. Mnațakanov.

Stadionul a avut câmpul de fotbal rectangular, alungit în plan, rotunjit la capete, cu piste pentru alergări și tribune laterale, la est și vest, pentru spectatori. Mărimea terenului pentru construcția stadionului a fost mai mare decât era necesar pentru arenele sportive, parametrii recomandați conform normativelor fiind între 60-75 m lățime și 90-120 m lungime. Arena de fotbal a Stadionului Republican din Chișinău avea 72 m lățime, câmpul împreună cu pistele pentru alergări – 95 m, împreună cu tribunele – 133 m; lungimea – 195, cu tribunele laterale în semicerc, construite ulterior – 263 m [2]. Axa planului stadionului a fost trasată adiacent în raport cu axa cartierului, cu de cca. 11 m deviată spre est în scopul creării unui spațiu mai larg spre est, unde a fost proiectată intrarea principală. În axa stadionului, la intersecție cu strada M. Kogălniceanu a fost construit pavilionul sportiv și cu funcție administrativă.

În 1952, a avut loc deschiderea oficială a stadionului în prezența conducătorilor republicii, eveniment care a fost imortalizat într-un film documentar. La data inaugurării erau construite clădirea administrativă, tribunele de est și vest cu Loja invitaților, pistele pentru alergări, porțile cu intrările de onoare pe teritoriul stadionului, terenurile pentru jocuri: baschet, volei, tenis, atletica ușoară și altele.

Cartierul a fost îngrădit perimetral cu zid din piatră, înalt de 2,0-3,5 m, cu partea de jos opacă, dotat în partea superioară cu grilaje simple din vergi metalice. Zidul a fost întărit ritmic cu rezalite sub forma pilonilor, depășind înălțimea zidului, purtau în partea superioară detalii alegorice legate de sport și triumful victoriei, cioplite în piatră de calcar sau din mortar turnat în forme.

Intrarea pe teritoriul complexului sportiv era de două categorii: de onoare și de serviciu. Intrările de onoare aveau aspect de portice greco-ro-

mane, amplasate la intrarea pe teritoriul stadionului din strada A. Șciusev.

Intrarea principală era situată pe strada Tighina și prezenta un complex alcătuit din colanade laterale de ordin doric, amplasate în retragere spre teritoriul stadionului, rotunjite la capetele stradale, unde s-a format o piațetă (*cour d'honneur*), în centrul căreia se află poarta intrării cu aspect de Arc de Triumf. Parametrii intrării principale pe teritoriul complexului sportiv au fost soluționați pentru accesul comod al publicului la meciuri, dar și pentru evacuarea rapidă a fluxului de spectatori după finisul competițiilor și meciurilor, care putea fi accelerat prin deschiderea spațiilor dintre coloane, îngrădite cu grilaje la începerea competițiilor sau meciurilor. Accentuarea Arcului de Triumf ca element dominant al intrării era asigurată și de ritmul defalcat al antablamentului colonadelor în vecinătatea porții, procedeu rarism de origine romană.

A doua intrare de onoare este dinspre strada Ismail, amplasată în axa străzii A. Șciusev. Este alcătuită din doi piloni masivi laterali și două rânduri de coloane interioare de ordin doric. A fost soluționată cu două fațade: una orientată spre stradă, a doua – spre stadion, urmând modelul propileelor grecești. În fața intrării este organizată o lărgire sub forma unei piațete, dar mai modestă decât de pe strada Ismail.

În pilonii masivi de la ambele intrări se aflau casele de bilete, golurile în arc ale ferestrelor erau umbrite de mici frontoane, dotate cu ornamente și cu inscripția în limba rusă în relief – „Касса”. Decorul plastic al porților era alcătuit din simbolurile jocurilor sportive, cu imaginea glorificării victoriilor – trofee, ghirlande, coroane, frunze de laur, printre care erau și simboluri ale plaiului moldav: struguri de poamă, „ordinul moldovenesc” și simboluri ideologice – steaua cu cinci colțuri. Semnul destinației stadionului – mingea de fotbal – s-a păstrat pe unul din pilonii laterali ai intrării din str. Tighina. Toate formele arhitectonice erau placate cu lespezi din piatră de calcar de foarte bună calitate cu fracție mărunță, cu minimalizarea rosturilor dintre detalii. Intrările aveau planșeele casetate cu rozete în interior, o trimitere clară la arhitectura romană și a Renașterii italiene.

Intrările de serviciu pe teritoriul stadionului erau dinspre strada București, una centrală și două laterale; două intrări de serviciu erau și dinspre str. M. Kogălniceanu, aflate pe lângă clădirea administrativă.

Clădirea administrativă, cunoscută și sub denumirea de pavilion sportiv, aliniată la strada M. Kogălniceanu, este rectangulară în plan, cu trei etaje și cu rezalite laterale. Deși schema compozițională este aceeași pentru ambele fațade, tratarea lor arhitectural-artistică este diferită.

Fațada orientată spre stradă creează impresia de portic cu patru pilaștri, executați din gresie de o bună calitate. În axa de simetrie a clădirii, la primul nivel se află intrarea principală. Patru pilaștri colosali, înalți pe toată înălțimea clădirii, au capitellurile sofisticate, într-un amalgam de simboluri: ciucuri la colț, în centru pe fundal de spice de grâu este amplasată steaua cu cinci colțuri, mai jos - un ornament din frunze cu impresie de stalactite, la terminația cărora sunt modelați struguri. Între pilaștri se află ferestre rectangulare, unite prin contur din funie îndoită cu ciucuri la capetele inferioare.

Partea centrală a fațadei orientată spre stadion este alcătuită din patru semicoloane cu fusul modelat în caneluri, cu capitelluri ce repetă poziția pilaștrilor de la fațada stradală. Zidul dintre semicoloane este străpuns de goluri de ferestre rectangulare în partea superioară și în arc la parter. Între registrele formate sunt incluse medalioane rotunde cu imaginea sportivilor, ce reprezintă sugestiv destinația funcțională a edificiului. Două intrări în clădire conduc din partea stadionului, soluționate prin rezalitele laterale.

Stadionul nu era vizibil din exterior, prezentând compoziție cunoscută ca „sabie în teacă” - aflat în curtea îngrădită perimetral a cartierului. În prima etapă stadionul era alcătuit din două tribune longitudinale, ridicate la est și vest de câmpul de fotbal rectangular în plan. Accesul spre spațiul central sportiv avea loc prin pasaje organizate sub tribune: trei pasaje erau în tribuna de est și trei - în curtea de est, situate simetric. Pasajul principal de acces spre arena sportivă se afla în centrul tribunei de vest, dinspre strada Tighina, în axa intrării prin Poarta în formă de Arc de Triumf. Importanța acestui acces era subliniată de construcția surmontată deasupra Lojei guvernamentale, a oaspeților WIP și delegațiilor. Ridicat mult deasupra tribunei de vest era construit un pavilion cu aspect de templu antic înalt, cu porticuri din patru coloane a ordinului ionic la ambele fațade laterale (grec. *amfiprostylos*). Fațadele longitudinale ale Lojei, străpunse de goluri largi în arc erau soluționate diferit: fațada orientată spre nord avea trei goluri în arc, susținute de pi-

loni masivi mărginiți lateral de coloane, adâncite în nișe, o sinteză creativă a arhitecturii Renașterii italiene, evocând creația maeștrilor Michelangelo și Palladio. A doua fațadă, orientată spre est, spre arena sportivă, era alcătuită din aceleași forme artistice ca și fațada de vest, dar cu o deschidere largă centrală, ca o imensă galerie. Loja de onoare a fost componenta cea mai elaborată arhitectural a arenei sportive. Pe parcursul exploatării clădirii fațadele au fost simplificate, golurile în arc - închise cu geamuri.

Tribunele erau dotate cu scaune lungi pentru spectatori, lucrate din scânduri de lemn, întărite de suporturi din piatră, formând *gradene*. În prima etapă au fost construite numai două tribune longitudinale, amplasate paralel la est și vest de câmpul de fotbal.

Construcția stadionului a continuat până la 5 aprilie 1953 cu amenajarea terenurilor sportive între zidul de incintă și tribuna de nord: de baschet, volei, tenis, pavilionul gimnaștilor ș.a.

În 1955, Clubul de fotbal *Burevestnik* din Moldova, în 1957 s-a calificat în Liga superioară sportivă a URSS. În așteptarea competițiilor care urmau să aibă loc pe stadionul din Chișinău, la 27 octombrie 1955 a fost emisă directiva Comitetului de cultură fizică și sport al Consiliului de Miniștri al RSSM cu privire la extinderea Stadionului Republican cu amenajarea tribunelor radiale în plan, la nord și sud. La 29 octombrie a fost formulată sarcina de proiectare, confirmată de Președintele Comitetului pentru cultură fizică și sport pe lângă Consiliul de Miniștri a RSSM - P. Ținkoburov: „De proiectat lărgirea tribunelor existente la Stadionul Republican din or. Chișinău”, care prevedea sarcinile: „Sectorul de nord, calculat pentru 6000 locuri, sectorul de sud, de la înălțimea tribunelor prezente, de proiectat alungirea tribunelor de est și sud până la pavilionul sportiv pentru 1500 locuri fiecare; după virajul de sud de proiectat tribune pentru 1000 locuri. Aspectul arhitectural al tribunelor de unificat cu cel al tribunelor construite. Tribunele trebuie să asigure vizibilitate fără obturarea activităților pe arenă, iar pasajele de evacuare a fluxului de spectatori - comode și rapide”[3].

Condițiile pentru proiectare au fost acceptate de Secția de arhitectură a Consiliului orașenesc Chișinău, cu precizările de rigoare, propuse la 1 noiembrie de arh. R. Kurtz, confirmată la 10 noiembrie de arhitectul șef al orașului F. Naumov.

În spațiile de sub tribune urmau a fi amplasate „încăperi administrativ-gospodărești, vestiare, came-

ra arbitrilor, bufet, cabinet medical, cabinet de masaj, locuri de cazare, cămin, dependențe WC, și alte conform exigențelor Normelor în Construcții” [4].

Mărirea capacității stadionului s-a realizat prin ridicarea înălțimii tribunelor existente, construcția tribunelor la nord și sud, care au închis planul arenei sportive; tribunele existente de est și vest au fost extinse în plan până la clădirea administrativă în partea de sud. Tribunele noi au fost construite pe plan în segment de cerc, cu trei pasaje de trecere spre arena sportivă, fiecare cu 25 de rânduri/gradene, dintre care 13 reveneau deasupra pasajelor.

Capacitatea tribunei de nord era planificată pentru 6000 locuri, numărul rândurilor era de 20, tribuna de sud, din cauza diferențelor cotei solului, a fost ridicată pe terasament. Pentru mărirea capacității tribunelor alipite primele rânduri au fost avansate spre îngrădirea câmpului de fotbal. Tribuna de sud avea același număr de rânduri, dar din cauza că tribuna avea în partea posterioară clădirea pavilionului sportiv, 13 rânduri superioare în partea centrală au fost omise pentru a crea o legătură de vizualizare a arenei sportive dinspre clădire. Pe marginea superioară a tribunelor era prevăzută o bandă de plimbare de cca. 2 m lățime.

Proiectarea extinderii stadionului cu asigurarea aspectului arhitectural-artistic a fost definitivată în decursul lunilor noiembrie 1955 - ianuarie 1956, pentru a trece la realizarea proiectului pe teren, preconizată pentru lunile de primăvară, cu inaugurare la 25 martie.

Dar, rezoluția Comitetului Central al PCUS și a Consiliului de Miniștri al URSS din 4 noiembrie 1955 „Cu privire la eliminarea exceselor în proiectare și construcție” a însemnat sfârșitul erei clasicismului monumental sovietic și a deschis epoca industrializării construcțiilor. S-au căutat soluții cu cât mai puțină intervenție în proiectul porțiunilor noi. Doar în luna septembrie 1956 s-a acceptat ca arhitectura noilor construcții să fie ajustată la cerințele noi, fără detalii ancorate istoric. Ca urmare, arhitectura exterioară a tribunelor de nord și sud a Stadionului Republican a fost schimbată: s-a renunțat la repetarea golurilor în arc în fațadă, acestea fiind înlocuite cu goluri rectangulare cu îmbinări simple a elementelor constructive. Tot în această perioadă au fost modificate zonele de joncțiune ale tribunelor noi cu tribunele vechi, începând de la cota superioară a planșeului pasajelor de trecere, susținute de coloane și piloni.

În două luni au fost finalizate lucrările de amenajare a zonei, montarea suporturilor pentru proiectoare și a unui tablou electric. Stadionul remodelat ocupa o suprafață de 10000 m.p., având capacitatea de 21.580 de locuri; conținea teren de fotbal, benzi de alergare, pavilion cu săli de sport pentru lupte și haltere, sală de sport gonflabilă, arena de atletism. În încăperile de sub tribunele Stadionului Republican se aflau: centrele medical și sportiv, sălile de pregătire fizică generală, un cămin, vestiare, baza de biciclete, WC-uri, cabine de duș. Pe stadion au fost instalate tablele electrice de marcaj, mai multe catarge de iluminat.

Stadionul a găzduit numeroase evenimente sportive: meciuri ale Campionatului de fotbal al URSS, deschiderea Spartachiadelor, jocuri sportive de tineret, diverse festivaluri sportive, campionate ale URSS și RSSM în diverse sporturi, întâlniri internaționale de atletism și alte competiții sportive.

Din 1991, Stadionul Republican era singurul în Republica Moldova unde erau permise meciurile echipei naționale a țării. Dar el nu întrunea standardele europene pentru stadioane de acest nivel. Tribunele de nord și de sud ale stadionului degradaseră, devenind inutilizabile. Fără aceste tribune capacitatea stadionului a scăzut la circa 8.084 de spectatori

În 1996, tribunele Stadionului Republican erau paragină, unele sectoare ale acestuia au intrat în proprietatea privată a unor organizații: Centrul Cultural Israelian, atelier de reparații auto, club sportiv Kangaroo, Club de Arte Marțiale Hwarang, o parcare și un club de tenis privat, 11 agenți economici. În 2003 comisarii UEFA și FIFA au interzis ca pe Stadionul Republican să se desfășoare competiții sub auspiciile acestor organizații. Pentru reabilitarea Stadionului Republican erau necesare 10–20 de milioane de dolari. În 2006, Stadionul Republican a fost închis. În câteva luni a început demolarea arenei sportive. Din complexul de edificii al stadionului au rămas: două intrări monumentale, trei intrări secundare, zidul perimetral, clădirea administrativă și câteva construcții auxiliare. La stânga de clădirea administrativă, construită pe terenul stadionului, se află o clădire cu 4 niveluri, cu impact destructurant asupra complexului stadionului.

Stadionul Republican este înregistrat la organele cadastrale în calitate de proprietate a Republicii Moldova cu o valoare de 58,3 milioane.

În 2010-2015, au fost înaintate diferite propuneri de valorificare a acestui spațiu, una din

care a fost construcția unui nou sediu pentru misiunea diplomatică a SUA în Republica Moldova. La 18 iulie 2018, Guvernul a aprobat proiectul deciziei de transmitere a teritoriului Stadionului Republican ambasadei SUA în Moldova. La 12 iulie 2019 a fost semnat acordul privind cedarea terenului și transmiterea ambasadei SUA a teritoriului Stadionului Republican din Chișinău. La 5 mai 2021, Parlamentul a ratificat acordul de vindere a teritoriului Stadionului Republican. Anterior, Moldova și SUA au încheiat un memorandum despre începerea procedurii vinderii stadionului Republican din Chișinău. Costul total al lucrărilor de construire al complexului de clădiri a Ambasadei SUA și amenajării întregului teritoriu al fostului stadion este estimat la peste 250 mil dolari [5]. În planul de valorificare a teritoriului fostului stadion, la propunerea Guvernului RM, din complexul de construcții al fostului stadion au fost selectate pentru păstrare și restaurare doar porțile monumentale de acces dinspre străzile Tigheana și Ismail.

La 18 februarie 2022, Agenția Proprietății Publice a anunțat inițierea Hotărârii de Guvern cu privire la aprobarea Memorandumului de Înțelegere între Guvernul Republicii Moldova și Statele Unite ale Americii privind achiziționarea proprietății pentru construcția noului sediu al Ambasadei SUA la Chișinău.

Guvernul Republicii Moldova a declarat anterior că prețul de vânzare a terenului de 5,2 hectare al fostului Stadion Republican din Chișinău pentru construcția unei noi clădiri a ambasadei SUA ar putea fi de 15 milioane de euro [6].

În aprilie 2022, Guvernul a aprobat un Memorandum de înțelegere cu SUA privind achiziționarea proprietății pentru construcția noului sediu al Ambasadei SUA în RM. [7].

\*\*\*

Construcția Stadionului Republican la marginea Chișinăului postbelic, concomitent cu reconstrucția orașului, era o idee de valorificare rapidă și în corespundere cu ideologia modelării omului nou, perfect armonios din punct de vedere fizic și intelectual. Valorificarea teritoriului urban prin intermediul unui centru sportiv a dat un puternic impuls dezvoltării culturii fizice și sportului în viața cotidiană, a întăririi calităților morale și sprijinirii spiritului de învingător. Suprafața terenului oferit pentru construcția Stadionului, mai mare decât se cerea conform Normelor în Construcție sovietice pentru centre sportive, a condus

la includerea în spațiul liber rămas între incintă și corpul arenei stadionului a mai multor terenuri de jocuri sportive, sporind importanța Stadionului Republican în viața publică a RSSM. Aflarea republicii în componența URSS a fost subliniată ideologic și de stilistica arhitecturii, care era comună pentru creațiile arhitecturale din perioada respectivă – realismul socialist cu orientare spre perioadele strălucite ale istoriei europene – perioada Greciei antice, a imperiului Roman și a Renașterii italiene. Decorația plastică istorică este ușor recognoscibilă, incluse în structura și aspectul arhitectural al complexului Stadionului Republican, a cărui prezență a însemnat o legătură cu civilizația europeană și umanismul.

Stadionul Republican era unul dintre primele realizări constructive majore ale unei epoci pe cât de romantice, pe atât de imperfecte tehnic: performanța artistică a formei arhitecturale n-a fost susținută de calitatea manoperei a arenei sportive, celelalte construcții din complexul stadionului păstrând forma arhitecturală. Mai este și lipsa unei întrețineri adecvate, respectiv, lipsa intervențiilor constructive și tehnice adecvate la începutul degradării structurilor, din care cauză după 50 de ani de utilizare cu rezultate strălucite pentru sportul național, construcțiile arenei sportive au degradat, devenind inutilizabile, situație culminată prin demantelarea lor în 2007. Distrugerea arenei sportive a fost urgentată de un șir de motive, printre care era și lipsa clasării complexului stadionului prin conferirea statutului de monument istoric.

Porțile principale de acces împreună cu simbolurile și compozițiile alegorice de pe ele, sunt sugestive pentru a aprecia locul și importanța complexului sportiv în viața societății noastre. Aceeași valoare funcțională și arhitectural-artistică o are și clădirea pavilionului sportiv-administrativ, de o foarte bună calitate arhitecturală și constructivă, dar asupra căreia planează incertitudinea. Având în vedere importanța acestor trei clădiri istorice pentru identitatea culturală a orașului și a țării, calitatea lor de mărturie valoroase ale unuia dintre cele mai vechi și mai importante complexe arhitecturale sportive din Republica Moldova, acestea ar trebui restaurate și introduse în circuitul național. Aceste trei clădiri ar trebui să fie puse sub protecția statului prin atribuirea statutului de monument istoric, respectiv, să fie păstrate și valorificate adecvat în zona în care sunt planificate o nouă ambasadă a SUA și un parc public.

## Surse informație

1. ANA, F.3095, -2HT, d. 3585-0-21,
2. [https://arhiva.gov.md/wp-content/uploads/2021/08/IMG\\_9999\\_\\_999-scaled.jpg](https://arhiva.gov.md/wp-content/uploads/2021/08/IMG_9999__999-scaled.jpg) (fig. 2. Schița extinderii stadionului.1955a0)
3. ANA, F. 3095, Inv, 2 HT, dos. 3019, f. 3.
4. Строительные нормы и правила (СНиП), СП-31-115-2006. Открытые плоскостные физкультурно-спортивные сооружения/ Stroitelnye normy i pravila. (SNiP), SP-31-115-2006. Orkrytye ploskostnye fizkulturno-sportivnye soorujeniia.
5. Ziarul National, 3 decembrie 2020.
6. Point, 29 martie 2024.
7. Comunicat de presă al Ambasadei SUA în Republica Moldova, In: Ziarul National, 3 decembrie 2020
8. Documentație în curs de elaborare, arh. drd D. Rusu.

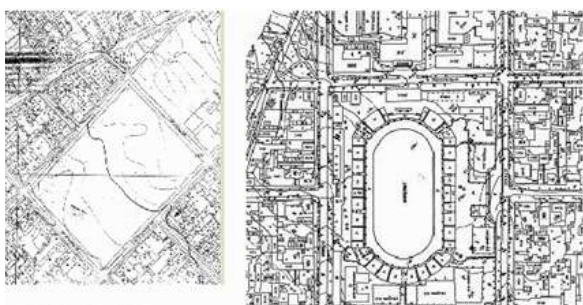


Fig. 1. Planul de situație al Stadionului Republican, 1944 și 2010.

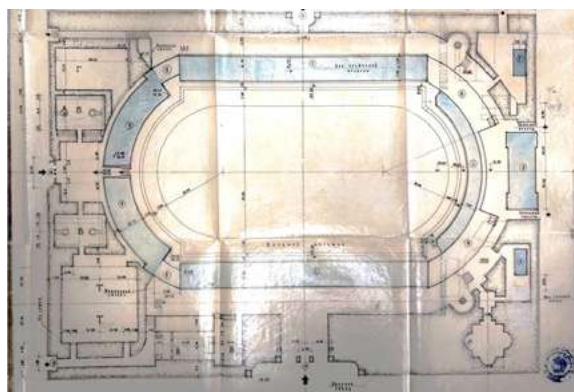


Fig. 2. Planul stadionului, 1955.



Fig. 3. Intrarea principală, str. Tighina 1951.



Fig. 4. Tribuna cu Loja guvernamentală WIP, foto 1952.



Fig. 5. Tribuna de vest cu Loja guvernamentală, 1952 (ANA, DGAN. c.a.4076).



Fig. 6. Stadionul republican reconstruit, vedere dinspre nord, 1956.



Fig. 7. Intrarea principală din str. Tighina, foto D. Rusu, 2023.



Fig. 8. Intrarea din strada Ismail, 2007.



Fig. 9. Pavilionul sportiv-administrativ, 2006.



Fig. 10. Pavilionul sportiv, detaliu decorul plastic, 1951.



Fig. 11. Terenul fostului stadion, foto internet, situație actuală.

## Percepția realismului socialist în arhitectură: de la triumf la cădere, de la variație stilistică la identitate protejată

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.11>

### Rezumat

#### Percepția realismului socialist în arhitectură: de la triumf la cădere, de la variație stilistică la identitate protejată

Articolul este dedicat percepției realismului socialist în arhitectura anilor 1932–1955. Este definită esența semnificațiilor stabilite în conceptul de arhitectură realist-socialistă, fundamentată pe moștenirea culturală universală de factură clasicistă, ambalaj perfect pentru declararea măreției realizărilor statului sovietic. Sunt aduse abordările reprezentanților avangardei arhitecturale și teoreticienilor arhitecturii din perioada sovietică privind arhitectura totalitară cu variații de la „stilizarea neoacademică” la „*Empire-ul stalinist*”. Atenție se acordă răspândirii acestui model de arhitectură, care capătă amploare după cel de-al Doilea Război Mondial, găsimu-și dezvoltare și în arhitectura RSSM. Sunt evidente tendințele noii orientări stilistice care au influențat arhitectura clădirilor realizate în perioada de referință. Printre acestea se numără clădiri binecunoscute: Ministerul Industriei Alimentare, Gara feroviară, blocul principal al Academiei de Științe a Moldovei, Bibliotecă republicană „Nadejda Krupskaja”, Stadionul Republican și încă multe alte clădiri, toate fiind o reflectare clară a unei etape istorice „neconvenabile”, dar valoroase pentru istoria arhitecturii. Viziunea actuală schimbată asupra programelor arhitecturale din perioada sovietică cere ca acestea să fie rațional filtrate și înregistrate pentru a le putea proteja.

**Cuvinte-cheie:** realism socialist în arhitectură, moștenire culturală universală de factură clasicistă, monumentalitate, interpretări teoretice, ideologie totalitară, protejare.

### Summary

#### The perception of socialist realism in architecture: from triumph to fall, from stylistic variation to protected identity

The article is dedicated to the perception of socialist realism in the architecture of the period 1932–1955. It defines the essence of the meanings established in the concept of socialist-realist architecture based on the world cultural heritage of classicism, the perfect packaging for the representation of the greatness of Soviet state achievements. The approaches of the representatives of the architectural avant-garde and architectural theorists of the Soviet period regarding totalitarian architecture with variations from „neo-academic stylisation” to the Stalinist „*Empire*” are being presented. Attention is paid to the spread of this model of architecture, which gained momentum after the Second World War. As a result, socialist realism also finds its development in the architecture of the Moldovan Soviet Socialist Republic. The trends of the new stylistic orientation that influenced the architecture of the buildings built during the period in question are evident. These include well-known buildings such as: the Ministry of Food Industry, the Railway Station, the main block of the Academy of Sciences of Moldova, the Republican Library „Nadezhda Krupskaja”, the Republican Stadium and many other buildings – all a clear reflection of an „inconvenient” but valuable historical phase in the history of architecture. The current changed view of Soviet-era architectural landmarks demands that they be rationally filtered and catalogued in order to protect them accordingly.

**Keywords:** socialist realism in architecture, universal cultural heritage of classicism, monumentality, theoretical interpretations, totalitarian ideology, protection.

Odată cu încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, în țările Blocului socialist demarează procesul de constituire a unui peisaj socialist, susținut de sistemul de propagandă menit să promoveze un nou set de valori. Cultura emanată tinde spre ideea despre o realitate ideală bazată pe

un limbaj unitar. Subordonată deciziilor politice, aceasta continuă traseul tendințelor interbelice, desemnând o doctrină ce a fost proclamată în mod oficial în 1932 de Comitetul Central al Partidului Comunist (bolșevic) din Uniunea Sovietică, care în mod direct a influențat asupra tutu-

ror genurilor culturale: literatură, muzică, teatru, arte plastice, arhitectură, arta cinematografică [8, p. 27]. Cum trebuie să fie arhitectura se discută la Congresul I al Arhitecților Sovietici din iunie 1937. Se face o încercare de a determina esența realismului socialist în arhitectură: soluție de un înalt artistism iluminat de o ideologie profundă, fără derapări și șablonizări, după N. D. Kolli, echivalent al unui nou clasicism, înzestrat cu trăsături proprii clasicismului în general precum veridicitatea, realitatea, specificul național, după I. V. Jolotovski, sau reflectare veridică a realității cu găsierea tipicului pe baza criteriului social, ci nu artistic, după M. Ia. Ghinzburg [21, p. 131].

Pe parcursul următorilor ani după primul Congres, orientarea stilistică a arhitecturii sovietice se schimbă semnificativ, fiind implementată o politică de punere în valoare a moștenirii clasice<sup>1</sup>. Accentul se pune pe termenii și conceptele în care este descrisă arhitectura stalinistă. Se arată că zona de dispersie a conceptului de neoclasicism sovietic, discutat de teoreticienii arhitecturii S. O. Han-Magomedov, A. G. Rappoport, M. G. Meerovici, Iu. P. Volciok, A. V. Ikonnikov, variază de la „*Empire-ul stalinist*” și „clasicul proletar” la „istorism”.

Având o refracție complet nouă, neoclasicismul în contextul sovietic își păstrează în același timp principalele caracteristici. Conceptual, clasicismul din spațiul intelectual sovietic s-a format pe baza teoriei sociale marxiste cu opozițiile sale discriminatorii – progres/regres. Astfel, se considerau epoci progresiste din punctul de vedere marxist – Grecia Antică, Roma Antică și Renașterea italiană, iar goticul, barocul și arhitectura secolului al XIX-lea – epoci de regres și străine spiritului proletar [29, p. 159]. Punând pe primul loc arta elenă, arta ascensiunii de cincizeci de ani a lui Fidias, Ictinus și Callicrate, M. Ia. Ghinzburg apela în mod special la perioada clasică a Greciei Antice (sec. VI–IV î.Hr.), pe când A. V. Șciusev înțelegea clasicul ca artă a perioadei imperiale a Romei Antice cu amploarea și calitatea ei [24, p. 47-48].

Definirea neoclasicismului sovietic prin istorism a fost abordată de criticul de arhitectură A. V. Ikonnikov. La sfârșitul perioadei sovietice, în anii '90 ai sec. XX, el descrie neoclasicismul sovietic ca una dintre variantele istorismului. În lucrarea sa generală despre istoria arhitecturii ruse în raport cu sfârșitul anilor '40 și începutul anilor '50 ai sec. XX, el afirmă că „sistemul flexibil de formare a stilului, care a fost instituit în anii '30 până la sfârșitul anilor '40, a înlocuit mai multe versiuni

canonizate paralele existente ale istorismului – renașcentist, clasicist, neorus” [23, p. 363].

Sunt de menționat caracteristicile date de A. V. Ikonnikov pentru neoclasicismul sovietic de dinainte și de după război. În anii '30 ai sec. XX, el îl asociază cu expresia „panumanismul culturii socialiste, bazată pe cele mai înalte realizări ale culturii mondiale [23, p. 364]”, relevând caracterul mesianic și tendința de export a revoluției socialiste. În deceniul postbelic, apelarea la neoclasicismul sovietic este văzută drept opunere modernismului „cosmopolit” occidental, servind la confirmarea izolării culturale. Stilul postbelic, după A. V. Ikonnikov, se distinge prin identificarea național-statală [23, p. 364].

Existența de aproape un sfert de secol a neoclasicismului în URSS explică apariția unor ambiguități în interpretarea acestuia în diferite etape. Folosind criteriul cronologic, al cărui punct de referință a fost al Doilea Război Mondial, neoclasicismul sovietic a avut două ipostaze: antebelică și postbelică. Astfel, O. S. Han-Magomedov descrie arhitectura epocii lui Stalin prin termenii „stilizare neoacademică” și „*Empire-ul stalinist*” [28, p. 11]. Pe baza raționamentului său, se poate concluziona că primul termen descrie perioada antebelică, iar al doilea – perioada postbelică.

Examinând contextul istoric, un alt critic de artă, A. V. Riabușin, este de aceeași părere, descriind neoclasicismul anilor 1940–1950 prin stilul *Empire* în termeni de patos [9, p. 243]. Pentru relevarea caracterului acestuia se recurge la o paralelă în percepția societății la moment cu euforia de după războiul din 1812. „Simbolurile triumfului, victoriilor și eroismului, adoptate de aproape un secol și jumătate în tradiția națională, erau traduse în arhitectura edificiilor în noile condiții sovietice” – rezumă autorul [9, p. 243-246].

Manifestările de opoziție sub orice formă erau suprimate cu brutalitate și fără milă de către stat. O altă trăsătură importantă a totalitarismului este crearea iluziei de aprobare completă de către popor a acțiunilor acestui guvern. Fiind o arhitectură totalitară, arhitectura realist-socialistă avea scopul principal de a influența conștiința maselor pentru a suprima individualismul și a promova o ordine socială și statală unică, integrală, precum și pentru a-l glorifica pe liderul său, I. V. Stalin [26, p. 152].

Clasicismul totalitar neglija oricare alte stiluri existente precum avangardismul modernist sau funcționalismul, înlocuind conținutul artistic cu ideologia politică. Devenind „metoda creativă principală” a tuturor personalităților culturale so-

vietice, inclusiv a arhitecților, „realismul socialist” nu a polemizat cu teoriile artistice deja existente care erau populare în rândul comunității profesionale, ci le-a abolit pur și simplu, devenind singurul stil arhitectural oficial în timpul regimului stalinist.

„Arhitectura stalinistă”, creată după gustul personal al liderului comunist [29, p. 203], conform intențiilor acestuia, trebuia să reprezinte realizările URSS și ale sistemului comunist. Construirea clădirilor înalte din Moscova (prima dintre ele fiind Universitatea Lomonosov, urmată de alte șapte edificii) dezvolta noțiunea sovietică de structură politică și socială perfectă, a cărei imagine generală era completată cu sculpturi ale muncitorilor și țăranilor, reprezentări ale secerii și ciocanului ca simbol al acestei alianțe și mozaicuri cu scene patriotice. I. V. Stalin a căutat să facă orașele sovietice să pară mai mărețe decât cele ale imperiilor trecute. Detaliile inspirate din stilurile anterioare (coloane, turnuri etc.) apar pe fațadele noilor blocuri, iar dimensiunile unor astfel de clădiri devin considerabil mai mari decât înainte. Dispersarea acestei arhitecturi din centru (orașul Moscova) spre periferii are loc prin subordonarea arhitecturii republicilor unionale și a țărilor „lagărului socialist” intrate în sfera de influență a Kremlinului după al Doilea Război Mondial.

Procesul de cristalizare a arhitecturii realist-socialiste în Europa de Est decurge prin monopolizarea culturii de către puterea politică. Sistemul statului sovietic, maturizat deja, era pregătit pentru a fi reprodus oriunde era necesar. Reperele istorice și politice ale fenomenului arhitectural s-au conturat în perioada 1948–1952 și au coincis în mare parte în toate statele est-europene. Republicile democrat-populare nou-formate, începând cu 1948, au aplicat modelul sovietic [18]. Luând în vedere faptul că întemeierea realismului socialist se desfășura concomitent cu abandonarea avangardismului modernist, „orientarea către sursele trecutului părea în acel moment un anacronism lipsit de logică [11, pp. 61-65]”. Cu toate acestea, formarea modelului cultural stalinist este relevantă în țările satelit care suportau hegemonia Uniunii Sovietice. Din vara anului 1949 datează variantele realist-socialiste ale proiectului pentru Casa Scânteii din București. Edificiul a fost construit după proiectul lui Nicolae Maicu (pornind de la arhitectura clădirii Universității Lomonosov din Moscova), iar în fața acestuia a fost plasată statuia uriașă a lui Lenin realizată de sculptorul Boris

Caragea. Construcția era destinată publicării presei de stat și în special a ziarului Scânteia, organ al Comitetului Central al Partidului Muncitoresc Român [14]. O altă clădire care a avut aceeași sursă de inspirație este Palatul Culturii și Științei din Varșovia (1955), care reprezenta un cadou din partea Uniunii Sovietice [19]. Proiectul sovietic a fost aplicat la Nowa Huta lângă Cracovia (1949) [15], cartierul Poruba din Ostrava Cehoslovacia [17], Karl-Marx-Allee din Berlin [16].

Clădirile sunt ușor de recunoscut după siluetă în trepte, partea centrală în formă de turn acoperită cu o turlă, un decor exterior foarte strict cu placare din ceramică de înaltă calitate și utilizarea discretă a pietrei naturale. În general, aceasta era o experiență de construcție unică realizată în perioada postbelică: fundații sub formă de cutii de beton armat, care distribuiau uniform presiunea enormă pe întreaga suprafață, cadre metalice sudate, iar pe șantierele de construcții se utilizau macarale și alte utilaje. Acest model poate fi recunoscut în Casa Colhoznicului din Riga (1958) [20], unul dintre Palatele Staliniste ale Științei. Realizat de un grup de arhitecți (O. T. Tilmanis, K. Ia. Pluksne, V. V. Apsitis și V. Šnitikov), care s-au condus de ultimele inovări în construcții, edificiul (care aparține astăzi Academiei de Științe a RSS Letone) a fost cea mai înaltă clădire din Letonia până nu demult<sup>2</sup>.

Pentru Republica Moldova arhitectura realist-socialistă este relevantă pentru perioada postbelică, cu excepția părții transnistrene, care intra în componența RSS Ucrainene în anii 1924–1940. Astfel, pentru Piața Suvorov, element urbanistic important al orașului Tiraspol, a fost propusă o variantă de renovare soluționată în stilul clasicismului stalinist (proiect nerealizat) [10, p. 62]. Perioada se caracterizează prin apariția clădirilor de certă apartenență la principiile realismului socialist: centrele administrativ-teritoriale. Printre exemplele pure ale clasicismului sovietic monumental se situează Casa Sovietelor (rus.: Дом Советов) construită în 1953 după proiectul arh. S. Vasiliev: clădire cu un șir de coloane masive pe toată înălțimea fațadei, încununată de un turn finalizat în fleșă.

Realizările obținute în domeniul arhitecturii în anii '30–'40 ai secolului trecut pe teritoriul din dreapta Nistrului au rămas în umbră. Politica promovată de regimul sovietic a diminuat ponderea oricăror progrese din punct de vedere cultural, social sau economic în perioada în care Basarabia s-a găsit în componența României Mari. Din acest motiv arhitectura din perioada interbelică

din Republica Moldova (1918–1940) a fost studiată insuficient, rămânând fără atenție influența arhitecților români asupra orientărilor stilistice de aici. Doar în ultimii ani se face cunoscut proiectul Teatrului Național din Chișinău al arhitectului bucureștean Ernest Doneaud (1879–1959) într-o stilistică modernist-cubistă [4, p. 164], precum și alte proiecte nerealizate ale unor edificii cu arhitectură modernistă sau de orientare funcționalistă de pe bulevardul Ștefan cel Mare [5].

Realismul socialist își găsește dezvoltare în arhitectura RSSM, odată cu schimbarea politicii statului care se subordonează autorităților de la Moscova și devine decisiv, conturând mult mai clar aspectul clădirilor. Etapa care urmează elucidează activitatea arhitecților determinată atât de necesitatea restabilirii fondului construit după sfârșitul ostilităților militare, măririi acestuia în funcție de cerințele populației, cât și a constituirii unei paradigme arhitecturale noi, care să reprezinte măreția realizărilor statului muncitorilor și țăranilor. Esența noii arhitecturi a fost percepută și comentată de A. V. Șciusev: „Statul cere somptuoșitate [22, p. 113].”

O astfel de arhitectură era văzută prin prisma utilizării tradițiilor istorice ale arhitecturii universale, cu directiva căutării specificului național. Așa-numitul „realism socialist”, curent ideologizat în arta sovietică, devine metodă de creație a arhitecților din RSSM.

Pentru a ține procesul de proiectare sub control, regimul comunist „impune restricția reunită într-o singură organizație de breaslă” [12, p. 45], integrându-i pe arhitecți într-o „uniune de creație” care devine un mijloc ideal de implementare a unui mecanism de subordonare dogmelor ideologice comuniste formulate pe principiul realismului socialist.

Astfel, prin decizia confirmată de Prezidiul Consiliului Uniunii Arhitecților Sovietici din URSS, din 17 iulie 1944, este creat Biroul organizatoric al Uniunii Arhitecților Sovietici din RSSM, iar un an mai târziu, la 30 iulie 1945, este întemeiată Uniunea Arhitecților Sovietici din RSSM [12, p. 108].

Având o conducere aleasă din arhitecți experimentați: P. N. Ragulin, E. M. Bedenkov, I. L. Șmurun și R. E. Kurț [6, p. 63], Uniunea Arhitecților din RSSM, în realitate, era condusă de autoritățile comuniste. Creativitatea arhitecților era permanent coordonată, verificată, susținută sau criticată în discuțiile Congreselor de arhitecți, unde participau și conducătorii politici [6, p. 62].

Reabilitarea orașelor și satelor distruse, sarcină primordială a arhitecților în perioada de după război, trebuia realizată prin elaborarea schemei de planificare pentru mai multe localități [6, p. 64]. Refacerea postbelică a mediului urban includea atât proiectarea edificiilor noi pe terenurile curățate de ruine sau pe fundațiile clădirilor distruse considerate nevaloroase, cât și reconstrucția clădirilor cu o arhitectură valoroasă și finalizarea clădirilor din perioada interbelică [5, p. 53]. Construcțiile din această perioadă trebuiau să reflecte în mod ostentativ autoritatea statului.

Proiectele elaborate continuă traseul tendințelor deja existente în URSS. Arhitectura putea fi inspirată din renașterea italiană, putea să reprezinte un model neoclasic sau o altă variație a istorismului. Dezbaterile care aveau loc la întrunirile Uniunii Arhitecților din RSSM demonstrează existența unor divergențe de opinii foarte largi între membrii Uniunii în problemele stilurilor arhitecturale, modului de utilizare a elementelor arhitecturii clasice, specificului național, calității proiectelor și construcțiilor, atitudinii față de arhitectura populară etc. [13, p. 89].

Căutarea unei noi expresii arhitecturale se manifestă în multiple ipostaze. Necesitatea restabilirii și reamenajării orașului Chișinău este discutată la ședințele Comitetului Central al Partidului Comunist al Moldovei. Sarcina pusă în fața arhitecților rezuma în transformarea lui într-un „oraș sovietic”. Examinarea posibilității de reabilitare și elaborarea primului plan general de restabilire și reconstrucție a Chișinăului a fost condusă de academicianul A. V. Șciusev. Începând cu 1948, la proiectarea planurilor generale de reconstrucție și dezvoltare a orașelor Bălți, Tiraspol, Bender, Orhei, Cahul, Soroca contribuie arhitecții P. N. Ragulin, V. A. Alexandrov, I. L. Șmurun, V. P. Mednec, R. E. Kurț, N. Iudin, V. A. Voițehovski, care se străduiau să țină cont de edificiile existente cu o arhitectură valoroasă. O atenție majoră se acordă părții centrale a orașului Chișinău unde se găseau edificii publice, a căror construcție stagna din perioada interbelică, sau care au fost deteriorate premeditat de Armata Roșie în retragere încă de la începutul războiului [1, p. 75] sau ulterior – în urma bombardamentelor: Teatrul Dramatic „A. S. Pușkin” (Palatul Culturii Unirii), Comitetul executiv al deputaților municipali (Duma Orășenească), Hotelul „Moldova” (Clubul Ofițerilor), Hotelul „Suisse” (casă cu apartamente de închiriat), Ministerul Comerțului al RSSM (Casa comercială Fitov

(Hitov) și Hotelul arhieresc), Sovietul Suprem al RSSM (Palatul Râșcanu-Derojinski), Blocul central al Institutului Politehnic (clădirea Administrației Financiare a guberniei Basarabia), Comitetul Central al Partidului Comunist al RSSM (Liceul „Natalia Dadiani”), Blocul administrativ al Institutului Agricol „M. V. Frunze” (Liceul pentru băieți nr. 3), cinematograful „Patria” (Teatrul Național), Serviciul de Informații și Securitate al Republicii Moldova (Liceul nr. 2 pentru băieți) ș.a.

Examinarea clădirilor refăcute, analiza, interpretarea și evaluarea acestora de către criticul de artă Tamara Nesterov scot la iveală expresia artistică diferită de cea originală în multiple cazuri. Incapacitatea repetării formelor istorice și detaliilor arhitectonice duceau la unele simplificări ale desenului fațadelor. Surveneau modificări în urma lucrărilor de ajustare la o altă funcție. Putea fi schimbată stilistica mai puțin agreabilă pentru perioada respectivă pe cea renaștă sau neoclasicistă. Situația în domeniul construcțiilor nu favoriza lucrările de restaurare. Se suprapuneau cerințele unui ritm alert al perioadei de refacere a clădirilor obștești ale Chișinăului și lipsa meșterilor calificați [5, p. 55]. Însă în pofida condițiilor nefavorabile, virtuozitatea arhitecților, care aveau o pregătire bună în domeniul arhitecturii istorice, contribuia la înscrierea reușită a acestor clădiri în țesutul urban. Printre maeștrii arhitecturii care au lucrat asupra revitalizării construcțiilor valoroase au fost R. E. Curț, E.-R. Spirer, N. A. Gulavski, V. P. Alexandrov, S. A. Vasiliev, V. A. Verighin, V. A. Voițehovski ș.a.

În aceeași perioadă apar și clădiri noi cu stilistică arhitecturală specifică perioadei sovietice, bazată pe scheme compoziționale și vocabular formal de sorginte clasică, demonstrând o monumentalitate deosebită. Printre realizările arhitecturii realist-socialiste în RSSM se numără clădirea Ministerului Industriei Alimentare, Gara feroviară, blocul principal al Academiei de Științe a Moldovei, Biblioteca republicană „Nadejda Krupskaja”, Stadionul Republican, Stadionul „Dinamo” ș.a.

Un edificiu cu o arhitectură realist-socialistă, diferită de cea clasicistă, și anume neorusă, este Gara Feroviară din Chișinău realizată de arhitectul L. M. Ciuprin în perioada 1947–1949. Formele arhitecturale și aspectul acesteia sunt subordonate stilizării arhitecturii vechi rusești, prezentând o realizare arhitectonică a sistemelor stilistice dezvoltate prin repetate reluări, încadrată în contextul urban al perioadei postbelice.

Sunt cunoscute și variante de ilustrare a arhitecturii realist-socialiste prin reproducerea clădirilor de dimensiuni gigantice în formă de turnuri – aplicare mimetică a palatelor „dominării ideologiei sovietice” deja existente în Moscova, Riga, Varșovia ș.a. Astfel, clădirea de la intersecția bulevardului Ștefan cel Mare cu strada Aleksandr Pușkin urma să devină accent vertical al centrului istoric al orașului, însă proiectul nu a fost acceptat, fiind realizat doar parțial.

În conformitate cu transformările ideologice impuse de statul sovietic, la noua orientare stilistică raliază în curând toți arhitecții locali [2, p. 40], revenindu-le sarcina utilizării arsenalului bogat al formelor plastice clasiciste în practica construcțiilor socialiste, cât și a examinării particularităților arhitecturii populare pentru crearea unei arhitecturi ce ar reieși din aceasta, „ce ar fi în consens deplin cu ea, pentru ca dominant să fie conținutul socialist [12, p. 165]”. Astfel, insistându-se pe crearea unui stil nou, moldovenesc – subiect discutat la Congresul II al arhitecților din RSSM [13, p. 90], se punea problema necesității studierii edificiilor valoroase ale trecutului, cercetate insuficient. Totodată, se acordă atenție popularizării celor deja studiate. Controverse în interpretarea principiului realismului socialist și în tratarea conceptului „arhitectură națională după formă și socialistă după conținut” au loc la toate congresele arhitecților din RSSM organizate în acești ani. Însă polemicele iau sfârșit odată cu schimbarea radicală a politicii arhitecturale a URSS prin adoptarea Decretului Comitetului Central al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice și al Sovietului de Miniștri al URSS din 4 noiembrie 1955 „Cu privire la eliminarea exceselor în proiectare și construcție”.

Totuși, o serie de clădiri proiectate în perioada stalinistă au fost realizate și în anii următori, atât conform proiectului inițial, cât și luându-se în considerare noile cerințe de reducere a costurilor în procesul de construcție, de regulă, cu eliminarea parțială sau cu simplificarea elementelor de decor arhitectural.

Arhitectura realist-socialistă își găsește reflectare în publicațiile arhitecților și cercetătorilor în domeniu atât în perioada sovietică, cât și ulterior, după proclamarea independenței Republicii Moldova. Inițial văzută ca un nou stil în acord cu cerințele societății celei mai avansate, comuniste, „categorie definitorie pentru a surprinde măreția noii realități prin mijloace și mai impresionante decât în epocile trecute; neapărat strălucitoare,

imediat memorabilă, într-un anumit sens fiind de agitație și propagandă, afiș... [25]”, i se pune clișeul unei arhitecturi „rupte de la viață”, cu numeroase „neajunsuri” și „denaturări” [13, p. 93] odată cu schimbarea radicală a politicii din domeniu.

În perioada sovietică apar mai multe lucrări despre arhitectura realist-socialistă ale arhitecților R. E. Kurtz, V. F. Smirnov, E. A. Bognibov, A. V. Kuzi, Ia. N. Taras, B. A. Zaharcenko, A. V. Kolotovkin, S. M. Șoihet, I. S. Eltman, G. A. Pedaș, ș.a., în care sunt evidențiate diverse aspecte ale acestei arhitecturi, fiind completate de publicații actuale ale arhitecților și cercetătorilor științifici T. Nesterov, M. Șlapac, S. Tronciu, S. Oleinic, A. Ostapov, S. Severin ș.a., care demonstrează că viziunea asupra esenței acestei arhitecturi se schimbă, investigările identificând noi particularități. Subiectul interdependenței puterii și arhitecturii în RSSM este abordat de istoricul Valentina Ursu [12] și aprofundat de arhitecta Alina Ostapov printr-o analiză a modului în care legislația a ghidat evoluția urbanistică și arhitecturală în perioada de referință [7].

Cum este astăzi percepută arhitectura realist-socialistă?

Realizarea unei viziuni integrale cere luarea în calcul a unui set de criterii. Arhitectura realist-socialistă, fiind „parte a culturii materiale a societății”, a rezolvat probleme ideologice, dar și pragmatice. Folosită ca mecanism de propagandă, nu putem ignora calitățile funcționale ale acesteia exprimate printr-o logică urbanistică cu menținerea regimului de înălțime și a liniilor roșii, înscrierea armonioasă în ansamblul urban existent și dezvoltarea spațiilor verzi. Nu putem ignora profesionalismul arhitecților fundamentat pe o analiză hermeneutică – construirea unui model pas cu pas pentru justificarea elementelor și motivelor împrumutate din arhitectura universală și capacitatea de a-l aplica în practică, creând o nouă soluție; profesionalismul care constă în înțelegerea continuității spiritului orașului, a caracterului, peisajului, a conformării sarcinii, dar și în nobilimea formelor, în amploarea și modularitatea clădirilor.

Ralierea la cerințele păstrării moștenirii istorice și integrării arhitecturii într-un proces de continuitate firească impune astăzi valorificarea și protejarea programelor de arhitectură totalitară. Ignorarea perioadei anilor 1944–1955, considerată „neconvenabilă” din punctul de vedere al ideologiei statale, a dus și la aprecierea incorectă a valorii arhitecturii acestei etape istorice caracterizate de sistemul politic totalitar. Adoptarea în

prezent al unui alt mod de gândire presupune și o altă viziune asupra arhitecturii. Valoarea urbanistică și arhitectural-artistică a clădirilor realist-socialiste este văzută ca rezultatul profesionismului arhitecților care au activat în anii postbelici. Protejarea acestor bunuri arhitecturale reprezentative devine necesară atât pentru înțelegerea parcursului istoric al orașului și păstrarea unei anumite „stratigrafii” istorice, cât și pentru valoarea arhitectural-artistică. Pentru orașul Chișinău inițierea procesului de protecție a arhitecturii realist-socialiste a însemnat introducerea în *Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat* în anii 2020–2023 a clădirii cu parc a Maternității nr. 2, (bd. Gr. Vieru, 12), a clădirii fostului sediu al Ministerului Industriei Alimentare (bd. Ștefan cel Mare, 73) și a blocului principal al Academiei de Științe a Moldovei (bd. Ștefan cel Mare, 1).

#### Note

- <sup>1</sup> Cu toate acestea, mulți dintre arhitecții sovietici, care în perioada anilor 1920 au luptat împotriva eclecticismului și stilizării, susținând principiile constructivismului, evitau împrumutările directe ale formelor arhitecturale din trecut.
- <sup>2</sup> În 2003, clădirea a primit steagul patrimoniului cultural al Consiliului Europei ca obiect arhitectural unic de la mijlocul sec. XX.

#### Referințe bibliografice

1. Chișinăul în 1941. Ed. D. Poștarencu. Chișinău, 1996, p. 75.
2. Nesterov T. Arhitectul David Palatnic – „Personalitate larg cunoscută într-un mediu restrâns” (1913–1986). În: Revista de etnologie și culturologie, 2014, vol. XV, pp. 39-45.
3. Nesterov T. Arhitectura din perioada postbelică a Moldovei sovietice. În: Arta. Seria Arte vizuale: Arte plastice, arhitectură. Serie nouă, 2016, vol. XXV, nr. 1, pp. 96-103.
4. Nesterov T. Cinematograful Patria – enigma edificării. În: Identitățile Chișinăului. Materialele Conferinței Internaționale, ediția a VI-a, 24-25 octombrie 2019. Chișinău: Ediitura Arc, 2020, pp. 161-168.
5. Nesterov T. Monumentele de arhitectură din Chișinău – între autenticitate și improvizare postbelică. În: Arta. Seria Arte vizuale: Arte plastice, arhitectură. Serie nouă, 2018, vol. XXVII, nr. 1, pp. 53-61.
6. Ostapov A. Activitatea Uniunii Arhitecților din Republica Sovietică Socialistă Moldove-

- nească. În: Arta. Seria Arte vizuale: Arte plastice, arhitectură. Serie nouă, 2019, vol. XXVIII, nr. 1, pp. 62-77.
7. Ostapov A. „Urbanismul din RSSM prin prisma reglementărilor statale (1944–1952)”. În: AKADEMOS, nr. 3 (50) 2018, pp. 137-145.
  8. Roibu Dumitru. Principiul realismului socialist: repere conceptuale. În: Valorificarea patrimoniului etnocultural al Republicii Moldova în cercetare și educație, 16 noiembrie 2017, Chișinău. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2017, Ediția 2, p. 27.
  9. Ryabushin A. V. The humanism of Soviet architecture. M., 1986. 376 p.
  10. Tronciu S. Constituirea arhitecturii orașului fluvial Tiraspol. Teza de doctor în arhitectură. Chișinău: UTM, 2019. 142 p.
  11. Tulbure I. Arhitectură și urbanism în România anilor 1944–1960: constrângere și experiment. Teză de doctorat, București, 2011, pp. 61-65.
  12. Ursu V. Politica culturală în RSSM, 1944–1956. Chișinău: Pontos, 2013. 288 p.
  13. Ursu V. Reabilitarea patrimoniului istoric al Chișinăului în perioada postbelică și inițierea construcției unei identități urbane de tip sovietic (anii '40–'50 ai sec. XX). În: Identitățile Chișinăului. Materialele conferinței, 12-13 septembrie 2011, Chișinău: Pontos, 2012, pp. 89-94.
  14. <http://www.asociatiabucuresti.ro/simboluri-casa-scanteii.htm> (accesat 24.04.2024)
  15. <https://krakow.travel/it/17792-krakow-histoire-de-nowa-huta> (accesat 24.04.2024)
  16. <https://moldova.europalibera.org/a/c%83minul-meu-din-timpul-lui-stalin---o-strad%C4%83-din-berlin-%C5%9Fi-istoria-locuitorilor-ei/31639128.html> (accesat 24.04.2024)
  17. <https://navicup.com/object/czech-grand-tour/ostrava-237519/ro> (accesat 24.04.2024)
  18. <https://ru.scribd.com/document/466514545/1944-1960-postbelic-realism-socialist-curs-5-pdf> (accesat 24.04.2024)
  19. <https://www.infotour.ro/ghid-turistic/palate-si-castele/palatul-culturii-si-stiintei-din-varsovia-4409> (accesat 24.04.2024)
  20. [https://www.rigacv.lv/articles/Stalinka\\_v\\_Rige](https://www.rigacv.lv/articles/Stalinka_v_Rige) (accesat 24.04.2024)
  21. Астафьева-Длугач М. Творческие проблемы архитектуры на пяти съездах советских зодчих. В: Архитектурное творчество СССР. М.: Стройиздат, 1981, с. 131. / Astaf'eva-Dlugach M. Tvorcheskie problem arkhitektury na piati s'ezdakh sovetskikh zochikh. V: Arkhitekturnoe tvorchestvo SSSR. M.: Stroizdat, 1981, s. 131.
  22. Барщ М. Воспоминания. В: МАРХИ, т. I, М., 2006, с. 113. / Barshch M. Vospominaniia. V: MARKHI, t. I, M., s. 113 <https://archi.ru/russia/85167/mif-o-sovetskom-ar-deko> (accesat 28.04.2024)
  23. Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуре. Развитие традиций. М.: Искусство, 1990. 384 с. / Ikonnikov A. V. Tysiacha let russkoi arhitecture. Razvitie traditsii. M.: Iskusstvo, 1990. 384 s.
  24. Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 383 с. / Papernyi V. Kul'tura Dva. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 1996. 383 s.
  25. Поleshchuk М. Н. Архитектура и реализм: теоретико-публицистические очерки. М.: Курс, 2014, 201 с. / Poleshchuk M. N. Arkhitektura i realizm: teoretiko-publitsisticheskie ocherki. M.: Kurs, 2014, 201 s. <https://studref.com/493096/kulturologiya/zaklyuchenie#492> (accesat 28.04.2024)
  26. Польщикова Н. В., Сафонов Е. В. Архитектура тоталитаризма в европейских странах (1933–1945 гг.). В: Охрана и реставрация памятников архитектуры, 2013, с. 147-159. / Pol'shchikova N. V., Safonov E. V. Arkhitektura totalitarizma v evropeiskikh stranakh (1933–1945 гг.). V: okhrana i restavratsiia pamiatnikov arkhitektury, 2013, s. 147-159.
  27. Прудникова Т. Ю. Соцреализм в архитектуре как феномен культуры начала 1950-х гг. В: Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств № 3 (20), сентябрь, 2014, с. 115-122. / Prudnikova T. Iu. Sotsrealizm v arkhitekture kak fenomen kul'tury nachala 1950-h gg. V: Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. № 3 (20), sentiabri, 2014, s. 115-122.
  28. Хан-Магомедов О. С. „Сталинский ампи́р”: проблемы, течения, мастера. В: Архитектура сталинской эпохи. Опыт исторического осмысления. М., 2010, с. 10-24. / Khan-Magomedov O. S. „Stalinskii ampир”: problemy, techenia, мастера. V: Arkhitektura stalinskoi epokhi. Opyt istoriceskogo osmyslenia. M.: 2010, s. 10-24.
  29. Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 304 с. / Khmel'nitskii D. Zodcii Stalin. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2007. 304 s.

Wojciech Adam ŚWIĘCH

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6664-1674>

## The sanatorium “Wiktor” in Żegiestów – historical, artistic and legal context

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.12>

### Rezumat

#### Sanatoriul „Wiktor” din Żegiestów – contextul istoric, artistic și juridic

O trăsătură caracteristică a arhitecturii moderniste a fost, printre altele, funcționalismul, adică arhitectura adaptată necesităților de acces la aer curat, lumină naturală și instalații sanitare. Scopul prezentului articol este de a arăta că o operă remarcabilă a modernismului a fost creată într-o mică așezare periferică, la granița celei de-a Doua Republici Poloneze, inclusă în sistemul economic în scurt timp ca parte a activității comune a angajaților unei companii. În text este prezentată istoria hotelului-pensiune „Wiktor” din Żegiestów (Polonia), proiectat de Jan Bagieński (născut în 1883 la Soroca, astăzi Republica Moldova) și asistentul său Zbigniew Wardzala. Clădirea, dată în exploatare cu câțiva ani înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, a anticipat timpul său, în special în arhitectura stațiunilor balneare din Polonia. În 2010 proprietatea a fost înscrisă în registrul monumentelor imobile din Voievodatul Polonia Mică.

**Cuvinte-cheie:** Jan Bagieński, Zbigniew Wardzala, arhitectura modernistă, protecția monumentelor, cooperativă.

### Summary

#### The sanatorium “Wiktor” in Żegiestów – historical, artistic and legal context

A characteristic feature of modernist architecture was, among others, functionalism, i.e. architecture adapted to the needs in terms of access to fresh air, daylight, but also to sanitary facilities. The aim of this article is to show that an outstanding work of modernism was also created in a small locality on the edge of the Second Republic of Poland on its borders and, interestingly, it was erected in a short time in the economic system as part of the cooperative activity of the employees of one of the companies. The text presents the history of the hotel - guesthouse “Wiktor” in Żegiestów (Poland), which was designed by Jan Bagieński (born in 1883, in Soroca - today, Republic of Moldova) and his assistant Zbigniew Wardzala. The building, put into use a few years before the Second World War, was ahead of its era, especially in the architecture of spas in Poland. The object was entered into the register of immovable monuments of the Lesser Poland Voivodeship in 2010.

**Keywords:** Jan Bagieński, Zbigniew Wardzala, modernist architecture, protection of monuments, cooperative.

Żegiestów is a spa village in southern Poland, very close to the border with Slovakia. It is located on the Poprad River, approximately 40 km south of Nowy Sącz, and 119 km south-east of the regional capital Kraków. The period between World War I and World War II brought a dynamic development of the village. In the interwar period, the village had more than 250 houses, a sawmill, two water mills, taverns and shops. Żegiestów was inhabited by Lemks, Poles, Jews and Roma [1].

By the Regulation of the Council of Ministers of 28 December 1922, the Żegiestów Spa was recognized as having the character of public utility [2]. According to Article 4 of the Act of 23 March 1922 on health resorts, a health resort could be considered as having a character of public utility in case it:

- had resources with established medicinal properties, or exceptional climatic or bathing conditions;
- medicinal resources were provided with a sufficient supply of medicinal water with a constant natural chemical composition and could be protected against spoilage and used with appropriate technical equipment;
- was situated in a locality without serious obstacles to ensuring essential sanitary conditions and had the necessary health and medical facilities [3].

In Żegiestów, there are objects entered into the current register of immovable monuments of the Lesser Poland Voivodeship, including the san-

atorium “Wiktor”. The mentioned property was built by the cooperative with share responsibility in Lwów called Holiday Home for intellectual workers of the Oil Concern “Małopolska”. The General Organizing Meeting of the above-mentioned cooperative took place on 4 December 1933. It was entered into the Commercial Register (No. 320/34) and the Register of Cooperatives (No. IX 1175) on 14 February 1934. On the same day, the District Court in Lwów registered the statute of the cooperative called Holiday Home of intellectual workers of the Oil Concern “Małopolska” [4, pp. 220-251]. The Act of 29 October 1920 on cooperatives was in force in Poland at that time [5].

The statutory goal of the cooperative was its own large hotel - guesthouse for the benefit of its members. Thus a cooperative was created to meet the needs of its members. The intention was to build a holiday home, which would be used by the members of the association (i.e. officials of the Oil Concern “Małopolska”) during their holidays (vacations). The rest in the Home was supposed to last, as a rule, one month. A plebiscite was held in which the members of the cooperative decided to build a holiday home in Żegiestów [4, p. 7].

In the 1930s, Żegiestów was a very fashionable place to relax and was expanding dynamically to accommodate health resort patients. This place was very popular because of the carbonic acid and mud baths, and also the waters from mineral springs rich in alkaline, calcium-magnesium-iron oxalates, that healed, among others, metabolic, stomach, respiratory and urinary diseases. The authorities of the spa, wanting to make the time of health resort patients more pleasant, constantly organized a number of entertainment events. Żegiestów hosted concerts by Paweł Prokopieni (a famous bass-baritone in Europe), Jerzy Czaplicki (a Polish opera baritone singer) or performances by Loda Halama (a Polish dancer and actress, Principal dancer of Grand Theatre in Warsaw). At the Spa House in Żegiestów there was even the Kraków’s Operetta. The authorities of the spa tried to harmoniously combine treatment with entertainment at a high level [6, p. 4].

The jury appointed by the cooperative selected the sketch design of Prof. Jan Bagieński (1883-1967) and his assistant, Eng. Zbigniew Wardzala (1903-1956) [4, p. 157]. It is worth mentioning that the first of the above-mentioned architects was born in Soroca (at that time located in the

Bessarabian Governorate of the Russian Empire, and currently the town is within the borders of the Republic of Moldova). Jan Bagieński came from a Polish family, and his father Aleksander Bagieński was a lawyer (as the architect, born in 1883, indicated in a personal card completed in 1941 for the needs of the German occupation authorities, his father was a notary) [7]. Jan Bagieński was associated with Lwów for most of his life. He remained in this city even after the city was incorporated into the USSR. He lectured at the local technical school for higher education (which was undergoing transformations as a result of historical events) from the early 1920s to the second half of the 1960s [8].

The cooperative authorities decided to build the holiday home using an economic system which, in their opinion, was intended to provide the best possible results in terms of both building reliability and cost [4, p. 100]. In 1934 the cooperative assigned a plot of land in the so-called Łopata Polska (a hamlet of the village of Żegiestów and a kind of “peninsula” created by the picturesquely meandering Poprad River) – what in English means Polish Shovel – and started the construction of a holiday home for its members. The building with a ground floor and three floors (four co-story) was divided into a residential part and an economic and entertainment part [4, pp. 225-226]. The restaurant, dance halls and bar were located in a separate part of the building, so as not to disturb the peace and quiet of the guests [9, p. 4]. According to the architectural design, a hall in a glass tower was planned on each floor, and in winter it would serve as a covered solarium. On the first floor, above the two ground-floor rooms, in compliance with the architects’ project, there was a terrace for children’s use. The designers thought that each room would have a built-in wardrobe for clothes and underwear, as well as a closed washroom with hot and cold water, central water heating and a balcony, generally on the south side, separated from the neighbors by a mesh [4, p. 104]. Almost all rooms were located – due to the single-bay construction system – in the southeast, and only six rooms faced west. There are separate terraces for rooms on the ground floor. According to the design, each apartment (on the first, second and third floors) included a bedroom, a living room and a hall with wardrobes, as well as a bathroom equipped with a bathtub, a washbasin and a toilet bowl. In relation to the architectural

design on each floor, there were two bathrooms and two toilets with a washbasin, a service room, a restaurant-lift, a linen storage room, and a room for old, unnecessary things. In addition, the architects planned viewing terraces on the holiday home, and a turret at the top [4, p. 158].

By the end of the first half of 1936, the construction of the holiday home was completed [10, p. 11]. In May of that year, the cooperative made changes to its statute [4, p. 34]. According to them, the association had the right to set up its own facilities and sports facilities at the guesthouses or to rent such facilities and run buffets, restaurants, casinos, reading rooms, as well as to organize evening parties, concerts, excursions and all kinds of social games [4, p. 185]. In addition, it was assumed that the cooperative's holiday homes, guest houses and sports and cultural facilities were to be used in principle by its members [4, p. 39]. On the other hand, non-members could use vacant places in holiday homes and guesthouses only if there were insufficient applications from members to stay. However, the balance sheet gains from non-members were to be transferred in full to the resource fund [4, p. 65].

In recognition of the great merits of the General Director of the Oil Concern "Małopolska", Eng. Wiktor Hłasko, the Board of the Cooperative named the building after its great patron "Wiktor" [4, p. 10]. In June 1936, the Polish press reported that the grand opening of a large and modern hotel - guesthouse "Wiktor" - took place in Żegiestów. On this occasion, it was expressed that the country now has one object, which demonstrates progress, modern architecture and planning, where everything has its purpose. This was also evidenced by the sincere enthusiasm and appreciation of the numerous guests, including representatives of the central government, local government, the clergy, heavy industry, the world of finance and the independent professions. After visiting the whole property, more than 200 people sat down for breakfast, and numerous speeches testified to the unusual significance of the event [9, p. 4].

Soon there were opinions that thanks to the construction of several modern buildings, including the distinguished hotel - guesthouse "Wiktor" (a building of impressive size and architecture), Żegiestów was one of the first-class health resorts in Poland. According to the press, the hotel - guesthouse guaranteed Western Europe-

an comfort, had terraces, balconies, from which there was a beautiful view of the countryside, an exquisite cafe, restaurant and bar-dancing. The complex also had its own swimming beach, kayak marina, tennis courts and even a gas station. The hotel and guesthouse "Wiktor" was advertised as the decoration of Żegiestów, rendez - vous of the great world in the area with balsamic air [11, pp. 52-55].

In 1938, the renowned monthly magazine of Polish architects "Architekturai Budownictwo" (the editor-in-chief of the magazine was then Jan Zachwatowicz - a Polish architect, architectural historian, and restorer who worked at the Warsaw University of Technology) published an article about the hotel - guesthouse "Wiktor" [12, pp. 97-100]. Therefore, it can be said that the building opened a new chapter in spa development (the center for recreation was supposed to prove that new architectural trends were more dominant and more strongly accentuated than in the cities of the 1930s [1]). There is no doubt that the building was an outstanding piece of modernist architecture of the Second Polish Republic already at the time of its opening for guests.

According to the information contained on the official website of the Żegiestów-Zdrój health resort, during World War II, the German occupiers organized a NSDAP party school in the building of the hotel - guesthouse "Wiktor" [13]. The property also became an exclusive resting place for the highest ranking Nazi dignitaries. Therefore, during the German occupation of the village, the complex erected by Polish cooperatives was called Goering's House. There are also reports that during World War II the building served as a military hospital [1].

After the end of the war, the Polish authorities established an orphanage for orphans of the Warsaw Uprising in the building of the former hotel - guesthouse. In 1950, health resort activities were resumed and were run by state health resort institutions or workplaces [13]. The modernist building was managed by the Workers' Holiday Fund (in Polish: Fundusz Wczasów Pracowniczych) - in accordance with the centralist tendencies of the communist authorities, the mentioned fund had a monopoly in organizing tourism for employees. There was a sanatorium in the complex, i. e. a medical facility intended for chronically ill and convalescent patients, who could also use its recreational and natural qualities. The Workers' Hol-

iday Fund directed miners to this recreation and sanatorium center [14].

The real estate is an object of special importance for the history of Polish architecture. A new chapter in the history of the property was opened in the 21st century. On 20 December 2010, the Lesser Poland Voivodeship Conservator of Monuments in Kraków issued a decision to enter the building of sanatorium “Wiktor” in Żegiestów into the register of immovable monuments of the Lesser Poland Voivodeship. The building of the sanatorium “Wiktor” is protected in the scope of:

- vertical and horizontal dimensions, architectural composition of the facade, arrangement and size of external window and door openings along with the division of their joinery and the type of materials from which individual fragments and details of the facade were made;
- inside the building, protection covers the main staircase and the main hall with the preserved original wall cladding, as well as wide multi-leaf glass doors leading from the hall to the dining room [15].

The above-mentioned decision of 2010 emphasized that the sanatorium building is one of the most outstanding examples of monumental modernist architecture in Poland of the last years of the interwar period. Moreover, it was mentioned that the building has a fragmented structure both in layout and height dimensions. The highest part of the building is the spatial dominant in the Poprad River valley, while the slightly lower part is elongated with a characteristic horizontal division of balcony galleries on individual floors. The lowest north-western part of the building, which houses the dining room with a circular section in the west corner, has characteristic large, high windows with a six-quarter division. It was also emphasized that the ground floor elevations and walls of terraces and stairs, surrounding part of the building, were made of large elements of crushed stone and thread often found in stone walls in Krynica, Żegiestów and other health resorts in southern Poland. In addition, the decision mentioned that the remaining parts of the building have facades developed in plaster. It was also noted that the publicly accessible parts inside the building (main hall and main staircase) have preserved the historical character of the interior from the period of construction. Due to the above architectural values, the date of construction as

well as the perfect integration into the surrounding landscape with the winding ribbon of the Poprad River and the massif of greenery in the background, the object – in the opinion of the Lesser Poland Voivodeship Conservator of Monuments in Kraków – qualifies for recognition as a monument [15].

In the above-mentioned decision, the government administration body recognized that the sanatorium “Wiktor” is a monument within the meaning of Art. 3, points 1 and 2 of the Act of 23 July, 2003 on the protection and care of monuments [16]. This editorial unit of the legal act contains the statutory definition of a monument as immovable or movable object, part or group thereof, made by a human being or connected with human activity and constituting a testimony to a past era or event, the preservation of which is in the interest of society due to its historical, artistic, scientific or academic value. Moreover, the Lesser Poland Voivodeship Conservator of Monuments in Kraków stated that in accordance with Art. 6, point 1c of the Act of 23 July, 2003, the mentioned sanatorium, i. e. an immovable monument which is, in particular, a work of architecture and construction, is subject to protection and care, regardless of its state of preservation. In accordance with Art. 3, point 15 of the cited legal act, the government administration body also recognized as a monument the surroundings, which should be understood as the area around or next to the monument designated in the decision to enter this area in the register of monuments in order to protect the monument’s scenic values and protect it against the harmful effects of external factors [15].

In 2009, the Cechini family bought the sanatorium “Wiktor” from the Workers’ Holiday Fund. The new owner – the Cechini company – restored the building to its splendour at great expense two years later. On the official website of the sanatorium, there is information that guests can still walk on the same floors and stairs as almost a hundred years ago [17].

It seems that Żegiestów, after many years of communism and the difficult period of transformations in Poland after 1989, is trying to refer to its period of glory before World War II. A unique place in the history of the village is occupied by the sanatorium “Wiktor”, located in the central part of the Poprad Landscape Park (in Polish: Popradzki Park Krajobrazowy). The building be-

came an icon of modernism, although it was built using an economic system with the persistence of white-collar workers of an oil company who decided to establish a cooperative in the 1930s.

Despite the development of civilization, the property has retained many of its landscape and tourist values [18]. In the sanatorium “Wiktor”, there is a drinking room of mineral water “Zofia”. Water from the medicinal spring called “Zofia II” is also supplied to the drinking room in the building (it is used for drinking treatment in case of inflammation of the mucous membrane of the respiratory tract). It is worth emphasizing that the 2.1 km long ornithological path begins at the sanatorium “Wiktor” and can be walked in approximately 40 minutes [1].

As mentioned earlier, the sanatorium “Wiktor” was entered into the register of monuments of the Lesser Poland Voivodeship only in 2010, although, as shown in this text, many years earlier there should be no doubt that the historical, scientific or artistic value of immovable object, part or group thereof is higher than average. In this context, it is worth mentioning that the pension “Warszawianka” in Żegiestów, which was built in the years 1929-1930 according to the design of Adolf Szyszko-Bohusz, was entered into the above-mentioned register by decision in December 1992 [1].

The Sanatorium “Wiktor” is proof that monumental iconic works of modernist architecture that are worth preserving for future generations can be created in less obvious places, i. e. even in villages, and the impulse to their creation in the economic system can give voluntary associations, which conduct joint economic activity in the interests of their members. In the countries of the former communist bloc, some people may have negative associations with cooperatives. However, cooperatives also operated in countries that distanced themselves from Marxist-Leninist ideologies (like the Second Polish Republic). It is necessary to remember that Stanisław Staszic (a Catholic priest, philosopher, geologist, writer, poet, translator and statesman) founded the Agricultural Society for Joint Rescue in Misfortune (in Polish: Rolnicze Towarzystwo Wspólnego Ratowania się w Nieszczęściach), seen by some as the first cooperative on Polish soil during the partitions. Staszic thus became the forerunner of this form of economy in Europe and in the world [19].

#### **Bibliography:**

1. Uchwała Nr XLVII.597.2022 Rady Miasta i Gminy Uzdrowskiej Muszyna z dnia 28 czerwca 2022 r. w sprawie przyjęcia „Gminnego Programu Opieki nad Zabytkami dla Miasta i Gminy Uzdrowskiej Muszyna na lata 2021-2024” (Dziennik Urzędowy Województwa Małopolskiego 2022, poz. 4555) [Resolution no. XLVII.597.2022 of the Council of the City and the Spa Municipality of Muszyna of 28 June 2022 on the adoption of the “Communal Program of Preservation of Monuments for the City and the Spa Municipality of Muszyna for the years 2021-2024” (Official Journal of the Lesser Poland Voivodeship 2022, item 4555)].
2. Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 28 grudnia 1923 r. w przedmiocie uznania niektórych uzdrowisk za posiadające charakter użyteczności publicznej (Dz.U. 1924, nr 14, poz. 131) [Regulation of the Council of Ministers of 28 December 1923 regarding the recognition of certain health resorts as having a public utility character (Journal of Laws of the Republic of Poland 1924, no. 14, item 131)].
3. Ustawa z dnia 23 marca 1922 r. o uzdrowiskach (Dz.U. 1922, nr 31, poz. 254) [Act of 23 March 1922 on health resorts (Journal of Laws of the Republic of Poland 1922, no. 31, item 254)].
4. Dom wypoczynkowy pracowników umysłowych Koncernu Naftowego „Małopolska” Spółdzielnia we Lwowie (woj. Lwowskie, pow. Lwów). Rada Spółdzielcza w Warszawie. Archiwum Akt Nowych w Warszawie, sygn. 2/213/0/9/9721 (Teczka zawiera 265 ponumerowanych stron) [Holiday Home for intellectual workers of the Oil Concern “Małopolska” Cooperative in Lwów (Lwów Voivodeship, Lwów poviát). Cooperative Council in Warsaw. Archives of New Records in Warsaw, ref. no. 2/213/0/9/9721 (The folder contains 265 numbered pages)].
5. Ustawa z dnia 29 października 1920 r. o spółdzielniach (Dz.U. 1920, nr 111, poz. 733) [Act of 29 October 1920 on cooperatives (Journal of Laws of the Republic of Poland 1920, no. 111, item 733)].
6. Żegiestów – Źródło. Leczenie i rozrywka [Żegiestów – Źródło. Treatment and entertainment], “Kurjer Zachodni” >> Iskra <<, 1936, no. 226 (of 20 August 1936), p. 4.
7. Bagiński Jan – profesor Wyższych Kursów Technicznych we Lwowie. Akta osobowe. Pań-

stwowe Wyższe Kursy Zawodowe i Szkoły we Lwowie – grupa zespołów. Archiwum Akt Nowych w Warszawie, sygn. 2/541/0/3/14 (Teczka zawiera karty bez paginacji) [Bagieński Jan – Professor of Higher Technical Courses in Lwów. Personnel files. State Higher Vocational Courses and Schools in Lwów – group of teams. Archives of New Records in Warsaw, ref. no. 2/541/0/3/14 (The folder contains cards without pagination).

8. Вечерський В., Багенський Іван Олександрович, [în:] Енциклопедія сучасної України [Encyclopedia of Modern Ukraine]. vol. 2. Національна академія наук України (National Academy of Sciences of Ukraine), Kyiv 2003, p. 57.
9. Otwarcie hotelu – pensjonatu „Wiktor” w Żegiestowie [Opening of the hotel-guesthouse “Wiktor” in Żegiestów], “Wschód” 1936, no. 15 (of 20 June 1936), p. 4.
10. Nowy hotel – pensjonat w Żegiestowie [New hotel-guesthouse in Żegiestów], “Ilustrowany Kurjer Codzienny” 1936, no. 136 (of 17 May 1936), p. 11.
11. Żegiestów – Zdrój, „Ilustrowany Informator Nowosądecki z Powiatem Limanowskim” 1936, vol. 1, pp. 52-57.
12. Pensjonat „Wiktor” w Żegiestowie. Prof. Jan Biegański, arch. Zbigniew Wardzała [Guesthouse „Wiktor” in Żegiestów. Prof. Jan Biegański, arch. Zbigniew Wardzała], „Architektura i Budownictwo” 1938, vol. XIV, no. 3, pp. 97–100.
13. Historia uzdrowiska [The history of the spa]. Available at: <https://www.uzdrowiskozejestow.pl/historia> (accessed on 26.12.2023).
14. Sanatorium w nagrodę [A sanatorium as a reward]. Available at: <https://www.uzdrowiskozejestow.pl/bez-kategorii/wspomnienia-kuracjuszki> (accessed on 26.12.2023).
15. Decyzja Małopolskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Krakowie w sprawie wpisania do rejestru zabytków nieruchomości z dnia 20 grudnia 2010 r., znak OZKr.NS.ZL.410-A-60/10, nr rejestru: A-1237/M [Decision of the Lesser Poland Voivodeship Conservator of Monuments in Kraków on entry into the register of immovable monuments of 20 December 2010, ref. no. OZKr.NS.ZL.410-A-60/10, register no.: A-1237/M].
16. Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. 2003, nr 162, poz. 1568, ze zm.) [Act of 23 July 2003 on the protection and care of monuments (Journal of Laws of the Republic of Poland 2003, no. 162, item 1568, as amended)].
17. O sanatorium [About the sanatorium]. Available at: <https://www.wiktor.cechini.pl/o-sanatorium> (accessed on 26.12.2023).
18. Galeria [Gallery]. Available at: <https://www.wiktor.cechini.pl/galeria> (accessed on 26.12.2023).
19. Jankowski J., Spółdzielczość polska – dwa wieki tradycji [Cooperatives in Poland – two centuries of tradition], „Pieniądze i Więź” 2016, no. 4 (73), pp. 21-28.



Fig. 1. Hotel-guesthouse „Wiktor” in 1936 (unknown author, publisher: Foto Kowalczyk), The National Library of Poland, ref. no. DŹS XII 8b/p.21/61.

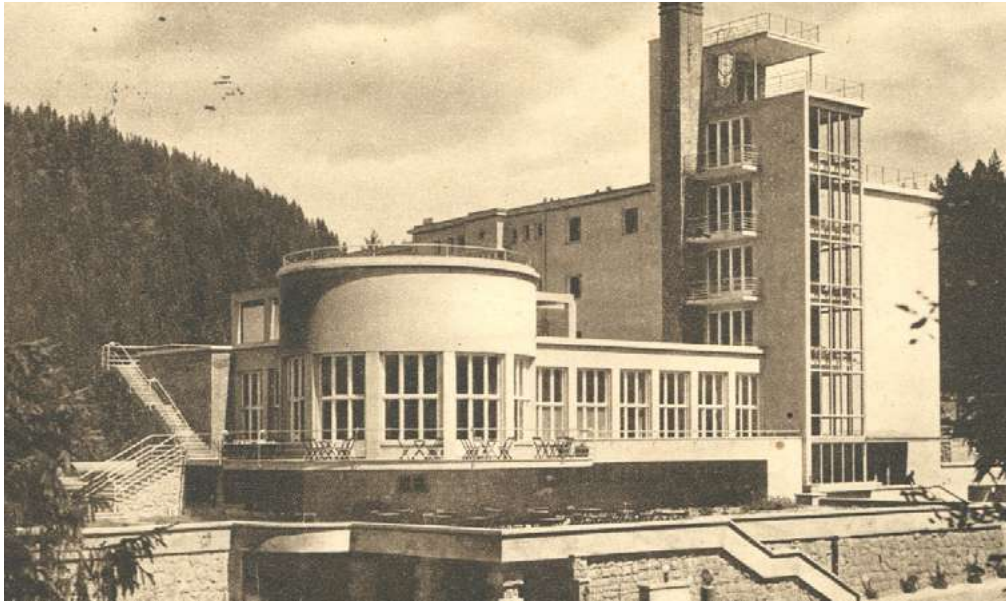


Fig. 2. Hotel „Wiktor” in Żegiestów in 1937 (unknownauthor), The National Library of Poland, ref. no. DŻS XII 8b/p.21/61.



Fig. 3. Hotel-guesthouse „Wiktor” in Żegiestów in the 1930s (unknownauthor, publisher: „Ruch”), Hieronim Łopaciński Public Library of the Lublin Voivodship, ref. no. U-2324.

## Imaginea figurativă în pictura moldovenească de la începutul anilor '80 ai secolului al XX-lea

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.13>

### Rezumat

#### Imaginea figurativă în pictura moldovenească de la începutul anilor '80 ai secolului al XX-lea

Pictura figurativă din anii 1980-1985 conturează prima filă în evoluția etapei generale a „noului figurativism” din arta plastică moldovenească. Perioada înscrie o nouă subetapă cu un caracter unic, manifestat prin includerea unor repere neo-expressioniste în pictura figurativă. Acestea se asociază cu tendințele mediului sociocultural și artistic al timpului interesate de evoluție modernă asociată țărilor limitrofe. Artiștii creează o serie de noi implementări plastice care urmăresc implicarea experimentală a semnificațiilor plastice. Forma plastică recurge la abordări variate de la forme, imagine și design cu structurare arhitectonică până la experiențe facturale cu pasta coloristică, care descriu sugestii simbolice legate de viața și cultura contemporană. În același timp, mesajul semantic se concentrează pe exprimarea unor valori moral-spirituale majore, legate de patrimoniul național artistic, folcloric și literar, în care se expun valorile vieții umane. În context se încadrează și viața particulară a omului simplu, cu trăirile și meditațiile sale asupra realității vieții optând la o expunere filosofică. Prin această subetapă evolutivă, pictura figurativă moldovenească reușește să se plaseze pe o filieră modernă a picturii, încadrându-se în cursul modern al picturii internaționale.

**Cuvinte-cheie:** figurativ, formă, arhitectonică, design, mesaj, partimoniu.

### Summary

#### The figurative image in Moldovan painting from the early '80s of the 20th century

The figurative painting from the years 1980-1985 outlines the first page in the evolution of the general stage of “new figurativism” in Moldovan plastic art. The period inscribes a new sub-stage with a unique character, manifested by the inclusion of neo-expressionist landmarks in figurative painting. These are associated with the trends of the socio-cultural and artistic environment of the time interested in modern evolution associated with neighboring countries. The artists create a series of new plastic implementations that pursue the experimental involvement of plastic meanings. The plastic form uses varied approaches, from forms, image and design with architectural structuring to factorial experiences with color paste, which depict symbolic suggestions related to contemporary life and culture. At the same time, the semantic message focuses on the expression of major moral-spiritual values, related to the national artistic, folkloric and literary heritage, in which the values of human life are exposed. The private life of the simple man, with his experiences and meditations on the reality of life opting for a philosophical exposition, also falls into this context. Through this evolutionary sub-stage, Moldovan figurative painting manages to place itself on a modern branch of painting, fitting into the modern course of international painting.

**Keywords:** figurative, form, architecture, design, message, heritage.

Pictura figurativă „optzecistă” (1980–1999) din Republica Moldova descrie un proces continuu de căutări experimentale axate pe tendința integratoare a cursului modern. Alura experiențelor schimbă raportul tradițional dintre creator și operă, în urma cărora figurativul, ca obiect de reprezentare a ideii semantice, reflectă viziunea artistului despre lume printr-o nouă realitate artistică mult mai consistentă și semnificativă, dotată cu sensibilitate spirituală. Formula plastică

preia și dezvoltă „expresivitatea semnificativă a culorii” din pictura anilor '60 ai secolului al XX-lea și „utilizarea conceptului”, pătruns de valențe metaforico-poetice din anii '70 ai aceluiași secol [7, p. 12]. Aceste intenții se asociază cu „schimbarea de spirit” din arta românească, care înscrie o „decadă a picturii” de încheiere a cursului modern printr-o replică postmodernă [5, p. 125]. În arealul moldovenesc, postmodernismul este sesizat mai mult spre finele decadelor, dar tendințele

evolutive încep din prima perioadă a anilor 1980, când „se întrevide o înviorare și trecere treptată spre modalități mai interesante și mai expresive de realizare plastică a imaginii artistice” [9, p. 54]. Cursul întregului proces evolutiv din această decadă se manifestată într-o alură neomogenă, dat fiind că „începutul și sfârșitul anilor '80 sunt perioade diferite în viața culturală a republicii” [6, p. 95], fapt care dispune demersul evolutiv în două faze distincte – 1980–1985 și 1985–1991, ce se completează succesiv în spirit avangardist.

Pictura figurativă din prima perioadă a anilor 1980–1985 păstrează interesul pentru structura arhitectonică și designul constructivist al formei preluat din anii 1970, dar modificat de această dată prin structurare semnificativă și sensibilitate vitală a chipurilor. Soluția dată facilitează pronunțarea alurii spirituale a figurilor cu o extindere spre imaginea spațial-atmosferică a tabloului. Arealul plastic se configurează după temperamentul impulsurilor psihice ale sesizabilului figurilor, adaptând plastica liniară și perseverența tușelor coloristice la conotații asociative de un caracter neoexpresionist. Intențiile plastice se dezvoltă într-o ușoară independență față de strategiile interdisciplinare ale anului 1981, care prevăd ca „toate activitățile artistico-organizatorice să fie direcționate în scopul propagandei artistice și estetice a educației muncitorilor republicii..., în cinstea proclamării Hotărârii Congresului al XXVI-lea al PC al URSS și Congresul al XV-lea al RSSM” [1, pp. 2-4]. Aceste prerogative, în mod tradițional, prefigurează genericul tematic al expozițiilor republicane și unionale.

În cadrul acestor expoziții apar lucrări cu o factură nouă, spectaculoasă, care combină strategiile oficiale cu severitatea registrului tematic și „atașamentul față de tradiții” [10, p.3] cu directivele moderniste ale picturii europene. Noile tendințe sunt sesizate chiar la prima expoziție autumnală, când se observă o „extindere evidentă a cadrului artei plastice moldovenești” spre o varietate „neomogenă” de „diverse tendințe artistice”, inclusiv „lucrări experimentale...”, ce anunță „un aflux de forțe proaspete și o activitate crescândă a artiștilor moldoveni din toate generațiile” [12, p. 3]. Ca rezultat, figurativul tinde spre o imagine „contemporană”, comună „optzeciștilor” sovietici, care promovează „simbolismul imaginii..., arhaismul pozelor..., contrastul radical” și „tranzițiile tonale evazive”, pentru o extindere considerabilă a „subtextului” semantic al operelor [18, p. 11].

Conceptul de „cultură a simbolului” [15, p. 117] favorizează comprimarea expresiv-informațională a chipului figurativ, oferind conținutului o „cugetare poetică sau filosofică despre realitate” [16, p. 6]. Intențiile respective încep să se precipite în lucrările din anul 1980. Forma lor plastică este gestionată printr-un temperament impulsiv și spontan ce îmbină asociativ poetismul și semnificația simbolică a chipului, oferindu-i deschidere afectiv-emoțională și o „reabilitare a valorilor întimității personale a vieții contemporanului” [13, p.1].

Astfel, imaginea figurativă din tabloul „Cubicele” de Nichita Bahcevan, redusă la un schematism sculptural-monumental, ușor pietrificat și structurat decorativ, caută o asociere semnificativă cu chipul arhaic al țăranului contemporan. Plastica liniară devine mai loială, detașată de rigorile constructive promovate în anii precedenți și este atașată de sesizabilul vital al chipului uman cu proeminența spiritual-introspectivă. Trăsăturile fiziologice ale figurilor sunt valorizate sensibil prin desenul atent, atașat fidel datelor firești ale mediului, concentrat pe o formulă simbolică. Aceasta nu frizează din particularitățile dialectice ale tipologiei, ci dimpotrivă, le promovează semnificativ în conceptul plastic al tabloului. Fiecare chip figurativ își are trăsăturile sale specifice de vârstă, atitudine, obiceiuri și tradiții, redată sugestiv prin configurări aplatizate, colorate uniton în nuanțe pământii. Spre o relatare asemănătoare tinde și imaginea figurativă a compoziției „Schimb de experiență” de Mihail Lepădatu, limitând ușor detalizarea formală prin efectul contre-jour, care urmărește dezvăluirea alurii intimiste a calităților figurative.

Printr-o interpretare familiară se descrie scena figurativă din tabloul „Feciorii” de Vasile Nașcu, prin penelul liber, degajat și ușor neglijent, care favorizează imprimarea sensibilității spiritual-afective a figurilor. Modelajul plastic neglijează integritatea formei, care „poate fi pe alocuri evidențiată volumetric, iar pe alocuri poate să dispară completamente” [8, p. 6], estompându-se în factura fondalului, omogenizând ușor particularitățile formale, în scopul evidențierii unor trăsături semnificative ale subiectului.

Pornind de la acest concept expresiv, se modelează imaginea figurativă a tabloului „Trenul prieteniei” de Ilie Cojocaru, ajustată la expresia caracteristică a generației „optzeciste” cu tipologia, temperamentul, energetismul, predilecțiile

stilisticii vestimentare etc. În acest scop, procedeul plastic deformează proporțiile figurative alungindu-le pe verticală, sporind, astfel, plastica gesturilor, atitudinilor sau mișcărilor figurative. Acestea reflectă ambianța spiritual-afectivă a figurilor cu trăiri romantice, visătoare, aparent lipsite de griji, pretinzătoare la expresii prospective. Printr-o formă asemănătoare se manifestă și imaginea figurativă din secvența „Detașamentul studentesc” de Petru Jireghea, apelând la stilizări decorative naive, iar imaginea figurativă a compoziției „Fertilitate” de Ion Stepanov îmbină indicii stilistice din manierismul picturii lui El Greco, iconografia medievală și decorativismul „Artei 1900”.

O expresie profundă simbolico-metaforică manifestă imaginea figurativă a operei „Meșterul Manole” (fig. 1. a,b) de Igor Vieru prin formula structural-constructivă radical stilizată, ce adaptează configurații semnificative. Imaginea figurativă este dedusă din simbolismul artei populare, ciopliturii în lemn sau piatră și iconografiei vechi, preluând caracterul desenului, raporturile și organizarea ornamental-compozițională a formelor. Acestea absorb în sine caracter și expresie, pătrunse de evlavie, folclor și basm, completând prin atitudinea și gestică figurilor valențe mistico-romantice, ce configurează caracterul metaforic al imaginii. Figura umană din prima pânză (fig. 1 a) este integrată perfect în nișa îngustă a construcției rigide, sugestivă prin succesiunea ritmică a petelor la structura zidăriei. Aceasta contrastează calitativ și scoate în vizor imaginea plătândă și semnificativă a femeii „ca un simbol al purității și al sacrificiului total în numele creației...” [3, p. 41].

În pânza a doua (fig. 1.b) este expusă alegoric figura bărbatului – „meșterul-creator”, semnificând „spiritul care realizează că nimic nu se poate face fără sacrificiu, căci doar acesta generează valori” [3, p. 41]. Semnificația plastică a figurativului face o conexiune directă cu firul narativ al baladei populare, insinuând o expresie sugestivă conținutului ideatic.

Prin detalii asemănătoare se exprimă și figurativul din compoziția „Pâinea cea de-a pururea” (1981) realizată de artistul Igor Vieru, sugerând o idee profund simbolică. În conținutul acesteia se regăsesc reflecții asupra valorilor existenței umane, conștiința credincioasă a țaranului în valoarea neprețuită a pâinii, viață și continuitate, reușind emiterea unei expresii solemne „cântătoare” despre existența umană.

Interesul pentru expunerea expresivă a valorilor spirituale predispoze imaginea figurativului la unele asocieri stilistice cu expresionismul, simbolismul și „Arta 1900” din țările central-europene și cele limitrofe. Prin acestea „artistul ia în posesie numai un fragment de realitate, îl interiorizează formal și existențial, îl ridică în estetic, căutându-i legea și sensurile care ar da seama, prin principiul lui „pars pro toto”, de legile și sensurile întregului cosmic” [4, p.13]. Ca rezultat, fantasticul sau oniricul – prezente în sfera subconștientului, intervin la interpretarea plastică a figurativului și-l predispoze la transformări plastice și semantice. Aceste viziuni creative se întâlnesc în pictura moldovenească, dar și în pictura țărilor limitrofe din aceeași perioadă-începutul anilor 1980. O tendință comună proeminentă, în acest sens, ar fi structurarea formelor într-o „construcție simbolică”, prin configurări simple, naive, ușor geometrizeate.

Noile aspirații capătă un caracter specific în imaginea figurativă a tabloului „Seară” (1981) de Sergiu Cuciuc, redusă la o sintaxă decorativă, asamblată organic cu întreaga vedere spațială. Modelajul generalizat, geometrizat și aplatizat al peisajului produce raporturi ritmico-dinamice sugestive la mișcarea, acțiunea și sensibilitatea spirituală a figurii. Deși ocupă o mică și ne semnificativă parte în compoziție, figura asigură spiritualizarea afectiv-romantică a motivului. În tabloul „Cântec nou” de Sergiu Cuciuc, formula plastică a figurativului îmbină melodicitatea acorurilor ritmice cu raportul de pete coloristice, în intenția de sensibilizare lirico-romantică a motivului. Constructivitatea plastică a figurilor caută o integritate perfectă cu formele spațiului, optând la o simbioză plastică între „rezoluția constructivă din peisaj și dispoziția personajelor, acordate după melodicitatea flautului din mâinile băiețușului” [14, p. 33]. La o simbioză plastică apelează și structura constructivă a figurativului din tabloul „Zi de zi în sat. Milițianul de sector” de Sergiu Cuciuc, completat prin ambianța spirituală a imaginii spațiale. Intenția respectivă este depistată și în tabloul „Întâia primăvară de muncă” (1982) de Alexei Katalnikov, asociind semnificativ imaginea spațială cu starea și temperamentul figurilor.

Printr-o viziune specifică este abordat constructivismul simbolic și decorativismul factual în compoziția „Amiază” (1982) (o parte din dip-tic) (fig. 2) de Vilhelmina Zazerscaia. Modul de organizare circulară a figurilor și calitatea factual-materială descriu o formă integră, aparent

„pietrificată”, prin construcția „cioplită” rigid. Structura compozițională este organizată asemeni unui șirag de mărgele viu colorate încadrate contrastant în anturajul misterios al spațiului, care imprimă prin factura experimentală note de misticism, ambiguitate și dramatism. Valențele expresive reies din plastica austeră și culorile intense ale formelor, aranjate într-o idee de „spectru cromatic”, ordonate planimetric după valențele termice, dar și prin contrastele calitative radicale. Toate aceste elemente sporesc sesizarea calităților spiritual-umane particulare reduse la conotații simbolice.

Motivul figurativ al tabloului „Patrula de noapte” (1982) de Ion Jumați este asamblat, potrivit aceluiași intenții simbolice, în contemplarea ambianței spirituale a orașului nocturn de altădată. La această formulă aderă expresia lirico-romantică și construcția simbolică a figurativului din tabloul „Liniște” (1983–1984) de Sergiu Cuciuc (fig. 3).

De această dată, noul concept readuce subtil modelarea „austeră” a formelor și laconismul geometric, intenționând o reproducere simbolică a imagisticii naționale după tradiția anilor precedenți. Cadrul figurativ selectează riguros „... doar momente semnificative din viața acestui popor”, considerând că trebuie să „... pătrunzi în esența fenomenelor sociale, a caracterelor oamenilor și abia după aceasta să așterni în imagini artistice viața spiritului uman” [2, p. 13]. Tradițiile promovării formelor naționale revin într-o formulă simbolică și în imaginea figurativă a tabloului „Cântec” (1984) de Elena Bontea, imprimând intenții plastice contemporane.

Intenția de comprimare și esențializare simbolică a formei figurative ajunge la progres semnificativ în tabloul „Vatră în Bugeac” (1982) (fig. 4) de Mihail Grecu, dispusă într-o dramaturgie specifică derivată din amintiri. Redus la un modelaj extrem de schematizat, dar în același timp extrem de semnificativ, figurativul reproduce o imagine metaforico-simbolică a datelor senzoriale, preluate din realitatea trăită. Întruchiparea figurativului din repere factual-experimentale prezintă o simbioză a performanțelor plastice și semantice acumulate în ambianța creativă contemporană, alimentată din tendințele spiritului „optzecist” – interesat de „documentalism” istoric retrospectiv și tipologizare etnografică. Sensibilitatea imaginii figurative este activată iscusit prin expresia fiecărui șovăit al liniei, fiecărei vibrații cromatice și

fiecărui gest sau articulare lejeră a pensulei, care reproduce sensibilitatea apriorică a imaginii.

Predilecția pentru „documentalism” sau „fotorealism”, reiterează expresia brută a figurilor, surprinsă momentan în mișcări, acțiuni și gesturi dinamice întâmplătoare [17, p. 20-23]. Ideea este aplicată în portretizarea regizorului „Vlad Ioviță” (1982–1983) de Valentina Rusu-Ciobanu, prin „reportaje” schematic, fugitive „rupte” din cadrul vieții reale și „montate” cinematografic în cadrul plastic al tabloului. Soluția plastică urmărește prezentarea neordinară a chipului personal și profesional al figurii.

În pictura națională din perioada 1983–1984 se întrevăd și unele influențe din arta Țărilor Baltice, interesate de „fauvism, cubism, futurism și expresionism” [19, p. 1]. Acestea motivează apariția în compoziția figurativă a unei democrații estetice prin factura plastică și combinațiile eclectic ale formei. În urma acestora, „evoluția ideii artistice trece de la imaginea concretă la recrearea unei comunități, de la analiză la sinteză, de la aprecierea obiectivă a caracterului imaginii la o percepție mai personalizată, mai subiectivă, cu o utilizare mai largă a formelor convenționale...” [10, p. 5].

În pânzele „Pe hipodromul de la Ungheni” (1983) și „Dimineață. Consăteni” (1984) de Ilie Cojocaru, temperamentul grăbit, ușor neglijent sau incert al reprezentărilor figurative, sporește sesizarea expresiv-emoțională a stării și atmosferei momentane. Același temperament plastic devine concentrat la o reprezentare simbolică în cadrul figurativ „Imnul muncii” (1984) de Sergiu Cuciuc, urmărind crearea unei imagini metaforice a spiritului național. Chipul figurativ este modelat prin predilecții expresioniste, combinate cu unele intenții asociate fauvismului, care lasă imaginea într-un joc de umbre și lumini direcționate haotic. Jocul coloristic sporește percepția dinamică a mișcării, asociată temperamentului nestăvilit și energetismului muzical al folclorului național. Modelajul plastic lipsește chipurile portretistice de claritate și detalizare volumetrică, în scopul creării unei expresii spiritual-emoționale generale prin temperamentul degajat al penelului.

În tendințele creative ale picturii naționale se întrevăd unele asociații cu „noul figurativism” sau o „noua sensibilitate” din ambianța picturii românești [4] „atrasă de atitudinea expresionistă, de cromatismele violente, viscerele, de gestualismele bruște, agresive... tentată de supradimensionare

și patetism spectacular, dar și ironie, deriziune și grotesc” [4, p.124]. De altfel, același caracter progresiv se pronunță și în pictura artiștilor „ne-formali” din Leningrad (A. Arefiev, R. Vasmi, R. Gromov, V. Șaghin, S. Șvarț ș.a.), care „revocau realitatea actualității prin formele neînfrumusețate... pătrunse de compătimirea sinceră a omului” [11, p. 38].

Spiritul „noii sensibilități” motivează interesele plastice și semantice ale picturii figurative moldovenești de la mijlocul anilor '80. Implementarea acesteia se realizează prin două modalități de abordare plastică: una interesată de „structură factuală” ca în lucrările: „Izvor” (1985) de Vilhelmina Zazerscaia; „Petrecerea la armată” (1985) de Mihail Grecu; „August 1944” (1985) de Igor Lencic; „Blocadă. Încercări ale vieții” (1985) de Vladislav Obuh; „Așteptare” (1984–1985) de Petru Rusu, iar alta – de „documentalism” sau „fotorealism”, ca în: „Balada Miorița” (1985) de Ștefan Beiu, „Capul de pod de la Nistru” (1985) de Ion Stepanov, „Combinatul de producție a covoarelor Ungheni” (1985) de Petru Jireghea, „Țăranii din satul Joltai” (1984-85) de Alexei Novikov ș.a. (majoritatea în MNAM).

Predilecția structural-factuală capătă o amploare specifică în compoziția „Izvor” (1985) de Vilhelmina Zazerscaia, împodobind miraculos chipurile figurilor cu savoarea strălucitoare a țesăturilor vestimentare. Artista neutralizează intenționat tonul coloristic al portretelor la o nuanță pală opacă, ajustând descrierea liniară la configurații simple uneori iconografice. Concomitent, sporește rafinamentul factual-ornamental al broboadelor și vestimentației, care înnobilează puternic chipul plâpând al figurilor și le produce o sensibilitate „fenomenală” sau „excepțională” a datelor perceptiv-tactile. Valorația coloristică joacă un rol determinativ al formelor figurative pe fondalul spațial, dispuse într-un temperament textural-factual omogen, variabil doar prin calități imitative ale materialului.

În aceeași arie stilistică se înscriu căutările experimentale prin „jocul tehnologic cu vopsea” [8, p 6] din compoziția „Petrecerea la armată” (1985) de Mihail Grecu. Acestea reduc imaginea figurativă la o schematizare geometrică radicală, care doar fixează aluziv proeminența personajelor prin sugestiile minimaliste ale formei, dizolvate în factura temperamentală a penelului. Integritatea plastică a figurilor rămâne sesizată prin configurarea petelor albe sugestive la imaginea prosoape-

lor așezate tradițional pe umerii tinerilor și imaginea incertă a căciulilor, valorate factual, care încadrează vag conturul naiv al fețelor. Sugestiile convenționale favorizează pronunțarea metaforico-simbolică a imaginii subiectului.

În cealaltă extremă a interpretării plastice se plasează predilecția pentru „documentalism” sau „fotorealism”, care aduce imaginilor figurative o percepție aproape tactilă a calităților materiale. Tendința plastică modelează imaginea figurilor din compoziția „Balada Miorița” de Ștefan Beiu, dispusă într-un clarobscur teatralizat, ce favorizează reliefarea volumetrică a formelor. Imaginea figurativă nu face asocieri cu reprezentarea realistă sau neoclastică, ci formulează o viziune nouă, interesată de transbordarea metafizică a formelor la o realitate imaginară sau onirică. Prin aceleași opțiuni interpretative se manifestă și figurile din tabloul „Țăranii din satul Joltai” (1984–1985) de Alexei Novikov, implicate într-un cadraj aluziv al unei secvențe derivate din amintiri și memorii.

Tendențele experimentale din cadrul figurativului demonstrează la mijlocul deceniului al IX-lea o delectare în aria neo-expresionismului, prin care pronunță prima fază a „noului figurativism” din pictura moldovenească. În acest context se remarcă schimbări importante particulare a etapei anilor 1980.

Forma plastică include: structură simbolică, ajustată geometric, naiv sau neconstructiv, combinând eclectic diverse facturi și configurații plastice; dramaturgia plastică sporește interacțiunile expresive libere, dinamice și temperamentale, conectate într-o scenă aluziv-asociativă; tehnica și stilul imprimă tendințe neo-expresioniste, prin temperamentul impulsiv și emotiv al penelului; caracterul și tipologia figurativă pronunță note misterioase, enigmatice, irascibile, uneori fruste sau iconografice care completează imaginea cultural-artistică a societății.

Mesajul semantic aduce noi expresii prin: reflecția ambianței socioculturale a contemporaneității; reproducerea expresiei spiritual-afective a subiectului prin sugestii senzaționale, extravagante, incitante sau intime; conținutul se axează pe valențele spiritual-emoționale prin care dezvăluie ambianța mediului contemporan; sensibilitatea figurativă reflectă afabilitatea spiritului și imaginarii introspectiv cu o destindere spre spiritualizarea imaginii spațial-atmosferică.

**Referințe bibliografice**

1. AOSPM. Fond. R-2906. Inv 1. Dosar 459. Chișinău: UAP. 1981, 16 p.
2. Barașcov, E. Sergiu Cuciuc. Album. Chișinău: Literatura artistică, 1989, 26 p.
3. Brigalda-Barbas, E. Igor Vieru. Album. Chișinău: ARC, 2006, 95 p.
4. Cârnecki, M. Arta anilor '80: texte despre postimpresionism. București: Litera, 1995, 131 p.
5. Cârnecki, M. Artele plastice în România 1945-1989. Iași: Polirom, 2013, 211 p.
6. Spînu, C. Cu privire la evoluția principiilor de realizare plastică a imaginii artistice în pictura anilor '80. În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, pp. 95-106.
7. Spînu, C. Problema negației și manifestarea ei în pictura contemporană din arealul românesc. În: Știința nr.1. Chișinău: 1995, p.12.
8. Spînu, C. Problema realizării imaginilor derivate în pictura moldovenească a anilor '60-'80. În: Literatura și Arta, nr.13. Chișinău: 1993, p.6.
9. Spînu, C. Spațiu și timp în pictura din R.Moldova (anii 1940-1990). Monografie. Chișinău: Știința, 1994, 82 p.
10. Волчинский К. Предисловие Шапошников Ф. Республиканская юбилейная художественная выставка, посвященная 40-летию победы советского народа в великой отечественной войне. Каталог. Кишинев: Тимпул, 1987, 35 с./Volchinski K. Predislovie Shaposhnikov F. Republikanskaia iubileinaia khudozhestvennaia vystavka, posviashchionnaia 40-letiu pobedy sovetskogo naroda v velikoi otechestvennoi voine. Catalog. Kishinev: Timpul, 1987, 35 s.
11. Дмитренко, А. Отечественная живопись 1960-1980-х годов. Основные тенденции развития. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская Государственная художественно-промышленная Академия им. Штиглица, 2007, 162 с./Dmitrenco A. Otechestvennaia zhivopis 1960-1980-h godov. Osnovnye tendentsii razvitiia. Uchebnoe posobie. Sankt-Petersburgskaia Gosudarstvennaia khudozhestvenno-promyshlennaia Academia im. Shtirlitsa, 2007, 162 s.
12. Опря Г., Нямцу М. Экспозиция ынтыя републиканэ аутумналэ а артиштилор пластичь дин Молдова. Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1982, 71 п./Oprea G., Neamtsu M. Expozitsia yntyia republikane autumnale a artishtilor plastici din Moldova. Katalog. Kishineu: Timpul, 1982, 71p.
13. Османис А. Традиционализм. Выставка работ группы молодых живописцев Латвийской ССР. Каталог. Москва: Советский художник, 1988, 58 с./Osmanis A. Traditsionalism. Vystavka rabot grupy molodyh zhivopisitsev latviiskoi SSR. Katalog. Moscva: Sovetskii khudozhnik, 1988, 58 s.
14. Плетнева, Г. Большая выставка и уровень индивидуального выступления. Сборник. Советская живопись, №5, Москва: Советский художник, 1982, 115-125 с./Pletneva G. Bolishaia vystavca i uroveni individualinogo vystuplenia Sbornic. Sovetskaia zhivopisi, nr. 5, Moskva: Sovetskii khudozhnik, 1982, 115-125 s.
15. Потоцкая О., Потоцкий Г. Ынтродучере де Гольцов Д. Экспозиция а трея републиканэ де артэ пластикэ «Ынтотдеауна де веге». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1984. 39 п./Pototskaia O., Pototski G. Introduchere de Golitsov G. Expozitsia a treia republikane de arte plastice „Їntotdeauna de vege”. Katalog. Kishineu: Timpul, 1984, 39.p.
16. Сербина Л. Ынтродучере де Сьдник Е. «Пэмынт ши оамень». Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1984. 51 п./Serbina L. Introduchere de Sydnic E. „Pemynt shi oameni”. Katalog. Kishineu: Timpul, 1984, 51 p.
17. Сидоров, А. Всесоюзная выставка портрета молодых художников «Наш современник». Сборник. Советская живопись, №8, Москва: Советский художник, 1986, 19-25 с./Sidorov A. Vsesoiuznaia vystavca portreta molodyh khudozhnicov "Nash sovremennic". Sbornic. Sovetskaia zhivopisi, nr.8, Moskva: Sovetskii khudozhnik, 1986, 19-25 s.
18. Яблонская, М. В залах художественной выставки «Мы строим коммунизм». Обзорение. Сборник. Советская живопись, №5, Москва: Советский художник, 1982, 11-24 с./Iablonskaia M. V zalakh khudozhestvennoi vystavki „My stroim comunizm”. Sbornic. Sovetskaia zhivopisi, nr.5. Moskva: Sovetskii khudizhnik, 1982, 11-24 s.
19. Nefedova I. Masterpieces of Latvian painting. Album. Riga: Liesma, 1988, 100 p.



Fig. 1a. Igor Vieru, „Meșterul Manole”,  
I-ma parte din diptic, 1981, u/p., 123×90 cm.,  
din baza electronica de date a MNAM.



Fig. 1b. Igor Vieru, „Meșterul Manole”,  
a II-a parte din diptic, 1981, u/p., 123×90 cm.,  
din baza electronica de date a MNAM.



Fig. 2. Vilhelmina Zazerskaia, „Amiază”. Parte din diptic, 1982,  
u/p., 110×120 cm., din baza electronica de date a MNAM.



Fig. 3. Sergiu Cuciuc, „Liniste”, 1983-4, u/p., 130×150 cm.,  
din baza electronica de date a MNAM.



Fig. 4. Mihai Greuc, „Vatra în Bugeac”, 1982, u/p.,  
120×130 cm., din baza electronica de date a MNAM.

## Etnicul în creația grafică și picturală semnată de artistul plastic Aurel Guțu-Resteu

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.14>

### Rezumat

#### Etnicul în creația grafică și picturală semnată de artistul plastic Aurel Guțu-Resteu

Aurel Guțu-Resteu, mai cunoscut sub numele de Aurel Guțu (1942-2023), se evidențiază printre artiștii cei mai importanți ai graficii și picturii naționale. Pregătirea profesională din anii 1970 a contribuit la devenirea sa ca unul dintre cei mai remarcabili artiști, care și-au cultivat talentul la Institutul Unional de Stat de Cinematografie din Moscova (VGİK), alături de autori precum Anna Evtuşenco, Leonid Domnin, Anatoli Smîşleav și alții. Stăpânirea liberă a culorii și tehnicilor artistice îl definesc drept un artist remarcabil, maestru în lucrul cu uleiul, acuarela și guaşa, care folosea cu abilitate flexibilitatea liniilor pe pânză sau hârtie. În creația grafică și picturală, artistul îmbină iluziile cromatice poetice cu identificarea și stilizarea plastică a motivelor etnice locale. Prin arta sa, el reflectă esența personajelor umane și animale, precum și detalii complexe ale obiectelor de zi cu zi, privind acestea printr-o prismă scenografică de unicat. Grafica de carte creată de Aurel Guțu-Resteu oferă cititorilor o călătorie plină de descoperiri și îmbogățire intelectuală, dezvăluind perspective subtile ale unei eleganțe și adâncimi extraordinare. Lucrările lui pătrund subtil în suflet, invitând spectatorul să reflecteze asupra valorilor spirituale și eterne. Ornamentele etnice sunt armonios integrate în lucrările grafice și picturale create de artist.

**Cuvinte-cheie:** ilustrație, tablou, film, pictură, valoare, tradiție, artă, grafică, carte, etnic, ornament.

### Summary

#### Ethnicity in the Graphic and Pictorial Creation by Visual Artist Aurel Guțu-Resteu

Aurel Guțu-Resteu, better known as Aurel Guțu (1942-2023), stands out among the leading artists of national graphics and painting. His training in the 1970s contributed to his becoming one of the outstanding artists who nurtured their talent at the All-Union State Institute of Cinematography in Moscow (VGİK), alongside such authors as Anna Evtuşenco, Leonid Domnin, Anatoli Smîşleav, and others. Fluent mastery of color and artistic techniques defines him as an exceptional artist, a master of oil, watercolor, and gouache, skillfully applying linear plasticity on canvas or paper. In his graphic and pictorial creativity, he combines poetic chromatic illusions with the identification and plastic stylization of local ethnic motifs. He portrays the essence of human and animal characters in his art, as well as the intricate details of everyday objects, viewing them through a unique scenographic prism. The book graphics created by Aurel Guțu-Resteu offer the readers a journey filled with discoveries and intellectual enrichment, revealing subtle perspectives of extraordinary elegance and depth. His works delicately penetrate the soul, inviting the viewer to contemplate spiritual and eternal values. Ethnic ornaments are harmoniously incorporated into the graphic and pictorial works created by the artist.

**Keywords:** illustration, artwork, film, painting, value, tradition, art, graphics, book, ethnic, ornament.

Unul dintre artiștii de referință în domeniul graficii de carte, graficii și picturii de șevalet, cu o formare solidă în anii 1970, este Aurel Guțu-Resteu (cunoscut și ca Aurel Guțu). Acesta face parte din cohorta de graficieni de carte instruiți la Institutul Unional de Stat al Cinematografiei din Moscova (VGİK), alături de personalități precum Anna Evtuşenco, Leonid Domnin, Anatoli Smîşleav și alții.

Articolul introductiv la catalogul-album dedicat creației lui Aurel Guțu-Resteu (1942-2023), elaborat de plasticianul și cercetătorul științific în

domeniul artelor, Gheorghe Vrabie, subliniază o perspectivă amplă asupra contribuției și versatilității artistice a maestrului. Autorul menționează că studiile complete și sistematice în domeniul artelor plastice, desfășurate la Chișinău și la Moscova, împreună cu talentul nativ, au constituit fundamentul care i-a permis artistului să se manifeste cu eficiență într-o varietate de genuri artistice și domenii de activitate [6, p. 4].

Aurel Guțu-Resteu a excelat în mai multe forme de exprimare artistică, inclusiv în pictură și grafică de șevalet, domenii în care și-a pus

amprenta creativă într-un mod distinctiv și influent. Capacitatea sa de a transpune imaginația și conceptele artistice în lucrări vizuale remarcabile a fost susținută de o pregătire temeinică și de o înțelegere profundă a principiilor și tehnicilor artistice.

Pe lângă aceste aspecte, plasticianul Aurel Guțu-Resteu a abordat și grafica de carte, contribuind la ilustrarea și decorarea unor opere literare, aducându-și astfel contribuția la îmbogățirea estetică a publicațiilor. Prin intermediul filmului de desen animat, artistul a explorat și s-a exprimat într-o altă formă de artă vizuală, adaptându-și talentul și viziunea artistică într-un mediu dinamic și în mișcare. În calitate de coautor la filmele de desen animat „Guguță” și „Guguță-poștaș”, precum și la „Andrieș”, Guțu-Resteu a adus contribuții semnificative la crearea unor opere animate care au cucerit publicul de toate vârstele. Prin intermediul animației, artistul și-a putut exprima creativitatea și imaginația într-un mod dinamic și captivant, aducând la viață personaje și povești care au devenit memorabile pentru generații întregi.

Aurel Guțu-Resteu și-a împărtășit cunoștințele și pasiunea pentru artă și ca profesor la disciplinele de specialitate, influențând și inspirând generații de tineri artiști. Rolul său în calitate de redactor artistic la edituri și publicații i-a consolidat contribuția la promovarea artei și culturii, participând activ la procesul de selectare și prezentare a lucrărilor artistice în diferite contexte editoriale.

Aurel Guțu-Resteu s-a născut la 12 martie 1942 în satul Corpaci, plasa Ștefănești, județul Botoșani, în prezent raionul Edineț și a decedat la 10 iunie 2023 la Chișinău. A fost membru al Uniunii Artiștilor Plastici din 1975 și membru al Uniunii Ziariștilor. A absolvit Școala Republicană de Arte Plastice din RSSM în 1967 și Institutul Unional de Stat al Cinematografiei din Moscova în 1973. În perioada 1972 - 1976, a activat ca profesor la Școala (acum Colegiul) Republican de Arte Plastice, iar între 1976 și 1989 a fost redactor artistic la revista „Femeia Moldovei”. În cursul anului 1990, a ocupat poziția de pictor-șef la Comitetul de Stat pentru Edituri, Poligrafie și Comerțul cu Cărți. Între 1991 și 1992, a lucrat ca redactor artistic la revistele „Pomicultura și Viticultura Moldovei” și „Grădina”, iar din 1992 până în 2023 a îndeplinit funcția de redactor artistic la revista pentru copii „Alunelul”.

Din 1970, Aurel Guțu-Resteu a fost prezent pe paginile revistelor și ziarelor din Republica Moldova și din Moscova, publicând caricaturi, desene și ilustrații în publicațiile „Nistru”, „Codru”, „Moldova”, „Chipăruș”, „Scânteia Leninistă”, „Noi”, „Komsomolskaia Pravda” și „Smena”. De asemenea, este coautor al filmelor cu desene animate „Guguță”, „Guguță-poștaș” și „Andrieș”. Din 1973, a participat la expoziții republicane și unionale cu lucrări de pictură și grafică, iar din 1974 a organizat mai multe expoziții personale în municipiul Chișinău.

Aurel Guțu-Resteu este recunoscut ca maestru al culorilor [10] și tehnicilor precum acuarela și guașa, dar și al liniei aplicate în tuș negru. În creația grafică, artistul creează o iluzie poetică a culorilor, adesea combinată cu contururile și stilizarea decorului etnic autohton, cu cele mai importante detalii și trăsături ale personajelor umane și ale animalelor, ale obiectelor și lucrurilor din jurul nostru. Aceste elemente sunt reinterpretate de către autor printr-o perspectivă scenografică deosebită, așa cum au subliniat Gheorghe Vrabie, Alexei Colîbneac, Valeriu Babansky, Claudia Partole, Mihail Ion Cibotaru și alți cunoscători de artă [5].

Creația lui Aurel Guțu-Resteu include un element cinematografic, deoarece nu doar lucrările sale de gen sau peisajele, ci și cele de grafică de carte prezintă trăsături metaforico-alegorice și sunt concepute compozițional după tipicul filmului. Acestea reprezintă secvențe în care mișcarea este surprinsă, chiar și în momentele aparent statice, transmitând astfel o energie și o dinamică aparte [2].

Artistul a ilustrat aproximativ două sute de cărți, acoperind o gamă variată de genuri literare precum proza, poezia și cărțile pentru copii, semnate de Vasile Romanciuc, Ion Gheorghiuță, Efim Tarlapan [17], Gheorghe Vodă [16], Leo Botnaru, Anatol Ciocanu, Ioan Mănescuță, Iulian Filip, Claudia Partole, Ion Anton, Ludmila Romanciuc-Dutcovschi, Raisa Plăieșu, Petru Cărare, Ion Cotovițchi, Victoria Fonari și alții.

Un aspect semnificativ al creației lui Aurel Guțu-Resteu îl constituie portretele, care prin structura lor compozițională adesea se apropie de tablouri tematice, capturând esența subiectului și aducându-i în prim-plan personalitatea și emoțiile. Printre acestea, se remarcă lucrări precum „Ana lui Manole” care printr-un tratament artistic profund conturează personaje

încărcate de simbolism și sensibilitate. Remarcăm, în acest context, și tabloul „Miorița” care include o serie de simboluri și elemente ale narațiunii baladești într-o formă compozițională tipică colajului. Poezia liniilor și formelor găsite în această lucrare transmit iluzia sonoră a unei melodii pline de lirism tragic sau al unui cântec popular despre viață și dragoste. Tema este abordată printr-o serie de portrete realizate în culori calde și luminoase.

De asemenea, portretele dedicate unor figuri eminente precum Mihai Eminescu și Grigore Vieru explorează adâncimea și complexitatea gândurilor și sentimentelor acestor mari poeți, evocând uneori și operele lor literare, de exemplu, portretul lui Grigore Vieru care pare să sugereze o conexiune cu celebrul său poem „Legământ”.

În seria portretelor realizate de Aurel Guțu-Resteu, întâlnim și figuri precum Leonida Lari, Vladimir Beșleagă, Efim Tarlapan, Victor Teleucă, Anatol Ciocanu și Nicolae Dabija, fiecare portret fiind o incursiune în lumea interioară a protagonistului și o reflectare a personalității sale.

În afara portretelor, lucrări precum „Fata cu coroană”, „Când se coc merele”, „Mărțișoare” și „Viori” dezvăluie o paletă de teme și motive artistice, exprimate cu același rafinament și sensibilitate artistică.

De asemenea, seria de autoportrete în peisaj sau transpuse în covor, inspirate din ornamentele naționale, evidențiază explorarea artistică a identității personale și a conexiunii cu tradițiile și cultura locală. Autoportretul văzut prin ornament tradițional adaugă tabloului caracterul decorativ tipic mai degrabă unei opere abstracționiste contemporane și accentuează etnicul realizat în forme stilistice abstracționiste.

Lucrările picturale din serii - „Doine” și „Balade”, ilustrațiile-tablou pentru opere literare - „Luceafărul” de Mihai Eminescu și „Baia” de Vladimir Maiakovski demonstrează diversitatea și profunzimea creativității lui Aurel Guțu-Resteu. Prin intermediul acestor opere, artistul a reușit să transpună în imagini forța și emoția poeziei, aducând un plus de frumusețe și înțelegere creației literare.

Tripticul „Trei cântece”, „Sport”, „Cosmos” și lucrări precum „Luminile satului” și „Poezia satului” reflectă explorarea unor diverse teme și motive artistice, evidențind abilitățile sale remarcabile în interpretarea vizuală a lumii înconjurătoare și a experiențelor umane.

Cartea „Uriașul albastru” (1976) de Gheorghe Blănaru evidențiază abilitățile artistice ale lui Aurel Guțu-Resteu în a transpune formele tehnice și ale naturii într-un mod ce reflectă trăsăturile spirituale tipic umane. Fiecare detaliu al compozițiilor ilustrațiilor este animat și plin de viață, cu caracteristici ce inspiră copiii încredere în virtuțile bune și idealurile frumoase. În timp ce urmează textele poetice, personajele și obiectele capătă trăsături psihologice specifice subiectului, iar elementele fantastice sunt transpuse în imagini narative captivante.

La fel de autentic sunt ilustrate și cărțile semnate de Mihail Garaz [3], Claudia Partole, Mihai Papuc și alți autori. Detaliile create de artistul plastic Aurel Guțu-Resteu servesc scopului de a reda veridicitatea, iar compozițiile cărților și ilustrațiile sunt întotdeauna captivante, oferind privitorilor sugestii și o înțelegere profundă a fiecărui personaj. Se remarcă continuitatea în maniera de prelucrare grafică a detaliilor și conturilor în cadrul ilustrațiilor cărților precum „Papeucei cu felinare” de Leo Botnaru [15] și „Brad de munte” de Ion Gheorghiuță [4].

Cartea de versuri, povestiri și basme „Izvorul fermecat” de Ludmila Romanciuc-Dutcovschi [13] a fost distinsă cu premiul pentru cea mai bună carte a anului 1993, iar „Un mare calendar pentru tine, mic ștregar” de Claudia Partole [11] a fost premiată ca cea mai bună carte a anului 1994.

Abecedarul lui Anatol Ciocanu [1], ilustrat de Aurel Guțu-Resteu în 1990, prezintă o abordare inovatoare în ceea ce privește structura și concepția ilustrațiilor. Fiecare literă devine parte integrantă a compoziției desenului și a concepției ilustrațiilor, oferind o scenografie aparte zonelor cu litere. Structura unică susține aspectele stilistice și arhitectonice ale cărții. Ilustrațiile sunt realizate în tehnici diverse precum acuarela, tușul și penița. Este demn de remarcat că mulți ilustratori de carte, precum Lică Sainciuc, Alexei Colîbneac, Vasile Movileanu și alții, au apelat la acest principiu al utilizării conturului fin, negru, combinat cu acuarela. Această tehnică este frecvent întâlnită în ilustrațiile cărților pentru copii și manualelor. Este posibil ca influența primelor cărți sovietice, care au apărut inițial în alb-negru și ulterior au fost colorate, să fi contribuit la apariția acestei direcții artistice.

Cartea „Vie împărăția Ta”, semnată de Raisa Plăieșu, face parte din seria „Îngerășe, îngerăș” [12]. Aici fiecare ilustrație este încadrată în for-

me asemănătoare cu detalii și ancadrame ale icoanelor din catapetesmele bisericilor ortodoxe. Analizate separat, ele ar putea forma un blazon cu semnificații și elemente apropiate icoanelor din iconostase. Astfel, arhitectonica cărții este rezolvată într-o formulă unică, originală. Formând cadre și având aceleași chenare ca și poeziile cărții, un fel de ocnițe cu reprezentări ale subiectelor narrative, imaginile din ilustrații sunt privite ca și cum prin iconostas.

În 1990, plasticianul Aurel Guțu-Resteu a creat ilustrațiile pentru abecedarul lui Anatol Ciocanu, adoptând o abordare inovatoare. Fiecare literă devine parte a compoziției desenului și a concepției ilustrațiilor, conferind zonelor cu litere o scenografie aparte. Această structură unică susține atât aspectele stilistice, cât și cele arhitectonice ale cărții. Ilustrațiile, realizate în diverse tehnici precum acuarela, tușul și penița, evidențiază o îmbinare subtilă între conturul fin, negru, și culorile vibrante ale acuarelei. Această tehnică, adesea întâlnită în ilustrațiile cărților pentru copii și manualelor, reflectă, poate, influența inițială a cărților sovietice, care au început în alb-negru și ulterior au fost colorate.

În contextul menționat, este important să remarcăm albumul sau catalogul biografic intitulat „Ferestre către zestre”, care explorează creația artistului Aurel Guțu-Resteu. Cu toate acestea, imaginile din acesta se concentrează exclusiv pe creația lui picturală, prezentând compoziții decorative cu forme geometrice ale personajelor, în care portretul primește o atenție deosebită. Utilizarea conturului negru amintește de stilul său grafic în ilustrarea cărților. Concepțiile artistice ale lui Aurel Guțu-Resteu nu sunt spontane sau haotice, ci au o bază bine determinată. Coperta albumului „Sunt Aurel Guțu-Resteu” prezintă deja un autoportret stilizat în ornamente tradiționale [6].

O experiență remarcabilă o constituie ilustrațiile lui Aurel Guțu-Resteu pentru cartea „Amintirile pițigoiului Zbanț” de Ion Iachim, prezentă în mai multe ediții. Imaginea de pe copertă și ilustrațiile din carte sunt încadrate în chenare cu desene de animale și insecte realizate în alb-negru-gri. Această abordare face ca desenele colorate, create într-o formulă proprie, să iasă în evidență și mai mult în contrast cu aspectul monoton al chenarelor. Contrastul valorilor accentuează dinamismul imaginilor. Concepția bazată pe ancadrame sau chenare ne amintește și de cartea „Vie împărăția Ta” de Raisa Plăieșu.

De asemenea, o altă carte care dezvăluie interiorul creativ și poetic al artistului Aurel Guțu este opera lui comună cu Petru Iacob [9].

În 2018, Margareta Spânu-Cemârtan a editat cartea „Copiii basarabeni în Siberia” [14], iar coperta cărții a fost realizată de Aurel Guțu-Resteu. Schema compozițională a copertei este formată din patru desene verticale care surprind diferite momente și acțiuni ale copiilor. Prin aceste desene, artistul transmite povestea copiilor basarabeni supuși la munci grele și chinuitoare în Siberia. Detaliile de pe copertă redau starea de oboseală și povara trăită de micuți, oferind o imagine profundă și emoționantă a experienței lor.

Una dintre preocupările recente ale lui Aurel Guțu-Resteu în domeniul artei cărților sunt ilustrațiile create pentru cartea pentru copii „Pe spatele unui leu în orașul Chișinău” de Victoria Fonari, publicată în 2021. Aceste ilustrații atestă încă o dată măiestria artistului în abordarea subiectelor cu mijloace laconice, doar prin contururi liniare, însă care exprimă în mod pitoresc caracterele vii ale eroilor cărții. Acestea continuă ideea autoarei Victoria Fonari, care susține că leii sculptați care împodobesc clădirile și parcurile orașului nostru pot dezvălui multe lucruri noi și pot povesti istorii curioase.

Creația graficianului de carte Aurel Guțu-Resteu oferă detalii care stimulează și dezvoltă capacitățile cognitive și emotive ale cititorilor într-un mod elegant și aparent neobservabil, aducându-ne într-un mod distinct spre spiritual și valorile importante. „Deși unii oameni se străduiesc să fie serioși, eu am fost legat de copilărie toată viața, mai întâi prin specializarea în desen animat, apoi prin ilustrarea cărților și prin desenele umoristice”, afirma Aurel Guțu-Resteu.

Polivalența și abilitățile multiple ale lui Aurel Guțu-Resteu au făcut posibilă o contribuție semnificativă în diversitatea și bogăția peisajului cultural, atât în domeniul artistic, cât și în cel educațional și editorial. Prin creația în domeniul graficii de carte, Aurel Guțu-Resteu a contribuit la dezvoltarea capacităților cognitive și emotive ale cititorilor, oferindu-le expresii pline de frumusețe și valori importante, marcate de amintiri din copilărie și poezie. Portretele și tablourile tematice lui Aurel Guțu-Resteu reprezintă nu doar o documentare a unor figuri notabile sau a unor motive tradiționale, ci și o călătorie în lumea emoțiilor și a interpretărilor artistice, transmitând mesaje profunde și universale despre condiția umană și despre bogăția diversității culturale.

**Referințe bibliografice:**

1. CIOCANU, A. *Învățați, copii, cu nectul literelor, alfabetul. Carte cu literele și cu numele noastre.* Chișinău: Literatura Artistică, 1990, 40 p.
2. DODUL, S. (alcătuitor). *Oamenii Moldovei Mele.* Aurel Guțu. Chișinău, 2012. Disponibil: [https://old.bncreanga.md/pdf/Aurel\\_Gutu.pdf](https://old.bncreanga.md/pdf/Aurel_Gutu.pdf)
3. GARAZ, M. *Semnele șarpelui.* Chișinău: Pontos, 2008, 224 p.
4. GHEORGHITĂ, I. *Brad de munte.* Chișinău: Hyperion, 1991, 90 p.
5. GUȚU, A. *Este adevărat. Aurel Guțu în rând cu lumea.* Chișinău: [s. n.], 2007, 30 p.
6. GUȚU, A. *Sunt Aurel Guțu-Resteu.* Chișinău: Unevesul, 2015, 108 p.
7. GUȚU-RESTEU, A. *Ferestre către zestre.* Chișinău: Universul, 2018, 36 p.
8. IACHIM, I. *Amintirile pițigoifului Zbanț.* Chișinău: Pontos, 2007, 137 p.
9. IACOB, P., GUȚU, A. *Cuvinte pe cântar. Poezii.* Chișinău: Pontos, 2012, 160 p.
10. *Magia pensulei lui Aurel Guțu.* Disponibil: <https://eu.zonerama.com/BNCIONCreanga/Photo/4919405/168610049>
11. PARTOLE, C. *Un mare calendar pentru tine, mic ștrențar.* Chișinău: CDN, 1994, 111 p.
12. PLĂIEȘU, R. *Vie împărăția Ta.* Chișinău: Combinatul Poligrafic, 2000, 32 p.
13. ROMANCIUC, L. *Izvorul fermecat.* Chișinău: Hermes, 1993, 64 p.
14. SPĂNU-CEMĂRTAN, M. *Copiii basarabeni în Siberia. (Povestiri).* Chișinău: F. E.-P. Tipografia Centrală, 2018, 172 p.
15. БОТНАРУ, Л. Папучей ку фелинаре. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1989, 48 п./BOTNARU, L. *Papucei cu felinare.* Chișinău: Literatura Artistică, 1989, 48 p.
16. ВОДЭ, Г. Мареле штренгар. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1980, 32 п./VODĂ, G. *Marele ștrențar.* Chișinău: Literatura Artistică, 1980, 32 p.
17. ТАРЛАПАН, Е. Флорь ши фулжь. Кишинэу: Лумина, 1975, 24 п./TARLAPAN, E. *Flori și fulgi.* Chișinău: Lumina, 1975, 24 p.

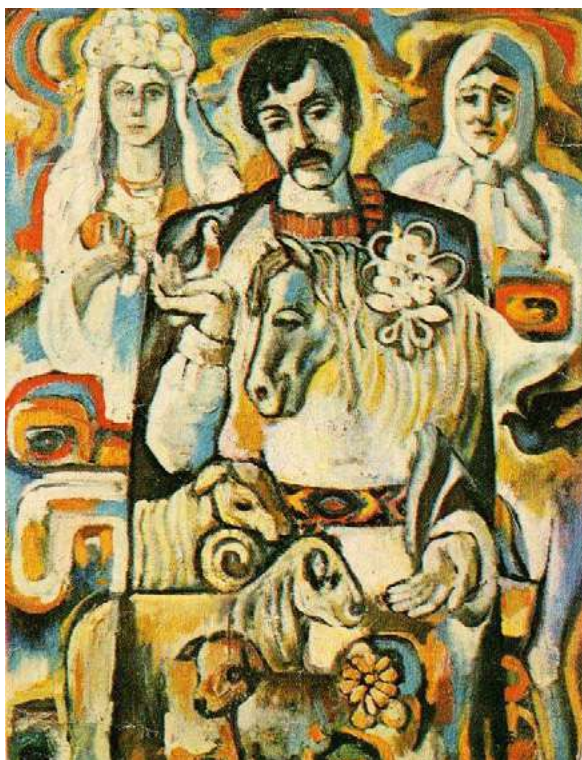


Fig. 1. Aurel Guțu-Resteu. „Miorița”, 1992.

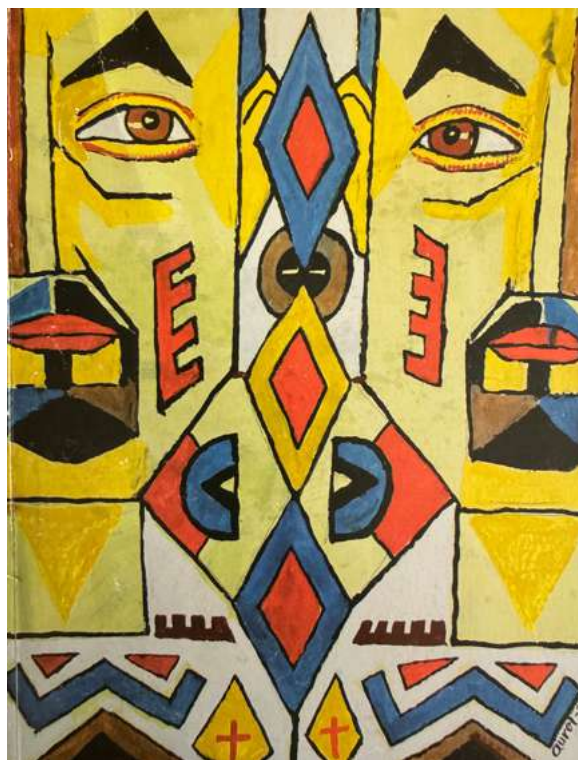


Fig. 2. Aurel Guțu-Resteu. „Autoportret”, 2015.



Fig. 3. Aurel Guțu-Resteu. „Visul haiducului”, 2006.



Fig. 4. Aurel Guțu-Resteu. Schiță de ilustrație la „Măria sa Guguță” de Spiridon Vangheli.



Fig. 5. Aurel Guțu-Resteu. Ilustrație la „Marele ștrențar” de Gheorghe Vodă, Chișinău: Literatūra Artistică, 1980.

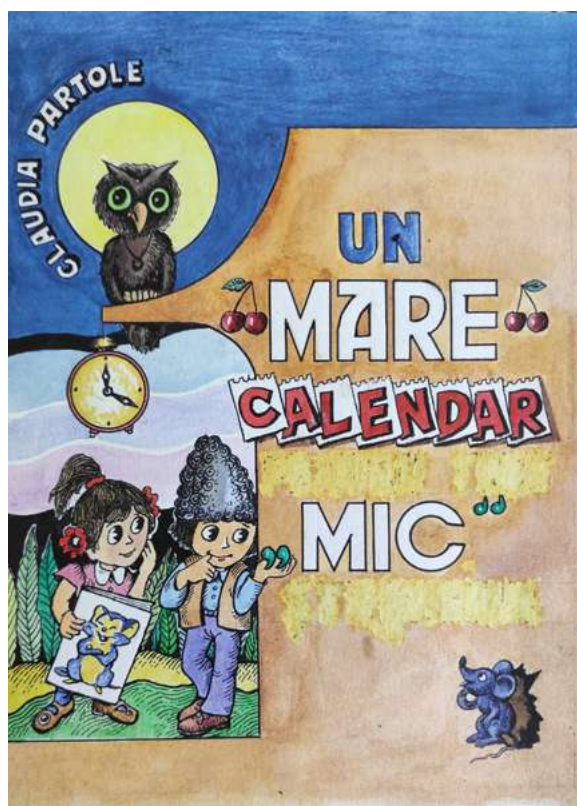


Fig. 6. Aurel Guțu-Resteu. Schiță de copertă pentru cartea „Un mare calendar pentru tine, mic ștrențar” de Claudia Partole, Chișinău: CDN, 1994.



Fig. 7. Aurel Guțu-Resteu. Ilustrație la cartea „Brad de munte” de Ion Gheorghită, Chișinău: Hyperion, 1991.

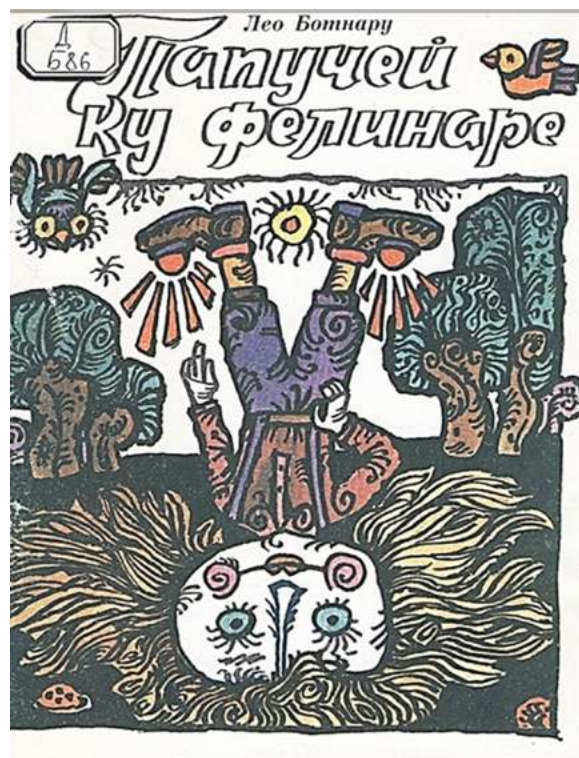


Fig. 8. Aurel Guțu-Resteu. Coperta cărții „Папуцей ку фелинаре” de Leo Botnaru, Chișinău: Literatura artistică, 1989.

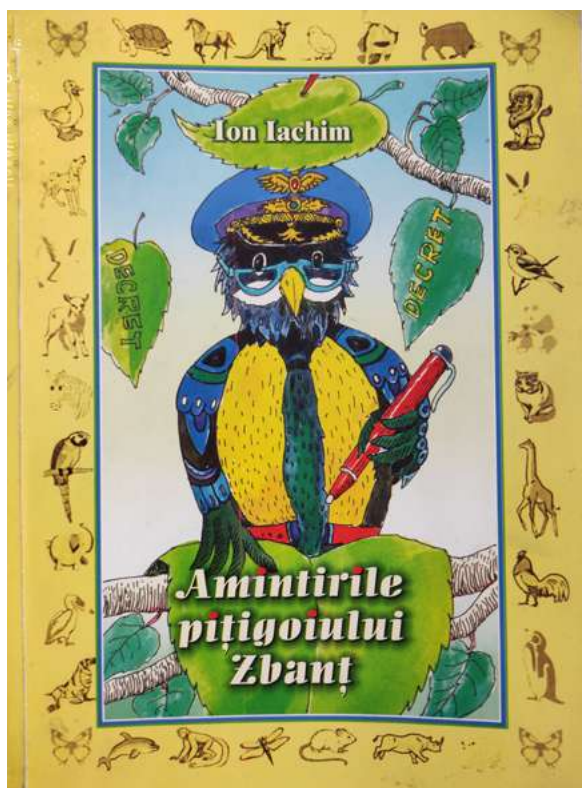


Fig. 9. Aurel Guțu-Resteu. Coperta pentru cartea „Amintirile pițigoiului Zbant” de Ion Iachim, 2007.

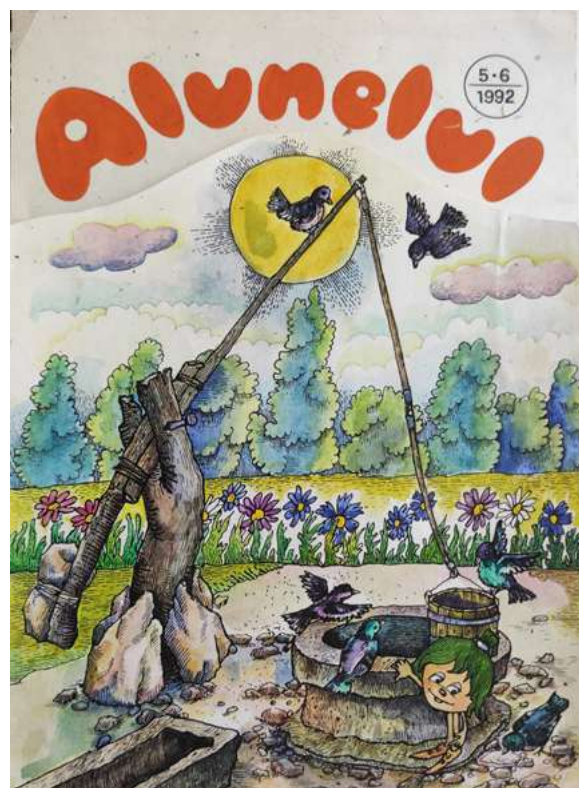


Fig. 10. Aurel Guțu-Resteu. Schiță pentru coperta revistei „Alunelul”, 1992, nr. 5-6.

Svetlana OLEINIC

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0133-0867>

## Architectural shaping in the epoch of modernism and postmodernism

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.15>

### Rezumat

#### Formarea arhitecturală în epoca modernismului și postmodernismului

Practica contemporană a proiectării de arhitectură, făcând parte din dezvoltarea progresivă a arhitecturii moderne, se bazează pe diferența de concepții și principii de formare a celor două mișcări principale ale modernismului și postmodernismului. Constituind esența legii filozofice a unității și luptei contrariilor, ele formează doi poli - rațional și decorativ. Conceptele de raționalitate și decorativitate sunt prezente într-o măsură sau alta în toate stilurile și direcțiile moderne ale arhitecturii, transformând această diviziune într-o categorie condiționată. În prezent, conceptul de stil arhitectural își pierde sensul inițial ca ansamblu de procedee compoziționale și forme geometrice, devenind o filosofie și un mod de gândire, depășind limitele utilitarismului material. Soluția funcțională și constructivă nu mai determină formarea volumetrică a clădirii și nu mai dictează imaginea acesteia.

**Cuvinte-cheie:** arhitectură contemporană, arhitectura modernismului și postmodernismului, formarea arhitecturală, imagini arhitecturale.

### Summary

#### Architectural shaping in the epoch of modernism and postmodernism

Modern practice of architectural design, being part of the progressive development of modern architecture, is based on the difference in concepts and principles of architectural shaping of the two main movements of modernism and postmodernism. In accordance with the essence of the philosophical law of unity and struggle of opposites, they form two poles - rational and decorative. The concepts of rationality and decorativeness are present to one degree or another in all modern styles and directions of architecture, turning this division into a conditional category. Currently, the concept of architectural style is losing its original meaning as a set of compositional techniques and geometric forms, becoming a philosophy and a way of thinking, overcoming the limits of material utilitarianism. The functional and constructive solution no longer determines the volumetric shaping of the building and no longer dictates its image.

**Keywords:** modern architecture, architecture of modernism and postmodernism, architectural shaping, architectural imagery.

During the development of avant-garde and modernist trends, the era of classical art and architecture ended at the turn of the 19th and 20th centuries. It has been replaced by the era of universal design, integrating traditional and innovative methods and approaches [10, p. 7]. The architectural avant-garde of the twentieth century developed after the First World War with the formation of the modernism movement reflected in the works of the pioneers of modern architecture and their followers such as: F. L. Wright, V. Gropius, L. Sullivan, R. Neutra, L. Mies van Der Rohe, Le Corbusier, A. Aalto, O. Niemeyer, etc. It is customary to classify as **modernism** such architectural movements as European **functionalism**, **organic architecture**, **constructivism** and

**rationalism** (in the 1920s-30s in Russia), **international style**, **brutalism**, as well as their branches such as **futurism**, **formalism**, **metabolism**, etc. Thus, we can say that each of these phenomena represents one of the branches of the general tree of architectural modernism.

The credo of architectural modernism is inherent in its name - it is the creation of something new and modern. The concept contains a fundamental focus on the novelty of architecture, constructive and planning ideas incorporated in the project, as well as external forms, which, according to modernist architects, should come from the achievements of new construction technologies and the solution of social problems.

The basic principles of modernism in architecture were [24] :

- rejection of historical reminiscences in the appearance of buildings and decoration trends;
- rational and functional approach to the creation of internal spaces;
- utilization of the most modern and new building materials and structures;
- international approach to the formation of architecture;
- a new plastic language of architecture as a form of art, based on the geometry of shape and new compositional techniques.

The origins of architectural modernism were based on the latest achievements of scientific and technological progress, as well as on advanced social and reformation ideas of their time [24]. The social attitudes of modernist architects were characterized by democracy and “leftism” - at least in many of the declarations of its theorists. L. Mies van der Rohe defined the concept of modernism in one phrase: “*Less is more*”. During this period, a large number of theoretical developments, works and articles by ideological inspirers of various directions of modernism appeared, such as: Le Corbusier, V. Gropius, L. Mies van der Rohe, Z. Giedion, L. Lisitsky, V. Kandinsky, K. Malevich, N. Ladovsky, I. Golosov, V. Krinsky, A. Stepanov, etc. [14]). They demonstrated a rethinking of the fundamental categories of the theory of architectural composition, such as space, form, function, color [8, 11].

The compositional logic of modernist architecture represented “*legislative reason, striving to win the right to rationality, based on the rejection of everything historical, regional and national*” [19, p. 15]. In the 70s of the XX century, a process of satiation with unified, “sterile” and machine-like architectural forms began, which by the beginning of the 80s made the crisis of modernism obvious [18, p. 16].

The exhausted innovative ideas of modernism led to the monotonous development of cities built in the style of rational functionalism, provoking the need to return imagery, uniqueness and harmony with the environment to architecture. The reasons for this need were revealed by R. Venturi in the book “*Complexity and Contradictions in Architecture*” (1966). It said that the simplicity and logic of modernism had impoverished architecture [6, p. 20]. As a result of this, in the 1970s-80s,

the movement of modernism in architecture was replaced by **postmodernism**, which reflected changes in public consciousness, its material and aesthetic needs, fueled by the achievements of science and technology of the late XX century.

The main ideologist of architectural postmodernism, Charles Jencks, published the book “*The Language of Post-Modern Architecture*” (1977) with his plea for pluralistic and double-coded design, which became the “bible” of this movement in architecture [2]. He wrote that “*Post-Modern architecture was hard to define for it was pluralist and constituted a series of fragmented alternatives to these shortcomings of Modern Architecture*”. According to him, “*The architect is ready to work with any, even minor problem, not seeing anything wrong in the fact that architecture can make you smile*” [2, p. 83]. During this period, the concept of “*environmental approach*” arose as a means of preserving the historical environment, combating the impersonality of mass standard development, environmental violations and surgical intervention in the urban space.

In the field of shaping, postmodernism is characterized by the revival of historical architectural compositional systems and decor of all types, the use of the active silhouette of buildings, appeal to the expressiveness of the wall mass, the rejection of ribbon windows and flat roofs. Venturi responded to the modernists with the formula: “*Less is a bore*” - thus formulating the philosophy of postmodernism [6]. In accordance with the revived historical forms, time-tested compositional techniques were restored: symmetry, proportionality, rhythmometric patterns, light and shadow modeling, the use of visual perspective effects, etc. [26].

Based on the works of theorists and practicing architects (R. Venturi, M. Culot, L. Krie, A. Rossi, A. Grumbach, C. Jencks, E. O. Moos, P. Portogese, M. Graves), following tenets of postmodernism and its compositional techniques have emerged [9, p. 412]: *imitation* of historical monuments; *quotations* from a famous architectural monument; design in historical and architectural styles; *reverse archaeology* - bringing a new object into accordance with old construction techniques; *everyday occurrence* of realism and antiquity through simplification of the classical forms; *playfulness* of the architectural image, the realization of shocking fantasies that are impossible from the point of view of reality.

Postmodernism is characterized by the use of not only individual details of historical styles (columns, cornices and pediments), but also compositional techniques (symmetry, axial composition, balance, dynamics, etc.). While preserving the functional and constructive basis of the building, the architectural image is solved by applying of façade “scenery”, taken from any architectural style, erasing borders between elitism and mass character in a playful form. Architects of postmodernism have created many wonderful projects for the reconstruction of historical parts of cities, showing respect for the historical and national heritage, assimilating modern buildings into the historical context of the city, without damage to both sides [3].

The main merit of postmodernism is the enrichment of the language of architecture with historical forms. The functional use and construction solution of the building do not define the image of the structure and dictate its shape. Visual effects of deliberately distorted historical forms began to be welcomed. In the decorative design of the facade, an important role is assigned to the latest materials, ornaments and decorations [2].

Today, the practice of architectural design, being part of the progressive development of modern architecture, enriched by the stylistic branches of two main movements of **modernism and postmodernism**, is based on the difference in their concepts and principles of formation. On the one hand, modernism is rational in its essence, the architecture of which is based on the rejection of historicism, use of simple geometric shapes, functionality of space organization, constructive clarity and frugal use of artistic means. On the other hand, postmodernism proclaimed the principles of the revival of imagery in architecture, using architectural and historical baggage, allowing decorativism and irrationalism of compositions. Thus, modernism and postmodernism determine the progressive development of modern architecture. In accordance with the philosophical law of unity and struggle of opposites, they form two poles - rational and decorative [22, c. 2]. The concepts of rationality and decorativeness are present to one degree or another in all modern styles and directions of architecture, turning this division into a conditional category.

Researcher O. Orelskaya in her book “*The Modern Foreign Architecture*” (2007) identifies three main directions in the development of archi-

ecture: the innovative (rationalistic) line; traditional (decorative) line; synthetic line (combining rational and irrational principles) [22, p. 3]. This conventional division made it possible to systematize the stylistic trends of modern architecture, identifying their main compositional techniques. The author drew up a graphic diagram that gave an idea of the sequence of development and parallel coexistence of various trends in architecture, reflecting their interconnection and mutual influence.

The concepts of rational and irrational, simple and complex, avant-garde and traditional, despite their antagonistic nature, are to varying degrees characteristic of all areas of modern architecture, which, in the process of their development and modification, move from the rationalistic line to the decorative one and vice versa. At the turn of the millennium, this trend increases the blurring of borders and uncertainty of stylistic characteristics, and also increases the degree of conventionality of such division [22, p. 7].

For example, the avant-garde architecture of the twentieth century, starting with **functionalism, rationalism, expressionism and constructivism**, carried a rational principle in understanding of form, function and design. The continuation of the innovative line was **structuralism, neo-brutalism, metabolism, technicism, high-tech, minimalism**, etc. But at the turn of the 20th and 21st centuries there was a process of convergence between the rationalist and decorativist lines, manifested in the emergence of **bio-tech** (a symbiosis of high-tech with eco-architecture), **deconstructivism** and **parametricism**.

On the other hand, when the concept of modernist architecture was criticized in the 1970s, it was replaced by postmodernism, which drew the attention of architects to the environment of the designed object, denoting the so-called environmental approach to solving the problem of introducing it into the existing historical context. Allowing an ironic attitude towards historical borrowings (*historicism*) and encouraging the presence of certain subjective preferences of the mass consumer along with a professional view (*double coding*), postmodernism allows not only the parallel coexistence of different styles, but also the mixing of stylistic characteristics and techniques in the architecture of one building, contributing to the convergence of the decorative line of development of architecture with the rationalist one.

Thus, the architecture of the 20th century is built on the unity and struggle of directions that are opposite in imagery, content of innovation and historicism. O. Oreleskaya concludes that “*the pendulum of preferences constantly oscillates between avant-garde and historicism, novelty and tradition. All these directions are in a certain interaction, enrich each other and change*” [22, p. 4].

According to the researcher of modern architecture M. Dadasheva, in the conditions of continuous progress aimed at transforming the world, postmodernism has become a fashionable attitude. Since the last decade of the 20th century, it strives to become the dominant paradigm [12]. According to Charles Jencks, “*the grammar of the new architecture is provocative. It ranges from clumsy drops to elegant wave shapes and from torn fractals [21] to emphatically neutral info-spaces*” [2]. Jencks saw the modern trends of architecture development in “*transformation of simple modernist forms into much more complex ones, based on biology, mathematics and cosmology*” [3, p.155-159].

Today there is no unambiguous view on the postmodernist movement in architecture and the definition of its time borders. Postmodernism, as a set of trends in architecture that follows modernism, which is a pluralistic conglomerate of various styles and “post-styles”, makes it possible to organize disparate architectural structures [1, p. 11-20]. This point of view maximally reflects the fundamental principles of postmodernism (*textualism and double coding*), embodied in the works of R. Venuri, M. Culot, L. Krie, A. Rossi, R. Bofil, A. Grünbach and others.

The search for new architectural ideas and their realizations gave rise to new architectural trends of postmodernism. Among them, for example, is **conceptualism**, which has become an integrated formula for the embodiment of specific thoughts and ideas, based on the associative imagery of architectural works. Another direction is **contextualism**, focused on historical and architectural heritage, ecology, nature and landscape. This architecture, reflecting the environmental approach, is revealed by means of other directions, such as organic (ecological), deconstructivist, non-linear architecture [20, p. 140-141].

Since the 1980s, the postmodernist direction has received a new development - **post-metabolism**. K. Tange's metabolic ideas of the 1960s and 1970s were reinterpreted by architects such as:

T. Ando, A. Isozaki, K. Kikutake, K. Kurokawa, F. Maki, K. Mozuna, S. Takamatsu, M. Takasaki, M. Takeyama, X. Fuzi, X. Hara, I. Hasegawa, P. Yamamoto, etc. This direction has become more pluralistic, combining tradition and futurism, national with international, technical progress with natural forms, real with virtual.

The rationalist line at the end of the twentieth century includes such a direction in architecture as **minimalism**, which proclaims a return to simplicity of forms, refuting the complexity and decorativeism of postmodernism. Each of the authors looks for a source of minimalist inspiration in different areas. Thus, Japanese architects of the 1990s T. Ando, K. Shinohara, M. Suzuki, T. Ito, in their works of minimalist architecture, turned to the national tradition of purity of forms, order and simplicity of structures, trying to achieve a balance between architecture and nature. In contrast, the Swiss architects J. Herzog and P. de Meuron oriented the formation of their works into the field of abstract art. The leader of European minimalism, the Portuguese architect A. Siza, combines the ideas of modernism and the traditions of Mediterranean “*vernacular*” (house building) in his works. According to him, he creates “*a game of volumes illuminated by the sun*” [23].

The philosophy of **deconstructivism**, one of the trends in the development of modern architecture, is based on the synthesis of decorative and rationalistic principles, striving for order through destruction. Its essence lies in the convergence [17] of two conceptually opposite movements of modernism and postmodernism, from which it absorbed a number of characteristics and techniques. Due to this, it is called “*modernist post-modernism*”. From postmodernism it borrowed what is called today “*textuality*” (the postmodern principles of “*game and mutual love with the consumer society*”) [15], and from modernism - the absence of historicism, imagery and outright anti-contextuality. Such architecture aggressively invades the urban environment and amazes with its unexpected broken lines, visual complexity and “*anti-gravity*” forms. Deconstructivism creates a feeling of instability and dynamism, reflects the variability of processes occurring in society and its psycho-emotional state.

The new aesthetics of organizing the urban environment and shaping its buildings formed the basis of the architectural concepts of deconstructivists, such as: P. Eisenman, F. Gehry, D.

Libeskind, R. Koolhaas [16], Z. Hadid [7] and others. Their formative doctrine, which seeks to return architecture to the status of art, is based on avoiding rules, expressing of emotionality, of movement sense and combination of contradictions. Deconstructionists use various techniques with very different primary authors' conceptual attitudes, whose characters are very diverse.

It becomes obvious that deconstructivism is developing from a decorative line to a rational one, since their first experiments were addressed to postmodernism but later to modernist architecture. The last stage in the development of deconstructivism is the transition to a new rationality – **parametricism** [13, c. 10]. Parametricism was born in the process of modeling of architectural forms on the base of mathematical representation in computer programs. Today, parametricism is supported by advanced design systems based on scripting methods (meta-programming [5]).

According to P. Schumacher, the ideological inspirer of this architectural movement, "*Parametricism is a style that follows modernism as a new long wave of innovation... and the only dominant style in avant-garde practice today*" [4]. This statement was declared in a manifesto released by P. Schumacher together with Zaha Hadid, designed to set the borders of the development of a new direction in architecture.

Architects of parametricism strive for freedom of shaping through the development of the concepts of evolving systems and the idea of non-linearity, thanks to the use of the latest computer programs. They act as programmers who set the concept of shaping, using formulas [20]. At the same time, this new form of shaping is based on the principles of nature, its geometric complexity and fractality. We can say that parametricism strives to decorativism and begins to play the role of a transitional state opposite to what deconstructivism was in its time.

Parametricism is not a system of geometric bodies, but a spreading substance that fills space like a liquid. Its movement in the coordinate system is based on navigation, based not on axes or landmarks, but on vectors of transformation [20, p. 144]. Parametric methods are especially effective in solving complex and large-scale urban problems. The philosophy of organizing the urban environment as a complex mathematical model is implemented by a number of architects, some of whom came from deconstructivism: Z. Hadid, P.

Schumacher, P. Eisenman, F. Henry, S. Calatrava, J. Kaplicki, G. Lynn, K. Varotos, D. Fraser, P. Coates, etc.

We can say that modern architecture is distinguished by stylistic pluralism or polystylism, in which new architectural trends do not replace their predecessors, completely destroying them. The main difference today is the fact that architectural trends coexist in parallel with their antagonists, at the same time, previous trends continue to develop in the same concept, are modified and even merge with other architectural trends. From this perspective, today the trends of **high-tech**, **eco-architecture**, **bio-tech**, etc. are progressing.

In the age of high technology, **high-tech** received two directions of development. The first direction reflects the deliberate complication of the external volume of the building with secondary technical and technological accessories. The second direction is distinguished by its attraction to the tectonic clarity of the structure. The most successful author of high-tech, and subsequently its leader, was the British architect Norman Foster. Buildings of this style, due to their high prices, have always been considered prestigious, reflecting the business success of the companies located in them. Therefore, Charles Jencks calls such structures "*banking cathedrals*" [2, p. 118]. This architectural style is relevant for the architecture of business centers because modern high-tech forms the image of the largest commercial companies.

At the same time, on the background of increasing environmental problems and tiredness from formalistic approach to architecture at the end of 20th century, a new architectural and stylistic direction has intensified, acting as an alternative to modern industrial society, introducing ecological design principles. **Eco-architecture** ("green architecture") studies the relationship between human being and the technosphere, biosphere and nature, engages in complex artistic design, taking into account environmental factors, maintaining a balance between nature and historical, cultural, universal and national values [22, p. 260]. Eco-architecture is based on eco-materials, rationality of space-planning solutions, energy saving, alternative energy sources, new methods of waste disposal, heat, noise and dust protection of buildings, etc.

Using technological progress to solve environmental problems, architects are turning to a

new interpretation of organic forms and looking for new principles of shape formation. For example, today the attempt to fit architecture into the natural environment has been replaced by the desire to fit nature into architecture, in other words, to introduce a natural component into the building by including: "green roofs"; bio elements (plants, water, stone, natural materials); fragments of certain natural zones with their microclimate, etc.

Attempts to solve environmental issues with the help of the latest scientific and technical achievements led to the synthesis of eco-architecture and high-tech, which gave birth to the new architectural direction bio-tech ("eco-tech", "organi-tech") [25, p. 387]. Bio-tech relies on architectural and construction bionics based on the analysis of structural systems of living organisms, explores the principle of their construction, methods of saving energy and ensuring reliability. A group of architects such as: G. Lynn, F. Otto, B. Smart, N. Grimshaw, S. Calatrava, K. Young, M. Sorkin, base the concepts of architectural shaping on fractal and biomorphic curvilinear forms and shells [22]. This stylistic direction is in search of its own way to solve the problems of natural shape formation, the use of natural and modern, high-tech materials and structures, energy-saving technologies, and a complex of engineering equipment to ensure eco safety.

The process of general globalization, which has affected all aspects of the life of modern society, had a great influence on architectural activity, disseminating and proving in practice the viability of the architecture of the considered stylistic trends. Examples of such works developed by leading world-famous architects can be found in various cities and countries.

However, the process of globalization in architecture has a number of negative aspects from the point of view of the architectural shaping of buildings:

- the size of the building composition acquires exaggerated dimensions and conflicts with the scale of the surrounding buildings;
- rationalistic architecture of deconstructivism, high-tech, bio-tech, etc. enters into stylistic contradiction with existing buildings, disturbing the existing environment;
- the architectural design of buildings does not reflect the traditions and characteristics of a particular country, losing their national flavor.

The study demonstrated that today, post-modern architecture has evolved from hard eclecticism to softer and more diverse interpretations of heritage, tradition, technology and materials. Also, it becomes obvious that the concept of architectural style loses its original meaning as a set of compositional techniques and geometric forms; it becomes a philosophy and a way of thinking going beyond the limits of material utility. The boundaries of this concept are blurred and not clearly defined.

## Bibliography:

1. BEST, S., KEELNER, D. *The postmodern turn, Chapter 4: Postmodernism in the arts: Pastiche Implosion. And the Popular*. New York: Guilford Press, 1997. 120 p.
2. JENCKS, C. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1977. 136 p.
3. JENCKS, C. *The new paradigm in architecture*. USA: Yale University Press, 2002. 288 p. ISBN 9780300095128.
4. SCHUMACHER, P. Digital Cities. In: *AD Architectural Design*, n.b. 79 (4), June /August. 2009. [online]. [access date 03.03.2020]. Available: [https://issuu.com/cagdaoz/docs/ad\\_architectural\\_design\\_79\\_4\\_\\_prof](https://issuu.com/cagdaoz/docs/ad_architectural_design_79_4__prof)
5. Script. NET. [online]. [access date 07/07/2021]. Available: <http://www.prot-syk.com/scriptdotnet/>
6. VENTURI, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art, 1966. 136 p. ISBN 0870702823.
7. Zaha Hadid Architects. [online]. [access date 12.02.2023]. Available: <https://www.zaha-hadid.com/>
8. АЗИЗЯН, И. Рождение диалогизма сознания XX века. В: Вопросы теории архитектуры: *Архитектурное сознание XX-XXI веков: разломы и переходы*. Сборник научных трудов под ред. И. А. Азизян. М.: Эдиториал УРСС, 2001. 288 с. / AZIZIAN, I. Rozhdenie dialogizma soznaniia XX veka. V: *Voprosy teorii arhitektury: Arhitekturnoe soznanie XX-XXI vekov: razlomy i perehody*. Sbornik nauchnyh trudov pod red. I. A. Azizian. M.: Editorial URSS, 2001. 288 s. ISBN 5-8360-0351-3 С. 7-89
9. ВЛАСОВ, В. *Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 4-х т.* СПб.: Литта, 2000-2001. 575 с. / VLASOV,

- V. *Bol'shoi enciklopedicheski slovar' izobrazitel'nogo iskusstva: v 4-h t.* SPb.: Lita, 2000-2001. 575 s. ISBN 5-352-01119-4.
10. ВЛАСОВ, В. Дизайн-Архитектура и XXI век. В: *Архитектон: известия вузов.* № 41, март 2013. УГАХА, 2013. с. 5-21. / VLASOV, V. Dizain-Arhitektura i XXI vek. V: *Arhitektton: izvestiia vuzov.* № 41, mart 2013. UGA-HA, 2013. s. 5-21. ISSN 1990-4126.
  11. ГРОПИУС, В. Круг тотальной архитектуры. *Ad Marginem.* 2017, 208 с. / GROPIUS, V. *Krug total'noi arhitektury.* Ad Marginem, 2017, 208 s. ISBN 978-5-91103-387-3.
  12. ДАДАШЕВА, М. Синтезированные архитектурно-скульптурные пространства в современной городской среде. В: *Архитектура и современные информационные технологии.* / DADASHEVA, M. Sintezirovannye arhitekturno-skul'pturnye prostranstva v sovremennoi gorodskoi srede. V: *Arhitektura i sovremennye informacionnye tehnologii.* [online]. [access date 10.02.2024]. Available: <http://rus.neicon.ru:8080/xmlui/handle/123456789/2395>
  13. ДАНИЛОВ, Д. Закономерности развития и смены архитектурных стилей. В: *AMIT.* № 3 (28). М.: МАРХИ, 2014. с. 10. / DANILOV, D. Zakonomernosti razvitiia i smeny arhitekturnyh stilei. V: *AMIT.* № 3 (28). М.: MArhI, 2014. s. 10 ISSN 1998-4839. [online]. [access date 08/10/2021]. Available: [http://www.marhi.ru/AMIT/2014/3\\_kvart14/PDF/AMIT\\_28\\_danilov\\_PDF.pdf](http://www.marhi.ru/AMIT/2014/3_kvart14/PDF/AMIT_28_danilov_PDF.pdf)
  14. ИКОННИКОВ, А.; МАЦ, И.; ОРЛОВ, Г. Мастера архитектуры об архитектуре. М.: Искусство, 1972. 590 с. / IKONNIKOV, A.; MATS, I.; ORLOV, G. *Mastera arhitektury ob arhitekture.* М.: Iskusstvo, 1972. 590 s.
  15. ИЛЬИН, И. *Постмодернизм. Словарь терминов.* М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) - INTRADA, 2001. 384 с. / IL'IN, I. *Postmodernizm. Slovar' terminov.* М.: INION RAN (otdel literaturovedeniia) - INTRADA, 2001. 384 s. [online]. [access date 09.10.2023]. Available: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm>
  16. *Классификация бизнес-центров.* / Klassifikatsiia biznes-tsentrov. [online]. [access date 03.08.2022]. Available: <https://prometr.by/bc/classifier/>
  17. КОМЛЕВ, Н. Словарь иностранных слов. М.: ЭКСМО, 2006. 669 с. / KOMLEV, N. *Slovar' inostrannyh slov.* М.: EKSMO, 2006. 669 s. ISBN 5-699-15967-3.
  18. КОХ, В. Энциклопедия архитектурных стилей. М., 2005. 388 с. / KOH, V. *Enciklopediia arhitekturnyh stilei.* М., 2005. 388 s. ISBN 5-7068-0103-7.
  19. ЛЕДЕНЕВА Г., Теория архитектурной композиции. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2008. 80 с. / LEDENEVA G., *Teorija arhitekturnoi kompozitsii.* Tambov: Izd-vo Tamb. gos. tehn. un-ta, 2008. 80 s. ISBN 978-5-8265-0676-9.
  20. ЛОКОТКО, А. *Архитектура: авангард, абсурд, фантастика.* НАН Беларуси, Минск: Беларуская навука, 2012. 206 с. / LOKOTKO, A. *Arhitektura: avangard, absurd, fantastika.* NAN Belarusi, Minsk: Belaruskaja navuka, 2012. 206 s. ISBN 978-985-08-1477-7.
  21. МАНДЕЛЬБРОТ, Б. *Фрактальная геометрия природы.* М.: «Институт компьютерных исследований», 2002. 656 с. / MANDEL' BROT, B. *Fraktal'naia geometriia prirody.* М.: «Institut komp'iuternyh issledovanii», 2002. 656 s. ISBN 5-93972-108-7.
  22. ОРЕЛЬСКАЯ, О. *Современная зарубежная архитектура.* Учебное пособие. М.: Академия, 2007. 266 с. / OREL'SKAIA, O. *Sovremennaia zarubezhnaia arhitektura.* Uchebnoe posobie. М.: Akademiia, 2007. 266 s. ISBN 978-5-7695-4313-5
  23. Concept – Vernacular. [online]. [access date 08/11/2023]. Available: <https://vernacular.fandom.com/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8F%D1%80>
  24. РЫЧКОВА, Ю. *Энциклопедия модернизма.* М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. 224 с. / RYCHKOVA, IU. *Entsiklopediia modernizma.* М.: EKSMO-Press, 2002. 224 s. ISBN 5-04-009359-4.
  25. РЯБУШИН, А. *Архитекторы рубежа тысячелетий.* М.: Искусство - XXI век, 2014. 416 с. / RIABUSHIN, A. *Arhitektory rubezha tysyacheletii.* М.: Iskusstvo - XXI vek, 2014. 416 s. ISBN 978-5-98051-117-3.
  26. ШУБ, М. *Культура постмодернизма в пространстве архитектуры:* Дис. к-та культурологии. Челябинск, 2007. 172 с. / SHUB, M. *Kul'tura postmodernizma v prostranstve arhitektury:* Dis. k-ta kul'turologii. Cheliabinsk, 2007. 172 s.

## Creația fotografică a lui Mihai Potârniche în contextul culturii vizuale basarabene

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.16>

### Rezumat

#### Creația fotografică a lui Mihai Potârniche în contextul culturii vizuale basarabene

Protagonistul artei fotografice basarabene, Mihai Potârniche poate fi considerat un martor ocular și narator al celor mai semnificative și importante transformări socio-politice din spațiul românesc, pe care le-a urmărit de-a lungul vieții, cristalizându-le în creația fotografică și în memoria poporului. Acest articol, bazat pe un interviu cu plasticianul, relevă analiza creației și viziunii artistice a marelui fotograf. Concomitent sunt cercetate mai multe albume, ziare și reviste, care găzduiesc fotografiile maestrului în ultimii 40 de ani.

Mihai Potârniche a stat la temelia școlii fotografice naționale din Republica Moldova, a contribuit semnificativ la dezvoltarea culturii vizuale autohtone, exprimând și manifestând un stil fotografic expresiv, definit prin simboluri, sacralitate, dragoste de satul natal, de oamenii simpli, de tradițiile și obiceiurile neamului. Artistul, întocmai ca un regizor, a reflectat obiectiv realitatea din jur și a prezentat-o corespunzător în creația sa. Astfel, prin obiectivul aparatului de fotografiat putem urmări secvențe reale care au derulat pe parcursul istoriei Moldovei până în zilele noastre.

**Cuvinte-cheie:** artă fotografică basarabească, artă/cultură vizuală, renașterea națională, ACASĂ.

### Summary

#### The photographic creation of Mihai Potârniche in the context of Bessarabian visual culture

Mihai Potârniche, the protagonist of Bessarabian photographic art, can be considered an eyewitness and narrator of the most significant and important socio-political transformations in the Romanian space, which he crystallized in his creation and in the memory of the people during his life. The present article, based on an interview with the plastic artist, reveals the analysis of the creation and artistic vision of the great photographer. At the same time, several albums, newspapers and magazines, which have housed the photographs of the master M.Potârniche in the last 40 years, are researched.

Mihai Potârniche was at the foundation of the national photographic school in the Republic of Moldova. He contributed significantly to the development of local visual culture, conveying and manifesting an expressive photographic style, defined by symbols, sacredness, love for his native village, for simple people, for the traditions and customs of the nation. The artist, just like a director, objectively reflected the surrounding reality and presented it accordingly during his life. Thus, we can follow real sequences that took place throughout the history of Moldova until today through the lens of the camera.

**Keywords:** Bessarabian photographic art, visual art/culture, national revival, HOME.

„Fotografia este modul meu de viață.  
Prin intermediul ei trăiesc și gândesc...”

Mihai Potârniche

Evoluția spectaculoasă a artei fotografice în cultura românească cuprinde o perioadă de aproape 200 de ani.

Prima imagine pe o placă de metal a fost realizată de fotografii francezi Joseph Nicéphore Niépce în 1826, iar dezvoltarea fotografiei este asociată cu Academia Franceză (1839), condusă

de numeroși inventatori celebri: pictorul Louis Jacques Mandée Daguerre, fizicianul William Henry Fox Talbot, Hannibal Williston Goodwin, George Eastman ș.a. [16, p. 7].

Apariția fotografiei în Basarabia este legată de înființarea primului atelier foto la Chișinău (1854), deținătorul căruia a fost Eduard Glewski [16, p. 7]. În 1928, când Societatea Belle-Arte din Basarabia a organizat prima expoziție internațională la Chișinău [16, p. 9] și, de altfel, prima din Regatul României, se părea că arta

fotografică capătă recunoaștere cu statut de gen de creativitate instituționalizat în viața culturală, alături de grafică, pictură, sculptură ș.a. Problemele economice, culturale, răsturnările politice, precum cele care au avut loc în 1940, au dus la tulburarea și prăbușirea oricăror realizări în acest domeniu.

Deși profesia de fotograf în Basarabia poate fi sincronizată cu cea din Rusia, Polonia, Germania, Țările Baltice sau chiar din patria fotografiei, Franța, arta fotografică națională este relativ tânără, nu mai mult de 70 de ani.

Arta fotografică pe teritoriul țării noastre s-a cristalizat concomitent cu fotografia europeană, pe la mijlocul secolului XIX. Remarcăm aici două date aniversare ale artei fotografice indicate de M. Potârniche: 175 de ani de când Academia Franceză a recunoscut public invenția fotografiei și 160 de ani de la înființarea la Chișinău a primului atelier de fotografie.

Mihai Potârniche este o personalitate marcantă a artei fotografice, care își aduce aportul și prin cercetarea acestui domeniu, valorificând instituirea și evoluția lui în Republica Moldova. Artistul a alcătuit din „*răzlețele secvențe păstrate în arhive și publicații de epocă*” [16, p. 5] chipul țării sale, fiind martor ocular la multe din evenimentele derulate în timp. Astfel, pe parcursul anilor de creație au fost scoase de sub tipar peste 50 de lucrări ale autorului, cu imagini fotografice însumând o tematică destul de vastă. Deseori creația fotografică a maestrului este apreciată în mass-media de către specialiști în artele vizuale, prieteni sau colegi de breaslă: „*creator de nuvele-imagini*” (Spiridon Vangheli), „*fotograful națiunii*” și „*autor al unui gen nou – al artei fotografice pe pânză*” (Nicolae Dabija) ș.a.

Artistul fotograf Mihai Potârniche s-a născut la 4 ianuarie 1951, în satul Păhârniceni, raionul Orhei, în familia lui Simion și Ana Potârniche. În 1958, pășește pragul clasei întâi și din 1965 a reușit să însușească tehnica fotografiei, făcând primele imagini foto. De ziua lui, sora i-a dăruit un aparat foto și el a început să studieze în mod independent tehnicile de fotografie.

A debutat ca fotograf, mai întâi în familie, apoi în incinta școlii din satul natal. Continuă să fotografieze în timp ce studia la Școala de Viticultură și Vinificație din Chișinău, ajungând, în final, ca, în martie 1966 imaginile sale să fie inserate în ziarul raional Orhei și, în același timp, în ziarul „Viticultorul”.

A absolvit în 1970 Colegiul de Viticultură și Vinificație din Chișinău, specialitatea Tehnologia vinului și este îndrumat de Comisia de Stat pentru repartizarea specialiștilor, la ziarul raional „Munca pașnică” din Strășeni. În scurt timp, M. Potârniche alege un alt domeniu de activitate, cel al artei fotografice, unde parcurge toate etapele de constituire și maturizare ca profesionist în acest gen al artelor. În 1970, a fost înrolat în rândurile armatei sovietice. În scurt timp, devine fotoreporter militar al ziarului „Sovetskiy chasovoy”, Kiev, Ucraina. Tot mai des publică fotografii în presa din Chișinău despre pământeni noștri care își făceau serviciul militar obligatoriu în diferite republici și regiuni ale URSS.

În 1972, colegii ziaristi militari de la „Sovetskiy chasovoy” îl recomandă să devină membru al Uniunii Jurnaliștilor din URSS la organizația primară a Uniunii Jurnaliștilor din Ucraina. În 1973 se însoară cu Parascovia Croitoru din Strășeni. Din această căsătorie s-au născut doi copii – Dan (1974) și Nicu (1976). În 1979-1988 devine fotoreporter la Agenția Telegrafică Moldovenească (ATEM), parte componentă a Agenției Telegrafice a URSS (TASS). În cadrul Fotocronicii TASS zece ani la rând a fost unul dintre învingătorii concursului: Cel mai bun fotoreporter al anului.

Studiul său fotografic de debut *Asistenta mamei* denotă din capul locului un ochi de artist liber și descătușat de anumite șabloane. Activează ca fotoreporter, succesiv, la o serie de publicații periodice naționale (săptămânalul „Cultura”, ziarul „Moldova Socialistă” și alte reviste).

În cadrul interviului cu maestrul M. Potârniche au fost colectate mai multe detalii din viața artistică, confirmări de colaborare cu colegii săi, documente, poze, caiet de sarcini și imaginile sale „de contact”, la acestea adăugându-se telegramele cu aprecieri expediate de TASS administrației ATEM [6].

O activitate prodigioasă în calitate de fotoreporter M. Potârniche manifestă la ziarul „Munca pașnică” din raionul Strășeni, la revistele „Femeia Moldovei” și „Moldova”, săptămânalul „Literatura și Arta”, colaborând și cu o serie de reviste din fostele republici din Uniunea Sovietică.

În 1980 M. Potârniche a devenit Membru al echipei de fotoreporteri TASS, care au participat la reflectarea ediției a XXII-a a Jocurilor Olimpice de vară ce s-a desfășurat la Moscova. Întreprinde o deplasare de serviciu din partea Agenției TASS în Laos, fiind acreditat la manifestările legate de

aniversarea a 10-a de la formarea Republicii Populare Democrate Laos. Artistul descoperă Laosul prin frumusețea naturii, culturii și civilizației acestui popor.

În 1988 a fost înaintat la Premiul de stat al RSS Moldovenești. Cu această ocazie, vernisează în incinta Teatrului Republican de păpuși „Licurici”, prima expoziție personală de fotografie intitulată ACASĂ. Din 1988 se află în epicentrul evenimentelor referitoare la *renașterea națională*. M. Potârniche a „vorbit” oamenilor, despre oameni și pentru oameni, fără a se acomoda direcției promovate de către autoritățile sovietice. Nu întâmplător artistul susține Mișcarea democratică de eliberare națională, părăsind Agenția Telegrafică Moldovenească (ATEM), care era cu desăvârșire subordonată guvernării sovietice. La fel de semnificativ este și faptul că M. Potârniche a fost fotograf al primului ziar moldovenesc în grafie latină *Glusul*. El a documentat prima *Mare Adunare Națională* din Republica Moldova, *Podul de flori*, războiul de la Nistru și multe alte evenimente importante din țară. În acest context putem enunța existența unei corelații bipolar între *Om și Mesaj*, transmis cu un deosebit devotament de către artist, ca cel mai important aspect al activității sale.

În 1991 artistul scoate de sub tipar primul său album de autor ACASĂ. *Amintiri...*, care vede lumina tiparului la Editura *Timpul* (Chișinău) cu un tiraj de 10 000 exemplare. Este primul album din R. Moldova editat cu grafie latină. În eseu *Amin-tiri, portrete, ritmuri*, de Eugen Lungu, găsim descrierea detaliată și premisele apariției albumului.

Următorul album, *Acasă. Portretele pământului* (2006) e total diferit de primul, atât ca idee, cât și ca aspect estetic. Lirismul, ca și tradiționalismul pronunțat, pare o fază depășită, deși un vag ecou al lor ar mai reverbera în unele imagini [7].

Muzeul Național de Artă a Moldovei deține în colecțiile sale 4 lucrări (fotografii pe pânză) ale maestrului M. Potârniche, achiziționate de Ministerul Culturii pentru colecția MNAM.

În 2001, artistul expune în Sala Mare a Centrului Expozițional *Constantin Brâncuși* al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova expoziția personală ACASĂ, cu ocazia împlinirii a 50 de ani de la naștere. Au fost expuse 301 de fotografii, multe dintre ele la un format neobișnuit de mare. Cuvântul „Acasă” a fost scris cu literă mare, deoarece numai așa își putea intitula Mihai Potârniche expoziția jubiliară. Artistul oferă, poate cea mai profundă și unică în felul ei lecție de patriotism,

de conduită civică, de atitudine intransigentă față de modul în care ar trebui să ne cunoaștem și să ne prețuim Neamul din care ne tragem obârșia și prin care ne edificăm continuitatea, perenitatea în timp și spațiu.

„Acasă”, în viziunea lui M. Potârniche, „*este casa noastră părintească. De fapt, aceasta este o temă ancestrală ce mă domină toată viața*”.

Albumele de fotografii: „*Acasă. Amintiri...*” (1991), „*Acasă. Portretele pământului*” (2006), „*Acasă. Ardere. Frământ. Renaștere*” (2006), „*Acasă. Revenire*” (2011) se anunță a fi cu *valoare de patrimoniu* [2, p. 128]. „*Acasă. Împăcare în culori*” este expoziția fotografului Mihai Potârniche, vernisată la Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși” în anul 2011. Cele 77 de fotografii expuse au avut laitmotiv *baștina uitată, rămasă în urmă*.

Expoziția personală ACASĂ. *Portretele pământului*, etalată de Primăria Oradea și clubul fotografic *Nufărul*, Oradea, la Galeria Foto-Art, în cadrul proiectului cultural *Oradea, punte spre lume...* a fost inaugurată în 2008. Împreună cu fotografii din Iași, Eugen Harasim au format un tandem, fotografiind Iașul în toate anotimpurile anului. Punctul culminant au fost manifestările prilejuite de aniversarea a 600-a de la prima atestare documentară a Iașului.

Grigore Ilisei, scriitor, reporter și critic de artă, afirmă în ziarul *Evenimentul* de Iași: „*Portretele pământului sunt poeme închinare comorilor de frumusețe ale Terrei. Mihai Potârniche le descoperă prin lentila miraculoasă a unui suflet plin de dorurile de „acasă”, unul care și-a prins însă la oblânc panoplia cu unelte ale creatorului miruit cu har*” [5].

Fotografiile lui Mihai Potârniche au schimbat și fața revistei Moldova. Încă la începutul anilor '90, secolul trecut, coperta revistei înfățișa chipuri de frunzași ai muncii socialiste realizate într-o realitate inventată. Azi coperta revistei Moldova prezintă chipuri surprinse într-un mediu firesc, cu elemente din tradițiile și obiceiurile de la sat, care scot în evidență identitatea valorică a acestui neam. Meritul fotografului Mihai Potârniche în contextul mișcării de emancipare și renaștere națională este enorm, deoarece imaginile și studiile fotografice realizate de el ne readuc ACASĂ și ne ajută să ne redescoperim cu mândrie adevăratele rădăcini ale românilor basarabeni.

Criticul de artă Tudor Braga menționa că prin contribuția valoroasă a lui Mihai Potârniche „*fotografia a intrat în colecțiile publice ale muze-*

lor, nu doar cu identitate de document, ci ca entitate cu valoare artistică distinctă” [2, p. 129].

Sesizăm în creația artistului un *realism conceptualizat* bine evidențiat, observat și în creația altor artiști contemporani. Ca exemplu o să ne referim la albumul de artă fotografică *Antologia fotografiei basarabene*, apărut în 2014, unde M. Potârniche reprezintă chipul Basarabiei în 550 de fotografii. Lucrarea este considerată de artist ca un „album de familie”, raportat la etnia românilor basarabeni. M. Potârniche relatează că a adunat între copertele albumului file de istorie, destine și stări, eternizate de lentila aparatului de fotografiat. Prin urmare, la selectarea fotografiilor a fost foarte important ca fotografiile să înfățișeze o Basarabie autentică, „cu bune și rele”.

Din discuțiile cu M. Potârniche constatăm faptul unei predilecții cu totul deosebite pentru săteni: „Pentru oamenii de artă casa părintească și locul de baștină sunt cele mai principale și importante amintiri. Pentru mine a rămas întotdeauna veșnic satul natal, Păhârniceni, Butuceni, sat foarte frumos, cu o natură deosebită și râu curgător. Dintre sărbătorile preferate, legate de copilăria mea, un loc aparte îl constituie Hramul satului” [6].

Este demn de menționat că au văzut lumina zilei și almanahuri, ca exemplu: *Panoramic ART 2017-2018*, editat în 2019, *Panoramic ART. Tânăra mișcare* (2023) [10] etc. În 2019 apare de sub tipar albumul-biobibliografie *Anotimpurile neamului*, unde M. Potârniche a fost autorul concepției și selecției lucrărilor [15].

În prezent Mihai Potârniche exercită funcția de director al Departamentului Fotomoldpres TV al Agenției Informaționale de Stat „Moldpres” și este secretar general de redacție al revistei „Moldova”. M. Potârniche este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, al Uniunii Jurnaliștilor din Republica Moldova și al Uniunii Artiștilor Fotografi din Republica Moldova.

Mihai Potârniche colaborează activ cu artiști plastici autohtoni, criticii de artă din R.Moldova [1]. În urma acestei colaborări, în data de 21 decembrie 2021, la Muzeul Național de Artă a Moldovei, editura ARC a lansat volumul *Confluente. Artele plastice din Republica Moldova*, un proiect coordonat de Iurie Foca și realizat împreună cu Mihai Potârniche și Tudor Stăvilă [3]. La acest proiect au contribuit activ Mircea V. Ciobanu, critic literar și Simion Zamșa, artist plastic.

Cartea prezintă creația artiștilor din spațiul interfluviilor Nistru și Prut din primul deceniu

postbelic până în prezent. Culegerea include opere reprezentative ale artiștilor plastici basarabeni din toate domeniile: pictură, sculptură, arte decorative, grafică, îmbinând în totalitatea lor, elemente ale tradiționalismului cu cele ale modernismului.

Mihai Potârniche în primul rând este un artist plastic, dar cu suflet de poet. Orice fotografie de a sa este un poem. Ca eseist, fiecare imagine este o metaforă. Ca istoric îl definește evenimentele imortalizate ale istoriei noastre din ultimii 30 de ani. Intreprinde un șir de călătorii la Butuceni, Suceava, Soroca, Putna, Cetatea Albă și Iași. Ca filozof, fotografia este modul său de viață, „prin intermediul ei trăiesc și gândesc”. Ca regizor impresionează faptul cum știe să facă să-i pozeze munți și arbori, dealuri și păduri. Ca enciclopedist teme sale devin diverse, toate împreună alcătuind o carte de vizită a acestui pământ și a acestui neam. El fotografiază ceea ce se vede și ceea ce nu se vede, ceea ce este și ceea ce va fi, ceea ce e vorbire și ceea ce e tăcere [4].

Mihai Potârniche, născut și format în perioada „totalitarismului sovietic”, dar nefărămat de el, a participat cu tot sufletul la marele val al *renașterii naționale moldovenești*. A apucat și mileniulul trei, cu toate consecințele iluziilor și deziluziilor istoriei contemporane a Moldovei independente. Fotografia, după spusele lui M. Potârniche, nu este doar o pasiune, ci chiar viața, un mod de a gândi, de a simți și a eterniza emoțiile oamenilor din jur.

La începutul carierei sale artistice, M. Potârniche era pasionat de momentele istorice, însă „ajuns la deplina maturitate a creației, trecut prin diverse experiențe de ordin conceptual și artistic, M.Potârniche s-a detașat în mare măsură de delicia înveșnicirii realităților de ordin etnografic sau antropologic ale plaiului natal” [9].

Un timp maestrul credea că albumele de fotografie sunt cele care pun mai mult în valoare arta fotografică. A renunțat chiar și la denumiri pentru fotografii ca privitorul singur să găsească „în imagini chipuri dragi asociative”.

Mihai Potârniche este cu adevărat un mare poet al imaginii, culegând subiectul din realitatea vieții umane. El este și rămâne obsedat de civilizația sătească, aidoma unui „ctitor” al satului basarabean. Fotografiile lui M. Potârniche prezintă un exponent al spiritualității naționale și o reflecție simbolică a Moldovei istorice. Imaginile maestrului M.Potârniche, prin originalitatea lor, mesaj și expresivitatea gândurilor devin inconfundabi-

le. Fotografiile lui Mihai Potârniche predispun la meditație și reevaluarea valorilor naționale și general umane. Astfel, fotografiile din albumele artistului completează patrimoniul documentar și cel artistic al R. Moldova. Mihai Potârniche, „omul-legendă” al fotografiei moldovenești, promovează profesionalismul și gustul estetic al imaginii fotografice.

Fotograficul are în palmares circa 40 de expoziții personale la Paris, Strasbourg, Die, Varșovia, Kiev, București, Iași, Oradea, Vaslui, Bârlad, Bacău, Negrești Oaș, Nyiregyhaza, Odesa, inclusiv și expoziții vernisate în 2001, 2006 și 2011 la Centrul Expozițional „C. Brâncuși” al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Sunt cunoscute expozițiile vernisate în beciul unui mare producător de vinuri din orașul francez Die (anul 1996), două expoziții, desfășurate la Palatul Consiliului Europei de la Strasbourg (în 1995 și 2001) etc. La vernisajul din 2001, Președintele Adunării Parlamentare a Consiliului Europei, lordul Russell-Johnston, avea să mărturisească: *Sunt profund impresionat de conținutul acestei expoziții intitulată „La noi”*.

#### Distincții și premii:

1993 Laureat al Confederației Jurnaliștilor din CSI.

1993 Maestru în Artă al Republicii Moldova.

2013 Laureat al Premiului Ștefan Ciobanu al Ministerului Culturii al Republicii Moldova.

2015 Ordinul de Onoare.

2015 Premiul Național pentru întreaga activitate în domeniul artei fotografice.

2019 Laureat al Premiului Gheorghe Cinclei al Ministerului Educației, Culturii și Cercetării al Republicii Moldova.

2020 Medalia Meritul Diplomatic de clasa III al Ministerului Afacerilor Externe și Integrării Europene al Republicii Moldova.

#### Referințe bibliografice

1. *Almanah al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova* – Ch., Casa Editorial Poligrafică Bons Offices, 2019.
2. BRAGA, Tudor. Maestrul nepereche al artei fotografice contemporane. In: *Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă „Akademos”*, 2011, nr. 2(21), pp. 127-129. ISSN 1857-0461.
3. *Confluențe. Artele plastice din Republica Moldova*, autori, concepție: M. Potârniche, T. Stavilă; proiect: Iu. Foca – Ch., Editura ARC, 2021. – 320 p. ISBN 978-9975-0-0516-6.
4. DABIJA, Nicolae. *Literatura și arta*, 20 ianuarie 2011.
5. ILISEI, Grigore. *Portretele pământului*. Evenimentul, Iași, 7 februarie 2007.
6. Interviu cu M. Potârniche, 30.12.2023, realizat de criticii de artă Iu. Gherman, V. Malcoci.
7. LUNGU, Eugen. *Sud-Est cultural*, nr. 2/2011.
8. MALCOCI, Vitalie. Martor al timpului trăit. In: *Intertext*, 2016, nr. 1-2(37-38), pp. 295-299. ISSN 1857-3711.
9. MALCOCI, Vitalie. Fotografia - martor al timpului trăit. În: *Creație plastică contemporană. Aspecte didactice*. Ch., Foxtrot, 2012. pp. 104-111. ISBN 978-9975-4325-8-0.
10. Panoramic ART. *Tânăra mișcare* – Ch., Combinatul Poligrafic Chișinău, 2023.
11. POTÂRNICHE, Mhai. *Acasă. Amintiri ...* Album. – Ch., Editura Timpul, 1991.
12. POTÂRNICHE, Mihai. *Acasă. Ardere. Frământ. Renaștere*. CD. – Ch., 2006.
13. POTÂRNICHE, Mihai. *Acasă. Portretele pământului*. Album. – Ch., Editura ARC, 2006.
14. POTÂRNICHE, Mihai. *Acasă. Revenire*. Album. – Ch., Editura Princers, 2011.
15. POTÂRNICHE, Mihai. *Anotimpurile neamului*, album-biobibliografie – Ch., Editura ARC, 2019. – 200 p. ISBN 9789975002967.
16. POTÂRNICHE, Mihai. *Antologia fotografiei basarabene = Anthology of the Bessarabian photography / aut. concepție, text și sel. fot.: Mihai Potârniche; trad. în engl.: Veronica Galcenco; prez.graf.: Simion Zamșa*. – Chișinău: Princeps, 2014. – 320 p. ISBN 978-4208-7-7.
17. POTÂRNICHE, Mihai. *Îngerii în pictura Eudochiei Robu* – Ch., Editura ARC, 2023. – 191 p. ISBN 978-9975-0-0755-9.

#### Resurse electronice

18. Expoziția „Acasă. Revenire” a fotografului Mihai Potârniche. <https://www.icr.ro/pagini/expozitia-acasa-revenire-a-fotografului-mihai-potarniche> (vizitat 20.11.2023).
19. Expoziția „Acasă. Împăcare în culori”. Fotograficul Mihai Potârniche ne cheamă acasă. 2011. [https://www.ipn.md/ro/fotograficul-mihai-potarniche-ne-cheama-acasa-7967\\_987557.html](https://www.ipn.md/ro/fotograficul-mihai-potarniche-ne-cheama-acasa-7967_987557.html) (vizitat 05.12.2023).
20. Scurt istoric. Organizația Artiștilor Plastici Profesioniști din Basarabia. <https://www.arta.md/ro/scurt-istoric> (vizitat 18.12.2023).
21. M. Cucereavii. Mihai Potârniche: „Antologia fotografiei basarabene” - “Anthology of

the bessarabian photography” 2015. <https://mihaicucereavii.blogspot.com/2015/01/antologia-fotografiei-basarabene.html> (vizitat 18.12.2023).

22. T.Grejdeanu. Antologia fotografiei basarabene. 2014. <https://moldova.europalibera.org/a/26757369.html> (vizitat 19.12.2023).
23. A fost lansat volumul „Îngerii în pictura Eudochiei Robu” <https://www.moldpres.md/news/2023/11/29/23009690> (vizitat 15.01.2023).

24. <https://www.facebook.com/MuzeulNational-DeArtaAlMoldovei/photos/-mar%C8%9Bi-21-decembrie-2021-la-muzeul-na%C8%9Bi-onal-de-art%C4%83-al-moldovei-editura-arc-lans/> (vizitat 19.12.2023).

25. <https://www.moldpres.md/news/2015/11/22/15008050> (vizitat 06.05.2024).

26. <https://biblioart.wordpress.com/2021/01/25/micro-si-macro-cosmosul-lui-mihai-potarniche/> (vizitat 07.11.2023).



Fig. 1. M.Potârniche în anii de tinerețe, pasionat de arta cinematografică în cadrul Foto-cineclubului.



Fig. 2. A fost drum lung. Ana și Vasile Mățăblândă, Slobozia Mare, Cahul, 1987.



Fig. 3. Cristina Proca, Chișinău, 1991.

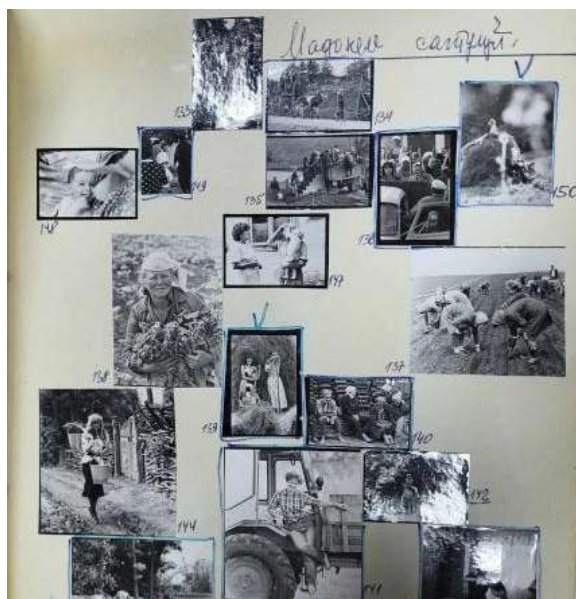


Fig. 4. Poze din arhiva lui M.Potârniche (poze elaborate de Iu. Gherman în timpul interviului cu dl M.Potârniche, decembrie 2023).



Fig. 5. *Bardar*, Ialoveni, 2000.



Fig. 6. *Plopi*, Dondușeni, 2004.



Fig. 7. *Izvoare*, Fălești, 2000.



Fig. 8. *Păhărnicești*, Orhei, 2000 (arhiva MNAM).

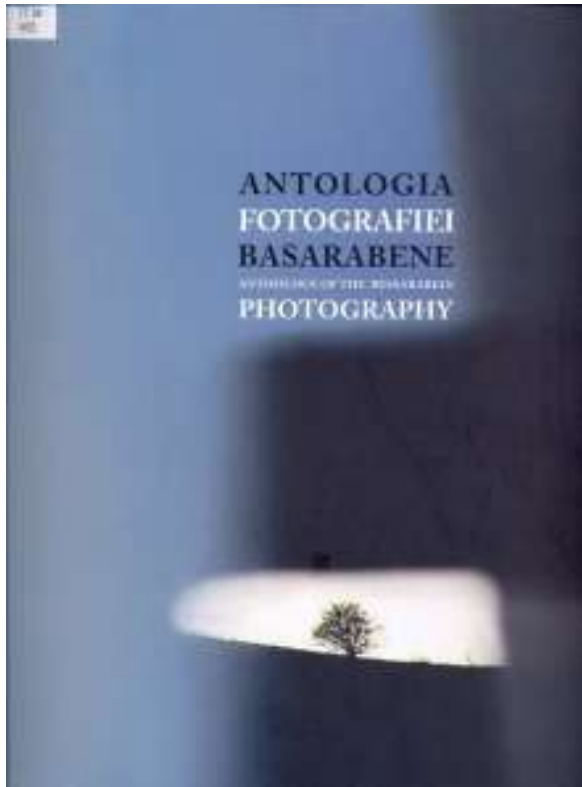


Fig. 9. *Antologia fotografiei basarabene*, autor M. Potârniche.

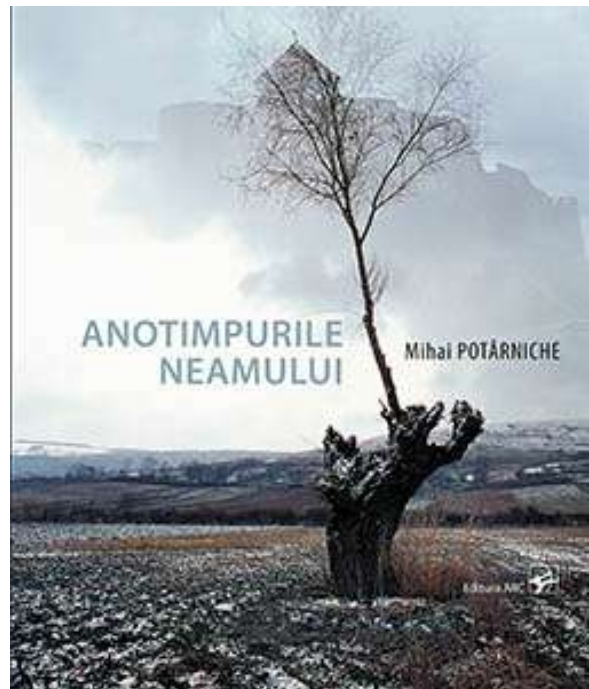


Fig. 10. *Anotimpurile neamului*, autor M. Potârniche.



Fig. 11. *Îngerii în pictura Eudochiei Robu*, autor M. Potârniche.



Fig. 12. *Confluente. Artele plastice din Republicii Moldova*, autori, concepție: M. Potârniche, T. Stavilă; proiect: Iu. Foca.

Lino BIANCO

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8779-2351>

## Design proposals for the monument to Oliver Friggieri, Malta's Eminescu

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.17>

### Rezumat

#### Propuneri de proiect pentru monumentul lui Oliver Friggieri, Eminescu din Malta

Propunerile de proiect pentru un monument al binecunoscutului scriitor și cercetător al limbii și literaturii malteze Oliver Friggieri au fost depuse în urma unui anunț făcut de Guvernul Maltei prin agenția națională, Heritage Malta. Friggieri a fost o personalitate atât de respectată și iubită în Malta contemporană, încât ziua înmormântării lui a fost declarată zi de doliu național. În acest articol sunt analizate o scurtă descriere a proiectului, materialele depuse și lucrarea câștigătoare. Articolul examinează în mod special filosofia și designul a două propuneri ale autorului și echipei de proiectare: una pentru Valletta - capitala Maltei, și cealaltă pentru orașul lui natal din afara capitalei Floriana. Ultima lucrare a fost pe short-list, dar n-a ajuns în finală. Macheta acestei lucrări a fost donată colecției Melitensia a Bibliotecii Universității din Malta. Ea se află în sala de lectură a Secției Melitensia care, cu un an mai devreme, a fost numită în onoarea regretatului cercetător. Această secție conține lucrări privind toate aspectele limbii, literaturii, istoriei și culturii malteze.

**Cuvinte-cheie:** Oliver Friggieri, Malta, Heritage Malta, Mihai Eminescu.

### Summary

#### Design proposals for the monument to Oliver Friggieri, Malta's Eminescu

Design proposals for a monument to the widely respected literary writer and scholar of Maltese literature and language Oliver Friggieri were submitted following an announcement made by the Government of Malta through its national agency, Heritage Malta. Friggieri was a much-respected and loved personality in contemporary Malta – so much so that the day of his funeral was declared a national day of mourning. This article reviews the design brief, the submissions and the winning entry. It specifically addresses the philosophy and the design of two proposals by the author and his design team, one for the capital city of Malta, Valletta, and the other for his native town outside the capital, Floriana. The latter entry was short-listed but did not make it to the final. A maquette of this submission was donated to the Melitensia collection of the Library of the University of Malta. It is held in the reading room of the Melitensia Section which, a year earlier, was named in honour of the late scholar. This section holds works about all aspects of Maltese language, literature, history and culture.

**Keywords:** Oliver Friggieri, Malta, Heritage Malta, Mihai Eminescu.

### Introduction

Hailed as a giant of Maltese literature by the *Times of Malta* [4], and similarly endorsed by the official portal of the Government of Malta [28], Oliver Friggieri (1947–2020) was a professor of Maltese literature and literary theory at the University of Malta. He was a widely respected, award-winning, literary writer, scholar, thinker and poet, and a popular personality in contemporary Malta, beloved by all strata of society. He was a beacon of scholarship and uprightness and a perennial teacher. In the funeral mass, Archbishop Charles J. Scicluna recollected that “the poet dies and leaves in his wake a sackful of emotions” [10].

Together with Czeslaw Milosz and Wole Soyinka, laureates of the Nobel Prize for literature, Friggieri was a founding member of the Mihai Eminescu International Academy, Craiova, Romania [1].<sup>1</sup> As with Mihai Eminescu (1850–1889), Friggieri's demise was immediately acknowledged as a national loss. He was granted a state funeral and the day of his funeral was declared a national day of mourning [5]. Days after his demise, as a manifestation of gratitude for his unparalleled contribution to Maltese society (notably to the Maltese language and Maltese literature), Prime Minister Robert Abela officially announced that Friggieri would be honoured with a monument, stating “His name

will continue to be remembered, and I feel that this memorial will provide him with some of the recognition he is due” [10]. Acting under the auspices of the Office of the Prime Minister, Heritage Malta issued a call for proposals a fortnight after his demise. This article reviews the design brief, the proposals submitted and the winning entry. It specifically addresses the philosophy and the design of two proposals by the author and his design team, composed of sculptor Antonio Mifsud, a nursing professional at the state hospital, and then university students Kim Farrugia and Alessandra Bianco.<sup>2</sup> One proposal was for Malta’s capital, Valletta, and the other for Floriana, the town where Friggieri was born and raised. The latter entry was short-listed but did not win.<sup>3</sup> Both proposals were studies of Friggieri’s body language and anatomy in his last years. With age, his anatomical facial features became well-defined, sharp and aesthetically attractive compared to when he was younger.

#### **The man and his work**

Friggieri completed his pre-tertiary education at the Archbishop’s Minor Seminary, Floriana, situated then at the present location of the Archbishop’s Curia. He completed his undergraduate degree in Maltese, Italian and Philosophy (1968) and a Master’s degree (1975) at the University of Malta. He held a doctorate in Maltese literature and literary criticism from the Catholic University of the Sacred Heart, Milan (1978). He was the leading scholar on the poetry of the national poet Dun Karm Psaila (1871–1961),<sup>4</sup> the topic of his Master’s dissertation [12]; the theme of his doctorate thesis was Italian Romanticism and Maltese poetry [13].

Friggieri was the secretary of the Movement for the Promotion of Literature (Moviment Qawmien Letterarju) (1970–1971), a member of the editorial board and later editor of the Maltese literary periodical *Il-Polz* (1969–1975), co-founder (1971) and member of the editorial board of the literary and cultural magazine for children *Is-Sagħtar*, and editor (1980) of the official periodical of the Department of Maltese at the University of Malta, the *Journal of Maltese Studies*. He collaborated in setting-up a publishing house to facilitate the publication of books in Maltese, namely Klabb Kotba Maltin, which literally translates to Maltese Book Club. Besides being a member of the Academia Internationala Mihai Eminescu of Craiova, he was also made a member of the International Association of Literary Critics of Paris.

A concise biographical note on Friggieri is included in the *Dictionary of Maltese Biographies* [29]. This publication and his autobiography, *Fjuri li ma jinxfux* (Flowers which never wither) [15], include a list of his publications up to the year 2008.

#### **The brief of Heritage Malta**

Heritage Malta – the Maltese national agency for museums, conservation practice and cultural heritage set up by the Cultural Heritage Act [11] – issued a Call for Proposals for the design of a monument to Oliver Friggieri through a project brief uploaded on the agency’s website on 5 December 2020 [18]. The Call stated that “the agency has a specific educational section with special educational programmes targeting children of different age groups as part of organised school visits. These programmes are based on the local educational curriculum and address specific areas of study in an edutainment approach. Heritage Malta is also committed to bringing culture closer to the people through facilitating interpretation and accessibility, both physical and intellectual” [18, p. 4].

The project brief called for a design for a figurative bronze monument in honour of this personality to be unveiled in November 2021, a year from his demise [18, p. 3, 5]; the style was the prerogative of the artist, who could also indicate a proposed location [18, p. 5]. The Call explicitly stated that [18, p. 8]:

- i. proposals must be innovative;
- ii. proposals “must be exclusively and specifically prepared/used and for the sole purpose of this call for proposals”;
- iii. proposals may be individual or group submissions; and
- iv. any participant, individual or group, may submit a maximum of two proposals.

In terms of the principles outlined in the Public Procurement Regulations [27], the call for proposals was an open but anonymous two-stage process,<sup>5</sup> with no registration fee for participation [18, p. 14]. Further to meeting the objectives of the call, contestants had to submit in an opaque sealed envelope containing [18, p. 10]:<sup>6</sup>

- i. an artist’s impression (maximum one A2 sheet in size);
- ii. a statement of the philosophy and design intent (maximum one A4 page in length); and
- iii. a breakdown of costs covering its realisation and installation.

The budget, including the construction, was set at circa €100,000 [18, p. 6]. Participants also had to enclose a declaration form stating that “the contestant fully accepts and agrees to respect the ‘Design Contest’ rules, as well as any other decision taken by the Organiser and the Jury during the contest period, and that s/he renounces to the right of appeal” [18, p. 10].<sup>7</sup> During the course of the call for proposals, and in line with the project brief, the promoter/organiser published through its website two sets of clarification notes to be read as part of the brief, one on 23 December 2020 [19] and the other on 5 January 2021 [20]. The former added three stipulations [19, p. 2]:

- i. contestants may submit more than one proposal, but each proposal must be submitted individually;
- ii. drawings must be mounted on a rigid support and not rolled; and
- iii. “the limited use of other media, apart from/in conjunction with bronze, is not against the contest regulations; nonetheless, the predominant material shall be bronze”.

The clarification issued on 5 January 2021 included the following four stipulations:

- i. the submission is to be in a sealed package, not necessarily an envelope;
- ii. the cost relates to the total amount for the realisation of the proposal;
- iii. unforeseen and force majeure issues shall be addressed at detail planning stage; and
- iv. the style of the figurative sculpture and its proposed location are the prerogative of the artist.

The selection process involved two stages: establishing a shortlist of three submissions, then selecting the winner from amongst those three. Anonymity was lifted after the first stage. The appointed jury was entrusted both with the shortlisting and with the selection of the winning entry [18, p. 17]. There were four evaluation criteria, each carrying equal weight and not ranked in order of importance: (i) expressive quality, (ii) creativity and originality, (iii) artistic significance/quality and (iv) overall composition/impression [18, p. 18].

#### **Submission and selection**

Following the closing date for submissions, Heritage Malta published a list of submissions [21]. In total, nineteen were filed; alongside our team there were fourteen other contestants; all were individual submissions.<sup>8</sup> On 29 January

2021, Heritage Malta published on the agency’s website the list of all the participants (Table 1) and listed the shortlisted submissions: Chris Ebejer, John Grima, and the author and his team [23]. The proposals by the author’s team were entitled ‘Prof. Oliver Friggieri: Philosopher of Maltese politics’ and ‘Prof. Oliver Friggieri: The family man of letters’; the latter was shortlisted. The published document, which included this list, had announced that “Dates of the exhibition with all the proposals shall be announced in due course” [23] – which was in line with the brief [18, p. 12].<sup>9</sup> As per clause 06.9 of the project brief [18, p. 17], participants whose submission was shortlisted were subsequently contacted to further develop the concept – following written exchanges – and to submit a final model/maquette within four weeks to present to the jury on 1 March 2021.

**Table 1: List of participants including their respective alphanumeric code [23]**

No.	Code	Participant/s
1	276109OF	Ferruccio Novelli
2	242424CM	Ramon Camilleri McKay
3	251279OF	Chris Ebejer
4	131517AC	Indri Attard
5	710202AG	John Grima
6	170575FM	Alfred Mizzi
7	751862PJ	Francis Gauci
8	373700KR	Raymond Darmanin
9	040478CC	Alfred Camilleri Cauchi
10	230423GJ	Michael J Cutajar
11	246810KF	Lino Bianco and his team (Antonio Mifsud, Kim Farrugia and Alessandra Bianco)
12	357911AB	Lino Bianco and his team (Antonio Mifsud, Kim Farrugia and Alessandra Bianco)
13	576358PE	Antoine J Hili
14	466361FO	Antoine J Hili
15	090318PS	Joseph G Scerri
16	191008AA	Joseph G Scerri
17	101218SM	Charlo Spiteri Magri
18	231894KE	Charles Zammit
19	924318CC	Charles Zammit

The public announcement of the winning submission was made through the Heritage Malta website [24]. Grima’s proposal was selected (Fig. 1); the location identified was Floriana, right across a monument dedicated to Dun Karm.<sup>10</sup> The news was aired on Television Malta, the national television station, on 5 March 2021.<sup>11</sup> In terms of the brief [18, p. 13], Grima was awarded the service contract for the design, supply and installation of the monument.

### **Philosopher of Maltese politics**

A dimension of Friggieri's non-literary critical scholarly input deals with the philosophy of Maltese politics. Though this dimension has barely been studied, his insights are relevant to the political climate in Malta. He respected a number of Maltese politicians, notably George Borg Olivier (1911–1980) and Dom Mintoff (1916–2012), the father of Independent Malta and founder of the Republic of Malta, respectively: "Despite their varying opinions and positions, Borg Olivier and Mintoff – who both loved and gave their all to the cause of Malta as a sovereign state – vehemently argued their case, but with mutual respect for one another and their homeland" [8, p. 2]. The former was the leader of the Nationalist Party and the latter was the leader of the Malta Labor Party, associated with the colours blue and red, respectively.

Friggieri called for unity and respect for diversity; he advocated for the harmony of blue and red and unity between self and other, "each of which owes its being to the existence of the other" [8, p. 2]. He petitioned for political toleration and understanding rather than tribal rivalry. During a musical-literary evening held in his honour under the patronage of the president of the Republic of Malta, Dr George Vella, on 26 September 2019 [26], Friggieri pleaded for political discourse based on love and respect, not hatred. This evening was also attended by the president emeritus of the Republic of Malta, Dr Ugo Mifsud Bonnici, a former Nationalist minister (whereas Vella was a former Labour minister). During his short speech Friggieri appealed to them to help blur the destructive political divide and work together to a point where all Maltese are "colourblind", seeing only "the good, the good, and the good" [26].

Our proposed monument for Valletta, predominantly in bronze, was a full figure of Friggieri, 1.8 m in height, positioned close to the railings of the walkway to the Parliament building (Fig. 2). At the rear of the monument, the following verses, engraved in the limestone tiling and infilled in black, were included:

Konn` aħna w nibqghu aħna li b` qalb waħda  
terraqna fil-mogħdija bla waqfien.

Konn` aħna w nibqghu aħna li tellajna  
bandiera bajda w hamra kullimkien

which freely translates to "We were and we will remain the ones / who with one heart tread the path uninterruptedly. / We were and will remain the ones who raised / everywhere the white and

red flag".<sup>12</sup> As shown in Fig. 3, Friggieri was depicted walking in the direction of the main entrance of the building in his distinctive pensive posture, holding a clear glass cube made of two interlocking segments, symbolising "the permanence of the 'colourblind' Maltese nation. The two interlocking parts are the two main parties – distinct from each other, yet together they constitute the clear glass cube; together they ensure the stability of the nation" [8, p. 2]. Given that this is the walkway that most members of cabinet use to reach Parliament from their respective ministries, the monument was intended as a reminder of the significance of one's uprightness and vocation to serve the Maltese nation.

### **Family man of letters**

Friggieri's stature is widely acknowledged, but there was an element in his life which remained unnoticed, namely, his family: his spouse, his daughter and their dog, who died months prior to his demise [9, p. 3]. "His own family was a springboard to his wider family, humanity – most notably Maltese society – at large, and his students in particular. Friggieri was approachable and engaged with people. He welcomed students at his family home and was renowned for the fact that his office door at the University of Malta was always ajar for students – or any visitor – to enter" [9, p. 3].

The proposed location for the monument was Argotti Botanic Gardens, a place he frequented both as a child and as a student at the seminary located on the other side of the street (Fig. 4, left). Based on a design grid of 0.4 m x 0.4 m x 0.4 m, the monument would have been in monolithic blocks of granite, a geological material associated with permanence, bearing a figurative, life-sized bronze replica of the likeness of the figure of Friggieri – thus easier for the public to engage with – sitting on a bench with a book in his hand. In this design, the bench is part of a block, black in colour, recalling a tombstone; he is beyond the grave, hence the sitting position with no date of his demise. Blue pearl-coloured granite, symbolising the sky, rises from the tombstone forming a backdrop to the 'bench'. White granite blocks are used to signify clouds. Engraved on the black granite slab and infilled in white, are the following verses:

L-imħabba fjur li jinbet waħdu fil-qalb

Jisbieħ u jfuħ biex madwaru jitrabba l-ferħ

which freely translates to "Love is a flower that sprouts by its own in one's heart / It becomes beau-

tiful and fragrant so that happiness grows around it”.<sup>13</sup> Ceramic reliefs of his spouse and daughter are placed on the blue pearl-coloured granite at a height that suggests they were looking over their loved one. The dog lies on a vertical, 1.6 m high, white block (Fig. 4, right).

Argotti Botanic Gardens is a site frequented by locals, especially by families and, notably, by school children. Friggieri was a person of others; visitors would have been able to sit on the ‘bench’ adjacent to the figure of Friggieri and could, if they wished, take photos with the figure; there was space next to the bench for wheelchair users. Further to this, the popular children’s game *Il-Passju* was included in the proposal as tiling in front of the monument.

The jury had reservations on the inclusion of members of Friggieri’s family in the monument. One issue was that “the jury did not see the relevance of the inclusion of the other members of the family in the monument; therefore, you are kindly requested not to include them in the model please” [16]. Whilst noting the opinion of the jury, the team’s reply enquired whether the figure of the dog should not be included or if it could be retained [6]. Heritage Malta’s response was that “for the purposes of the model, the dog can be included, however this will be eventually discussed with the jury on 1 March” [17].

The final model, at scale 1:4, was identical to the short-listed proposal except that (i) the reliefs of family members were not included and (ii) the dog was relocated next to the figure of Friggieri, thus providing a further attraction to children and adults alike (Fig. 5 and Fig. 6). It is “a symbiotic statement grounded in each individual [member of the design team]’s reading of Professor Friggieri and his/her artistic expertise – the architectural composition, together with the selected industrial minerals in which it would have been realised, cannot be divorced from the meticulous anatomical interpretation of the person of Friggieri by Antonio Mifsud and the design contributions and critical exchange of ideas by Kim Farrugia and Alessandra Bianco” [7].

### Conclusion

In line with the clarification issued by Heritage Malta on 23 December 2020 [19, p. 2], the proposal located next to the parliament building was predominantly in bronze but the one at Argotti Botanic Gardens was predominantly in granite. The estimates, inclusive of VAT at 18%,

for the former and the latter amounted to €64,812 [8, p. 3] and €93,090 [9, p. 4], respectively, both within the budget limit of circa €100,000 stated in the call [18, p. 6].

Oliver Friggieri’s monument was officially unveiled on 11 December 2023 [25]. Earlier in the same year, on 6 January 2023, the Melitensia section at the Library of the University of Malta was named in honour of the late scholar [31]. In the “Contestation of rules/results” section of the brief, participants were directed “not [to] dispute nor [to] make any oral or written complaints, public announcements or statements on the same whether during or after the call for proposals” [18, p. 13]. Heritage Malta did not hold an exhibition of entries as pledged when it made the call [18, p. 12; 22]. On 4 March 2024 – three years after the public announcement of the winning entry – the design team handed a copy of the final maquette to the Library of the University of Malta; it was officially donated few days later (Fig. 7) [33].<sup>14</sup> It is held in the reading room of the Melitensia Section, a fitting place for Friggieri’s memory.

### Author’s Note

This paper is dedicated to Professor Oliver Friggieri, a colleague at the University of Malta, an amicable friend and a national icon of Maltese literature and language. He was always available to discuss any matters of an academic nature or otherwise, both with myself and with students whom I referred to him for academic guidance and research. He was truly a man for all and used to bend in all directions to help and support colleagues and students.

### Acknowledgments

The author would like to express his gratitude for the input of the other members of the design team, namely, sculptor Antonio Mifsud, structural engineer Kim Farrugia and mechanical engineer Alessandra Bianco. It is not only the end results of our collaboration that I cherish most but the meetings whereby we developed and refined the proposals through critical discussions.

### Notes

- 1 The ‘Mihai Eminescu’ International Academy, Craiova, Romania, was established by the Mihai Eminescu European Foundation. Other founding members included Takis Varvitsiotis (Greece), Ismail Kadare (Albania), Eugenio de Andrade (Portugal), Mario Luzi and Edoardo Sanguineti (Italy), Georges Astalos and Georg-

- es-Emmanuel Clancier (France), Mimmo Morina (Luxembourg), Peter Curman (Sweden), Knut Odegaard (Norway), Mateja Matevski and Boris Višinski (Macedonia), Pentti Holappa (Finland), Radu Cârnci, Ion Deaconescu, and Constantin Barbu (Romania) [1].
- 2 At the time, Farrugia was a postgraduate student at the Faculty for the Built Environment while Bianco was an undergraduate student at the Faculty of Engineering [32].
  - 3 These proposals were developed at a table within the staff canteen of the university, positioned on the other side of the room, where Friggieri typically sat.
  - 4 For a concise biography of Dun Karm, see Schiavone [30].
  - 5 The languages used in the communication exchanged between the participant/s and organiser were Maltese or English.
  - 6 Submission had to be physically handed to the Head Office of Heritage Malta on 15 January 2021 [18, p. 12]. The list of requirements stated in the brief were posted by Anastasia Anastasi Vella (Senior Executive, Procurement Department, Heritage Malta) on Heritage Malta website on 7 January 2021 [3].
  - 7 For anonymity's sake, contestants had to place a unique alphanumeric identification code – a six-digit number followed by two letters – on the outside of each package/envelope. This number had to be written on all documents and on the backside of the artist impression [18, p. 10].
  - 8 As per the brief [18, p. 15], the jury reviewed the submissions – which at this point still bore their unique identification codes – and, following the criteria set out in the project brief and subsequent clarifications, they shortlisted three entrants [22]. Following this first selection, the identification envelopes were opened.
  - 9 The brief stated “TBA”, an acronym for ‘to be announced’ [18, p. 12].
  - 10 As per article 5.11 of the expression of interest, the other two were awarded prize money [18, p. 13]. Although not included in the brief, they were recommended for an honourable mention by the jury [24].
  - 11 The news bulletin of Television Malta on 5 March 2021 stated the submission of our team was the work of the author. The author wrote to Heritage Malta the following day stating that “as per the participant’s declaration submitted in terms of article 07.1 of the expression of interest, both submissions were a collective proposal – myself, Antonio Mifsud, Kim Farrugia and Alessandra Bianco. ... Thus, please issue a statement which clarifies this state of affairs, namely, that the shortlisted design of Lino Bianco was a collective proposal which included Antonio Mifsud, Kim Farrugia and Alessandra Bianco. May I conclude that in the honourable mention recommended by the jury, all the names of the team should be mentioned in the order listed in the above referred submitted participant’s declaration” [7].
  - 12 This is the first stanza of the epilogue of the three heroes together in the cantata *L-Ghanja ta` Malta: Is-sejha ta` Haġar Qim, l-Imnajdra, u l-Ġgantija* [14, p. 369-380]. This piece translates as *The Song of Malta: The call of Haġar Qim, Mnajdra, and Ġgantija*. The three heroes are Dun Mikiel Xerri (1737–1799), Mikiel Anton Vassalli (1764–1829) and Manwel Dimech (1860–1921); Haġar Qim, Mnajdra and Ġgantija are megalithic temples in Malta.
  - 13 These are the first two verses of the song *L-Imhabba Fjur*, which translates as *Love is a Flower*, a piece included under the section of Friggieri’s collected poems entitled *sacred songs* [14, p. 209]. It is sung to the melody of *Plaisir d’amour* composed by Jean-Paul-Égide Martini (1741–1816).
  - 14 The following staff from the Library of the University of Malta were present: Kevin J. Ellul (Director of Library Services), Josianne Camilleri Vella (Deputy Director Library Services), Antida Mizzi (Manager, Melitensia Section), Silvio Cortis (Library Manager) and Raelene Church (Library Manager). A number of academics and scholars were also present: Prof. Emeritus Charles Briffa (Department of Translation, Terminology and Interpreting Studies, Faculty of Arts, University of Malta), Senior Lecturer Dr Terence Portelli (Department of Languages and Humanities Education, Faculty of Education, University of Malta) and Senior Lecturer Dr David Aloisio (Head of Department of Maltese, Junior College), as well as one of Malta’s most prolific writers, nominee for the European Union Prize for Literature and visiting lecturer at the Faculty for Social Wellbeing, Aleks Farrugia [33].

**Bibliography**

1. Academia Internationala Mihai Eminescu. Fundatia Europeana 'Mihai Eminescu'. Available in: <https://aime.ro/prezentarea-academiei/academia-internationala-mihai-eminescu/> (visited 06.02.2024).
2. Agius, Monique. Oliver Friggieri monument to be unveiled in November. Newsbook. 06.03.2021. Available in: <https://newsbook.com.mt/en/oliver-friggeri-monument-to-be-unveiled-in-november/> (visited 08.02.2024).
3. Anastasi Vella, Anastasia. Note to all participants for HM28/02/2021 - Expression of interest for the proposals for a monument to Professor Oliver Friggieri. Heritage Malta. 07.01.2021. Available in: [https://heritagemalta.mt/app/uploads/2022/05/hm28.02.2020\\_note-to-all-participants\\_\\_07.01.2021.pdf](https://heritagemalta.mt/app/uploads/2022/05/hm28.02.2020_note-to-all-participants__07.01.2021.pdf) (visited 08.02.2024).
4. Anon. Oliver Friggieri, a giant of Maltese literature, dies aged 73. Times of Malta. 21.11.2020. Available in: <https://timesofmalta.com/articles/view/oliver-friggieri-dies-aged-73.833407> (visited 06.02.2024).
5. Anon. National day of mourning for Oliver Friggieri on Wednesday. Times of Malta. 24.11.2020. Available in: <https://timesofmalta.com/article/national-day-of-mourning-for-oliver-friggieri-on-wednesday.834070> (visited 06.02.2024).
6. Bianco, Lino. Correspondence, dated 1 February 2021, to Kenneth Gambin (Heritage Malta, Head Office, Marina Street, Bighi, Kalkara KKR1524).
7. Bianco, Lino. Correspondence, dated 6 March 2021, to Kenneth Gambin (Heritage Malta, Head Office, Marina Street, Bighi, Kalkara KKR1524).
8. Bianco, Lino, Mifsud, Antonio, Farrugia, Kim, and Bianco, Alessandra. Design proposal for a monument to Prof. Oliver Friggieri: Philosopher of Maltese politics. Malta: Heritage Malta, 2021. Available in: <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/114574> (visited 07.02.2024).
9. Bianco, Lino, Mifsud, Antonio, Farrugia, Kim, and Bianco, Alessandra. Design proposal for a monument to Prof. Oliver Friggieri: The family man of letters. Malta: Heritage Malta, 2021. Available in: <https://www.um.edu.mt/library/oar/handle/123456789/114575> (visited 07.02.2024).
10. Cordina, John Paul. Oliver Friggieri to be honoured with national monument. Newsbook. 25.11.2020. Available in: <https://newsbook.com.mt/en/oliver-friggieri-to-be-honoured-with-national-monument/> (visited 06.02.2024).
11. Cultural Heritage Act 2002. Chapter 445 of the Laws of Malta. Available in: <https://legislation.mt/eli/cap/445/eng/pdf> (visited 06.02.2024).
12. Friggieri, Oliver. La cultura italiana in Dun Karm. MA dissertation, University of Malta, 1975. Available in: <https://timesofmalta.com/article/monument-literary-giant-oliver-friggieri-unveiled-floriana.1072440> (visited 06.02.2024).
13. Friggieri, Oliver. The Italian culture of Romanticism and Maltese poetry. Unpublished doctoral theses, Catholic University of the Sacred Heart, Milan, 1978. (In Italian).
14. Friggieri, Oliver. Collected poems. Msida, Malta: Mireva Publications, 2002. (In Maltese).
15. Friggieri, Oliver. Flowers which never wither. Sta Venera, Malta: Klabb Kotba Maltin, 2008. (In Maltese).
16. Gambin, Kenneth. Correspondence, 29 January 2021, to Lino Bianco.
17. Gambin, Kenneth. Correspondence, 1 February 2021, to Lino Bianco.
18. Heritage Malta. Proposals for a Monument to Prof Oliver Friggieri. 2020. Available in: [https://heritagemalta.mt/app/uploads/2022/05/oliver-friggieri\\_final-draft\\_031220.pdf](https://heritagemalta.mt/app/uploads/2022/05/oliver-friggieri_final-draft_031220.pdf) (visited 06.02.2024).
19. Heritage Malta. Clarification 01. 23.12.2020. Available in: <https://heritagemalta.mt/app/uploads/2022/05/clarification-note-1.pdf> (visited 08.02.2024).
20. Heritage Malta. Clarification 02. 05.01.2021. Available in: <https://heritagemalta.mt/app/uploads/2022/05/clarification-note-2.pdf> (visited 08.02.2024).
21. Heritage Malta. Schedule of entries. 15.01.2021. Available in: [https://heritagemalta.mt/app/uploads/2022/05/hm28.02.2020\\_schedule-of-entries\\_15.01.2021.pdf](https://heritagemalta.mt/app/uploads/2022/05/hm28.02.2020_schedule-of-entries_15.01.2021.pdf) (visited 08.02.2024).
22. Heritage Malta. Jury Memorandum. 26.01.2021. Available in: <https://heritagemalta.mt/app/uploads/2022/05/jury-memorandum.pdf> (visited 08.02.2024).

23. Heritage Malta. List of Artists. 29.01.2021. Available in: <https://heritagemalta.mt/app/uploads/2022/05/list-of-artists.pdf> (visited 08.02.2024).
24. Heritage Malta. Jury Memorandum 2. 04.03.2021. Available in: <https://heritagemalta.mt/app/uploads/2022/05/jury-memorandum-3.docx.pdf> (visited 08.02.2024).
25. Heritage Malta. The memorial inaugurated in honour of Professor Oliver Friggieri in his home town. Press Release. 11.12.2023. (In Maltese). Available in: <https://heritagemalta.mt/news/inawguratur-mafkar-fgieh-il-professur-oliver-friggieri-fbelt-twelidu/> (visited 15.02.2024).
26. Office of the President of the Republic of Malta. Musical-literary evening in honour of Professor Oliver Friggieri. 26.09.2019. Available in: [https://www.facebook.com/watch/live/?v=2280995548897548&ref=watch\\_permalink](https://www.facebook.com/watch/live/?v=2280995548897548&ref=watch_permalink) (visited 12.02.2024). (In Maltese).
27. Public Procurement Regulations 2016. Subsidiary Legislation 601.03. Available in: <https://legislation.mt/eli/sl/601.3/eng> (visited 06.02.2024).
28. Public Service. Heritage Malta issues call for proposals for the design of a monument to Oliver Friggieri. [publicservice.gov.mt](https://publicservice.gov.mt). 05.12.2020. Available in: [https://publicservice.gov.mt/en/Pages/News/2020/20201205\\_OliverFriggieri.aspx](https://publicservice.gov.mt/en/Pages/News/2020/20201205_OliverFriggieri.aspx) (visited 06.02.2024).
29. Schiavone, Michael J. Dictionary of Maltese Biographies. Vol. 1. Pietà, Malta: Pubblikazzjonijiet Indipendenza, 2009, pp. 840–846.
30. Schiavone, Michael J. Dictionary of Maltese Biographies. Vol. 2. Pietà, Malta: Pubblikazzjonijiet Indipendenza, 2009, pp. 1327–1330.
31. University of Malta. Sala Oliver Friggieri launched at the University library. Newspoint. 06.01.2023. Available in: <https://www.um.edu.mt/newspoint/news/2023/01/sala-oliver-friggieri-launched-at-university-library> (visited 15.02.2024).
32. University of Malta. UM students formed part of a shortlisted submission for Oliver Friggieri monument. Newspoint. 08.03.2021. Available in: <https://www.um.edu.mt/newspoint/news/2021/03/friggieri-monument> (visited 06.02.2024).
33. University of Malta. Maquette of Oliver Friggieri donated to the University Library. Newspoint. 11.03.2024. Available in: <https://www.um.edu.mt/newspoint/news/2024/03/maquette-oliver-friggieri-university-library> (visited 11.03.2024).



Fig. 1. Photomontage of the selected proposal [2; 24].

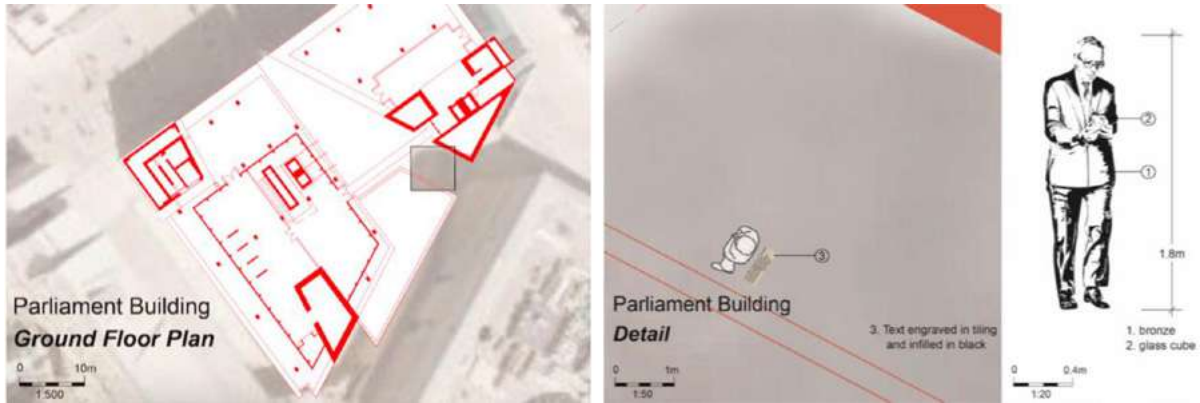


Fig. 2. Proposal for “Philosopher of Maltese politics”: (left) position with respect to the parliament building, (right) detail [8, p. 4].



Fig. 3. Photomontage of the proposal “Philosopher of Maltese politics” [8, p. 4].

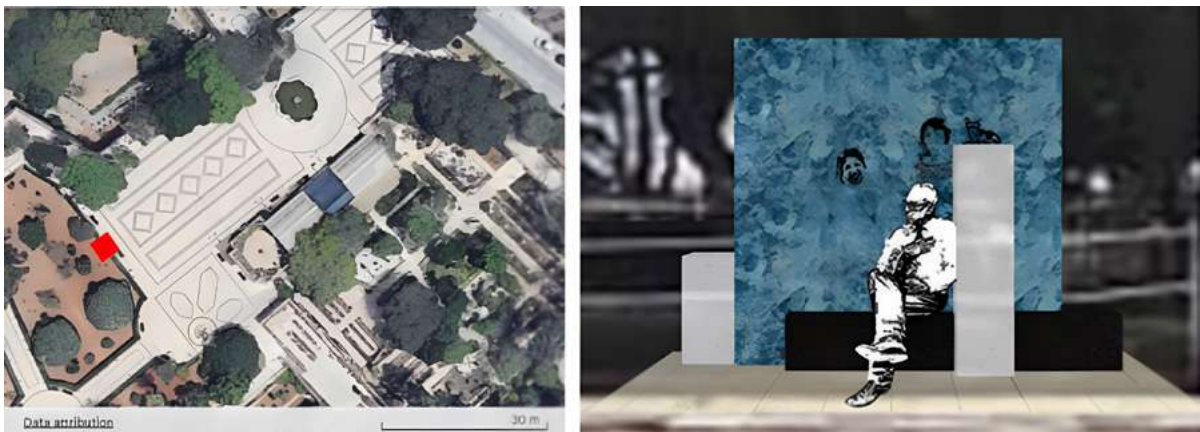


Fig. 4. Proposal for “Family man of letters”: (left) site location (indicated in red) within Argotti Botanic Gardens, (right) image of the shortlisted proposal [9, p. 5].

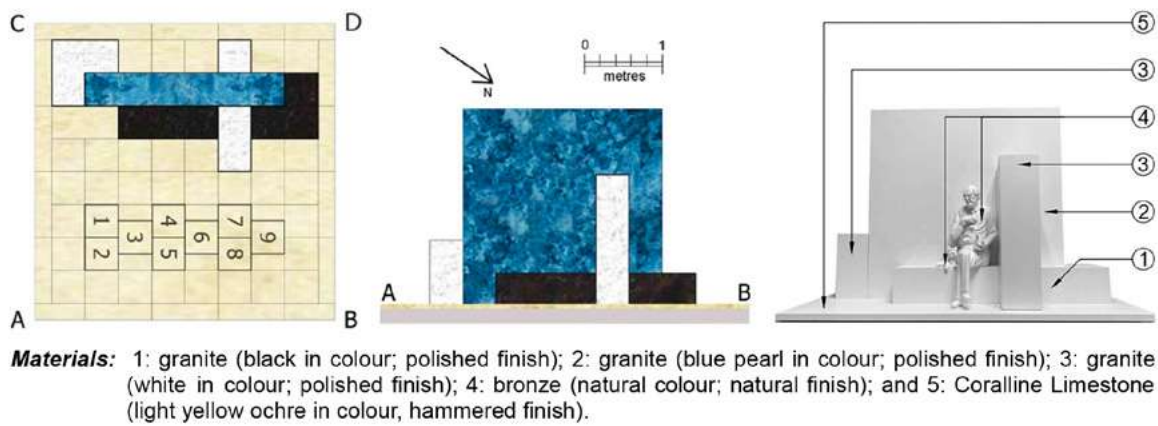


Fig. 5. Design details of the final proposal submitted to the jury [9, p. 5].

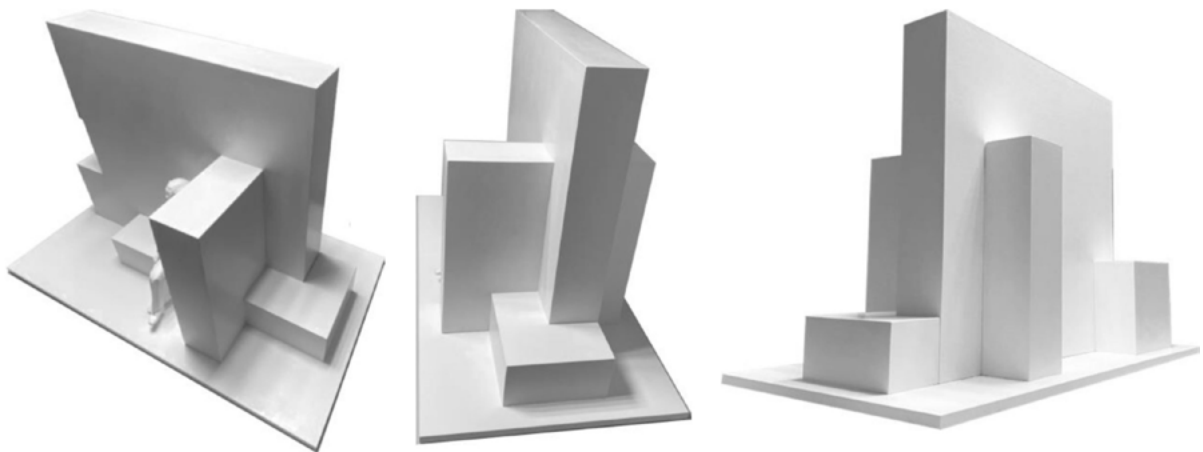


Fig. 6. Final composition of the maquette [9, p. 7].

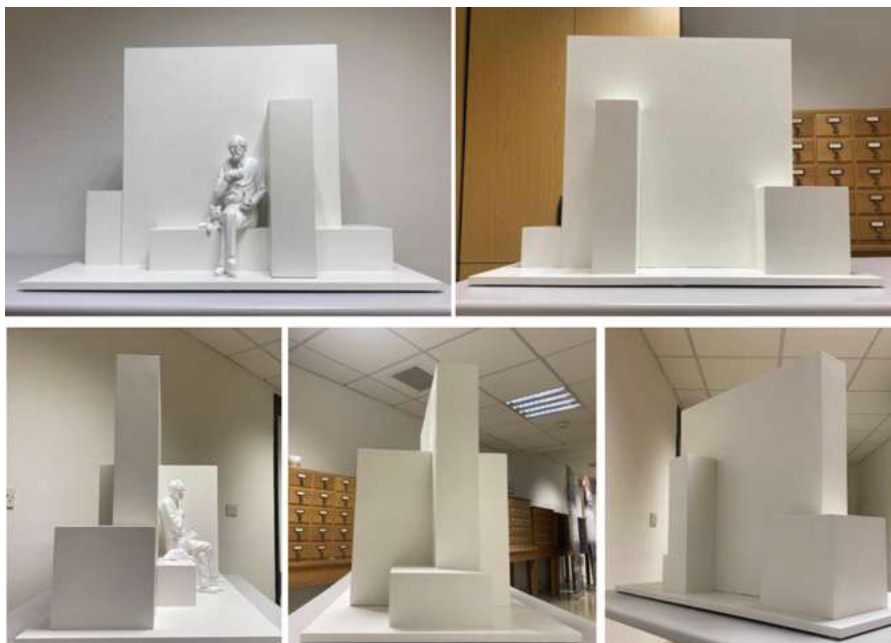


Fig. 7. Photos of the maquette presented to the Library of the University of Malta.

## Designul industrial ca mijloc contextual de intervenție

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.18>

### Rezumat

#### Designul industrial ca mijloc contextual de intervenție

Rolul designului industrial la valorificarea și creșterea gradului de confort în spațiul public este esențial. Designul determină calitatea, modul de utilizare și de interacțiune a omului cu mediul în care se află. Aceste lucruri sunt universale valabile și de referință atunci când vorbim de proiectarea obiectelor de serie destinate spațiului public în general, dar mai ales atunci când prin creația de design ne adresăm unui loc anume. Subiectul abordat în articol are la bază retorica: pe cât de contextual poate fi designul industrial atunci când vizează un spațiu public bine determinat și pe cât de versatil și adaptabil poate fi acest domeniu la circumstanțele sociale, la poveștile comunității, fenomenele naturale și alți factori care ar putea fi definatorii pentru identitatea spațiului. Facem o sinteză referindu-ne la un proiect implementat în spațiul public din Chișinău care a reunit, prin design și instrumentele acestui domeniu, comunitatea locală și un grup de lucru format din designeri, sculptori și ingineri. Relatăm despre contextul în care a apărut ideea proiectului și procesul de creație parcurs pentru materializarea unui produs menit să păstreze în memoria colectivă a orașului povestea unui fenomen natural atipic pentru Republica Moldova, care a avut loc în aprilie 2017.

**Cuvinte-cheie:** design, sculptură, spațiu, mobilier, instalații, concept, identitate, intervenție, durabil, sustenabil, confort, oraș, context.

### Summary

#### Industrial design as a contextual way of intervention in public space

The role of Industrial Design is obvious when it is about capitalizing on public space and increasing its level of comfort. The design determines the quality, the way of use and the interaction of man with the space and this fact is valid when we refer to the design of serial objects for the public space in general and especially when we address to a concrete place. The subject addressed in the article starts from the question of how contextual the industrial design could be when targeting a well-defined public space and how versatile and adaptable this field can be to social circumstances, stories of places, natural phenomena and other factors that could be defining for the identity of the space. We make a synthesis referring to a project implemented in the public space of Chisinau, which coagulated through design, as a tool of expression, the local community and a working group made up of designers, sculptors and engineers. We report on the context in which the idea of the project arose and the creative process followed for the materialization of a product that conveys through its concept, the story of the place and of an atypical natural phenomenon in the Republic of Moldova that happened in April 2017.

**Keywords:** Design, sculpture, space, furniture, installations, concept, identity, intervention, durable, sustainable, comfort, city, urban, context.

#### 1. LEGENDA SAU POVEȘTEA LOCULUI – CAP DE CONCEPT

Designul a devenit un puternic instrument de manipulare în societatea contemporană - un instrument care poate influența benefic sau nociv o comunitate [1]. Acest portret exprimă un punct de vedere general asupra domeniului și se referă în special la producția de serie și traseul producției industriale mondiale dictate de modă [2]. În cele ce urmează, ne vom concentra nu pe designul de masă, surprins de vectorul consumerismului, ci pe un segment al acestui domeniu bazat pe o

abordare mult mai personalizată a procesului de creație, care vizează grupuri specifice de oameni, începând cu identitatea locală. Cea mai relevantă în acest sens este aplicarea designului industrial la crearea unui bun comun, la crearea unui bun social care este menit să servească oamenilor într-un spațiu public clar definit – pentru care a fost creat acest bun. Totuși, cât de inspirată, eficientă, corectă și democratică poate fi aplicarea designului în acest sens este o întrebare la care putem răspunde analizând confortul psihologic, dar și fiziologic al individului care beneficiază direct de acest bun.

Dincolo de abordarea necesităților primare a infrastructurii spațiului public, analizăm în acest articol modul în care prin design aducem și un plus de valoare locului la nivel emoțional și identitar. Examinăm aspectele afective ale proceselor și produsului de design și impactul emoțional pe care îl poate avea designul ca instrument de creație [3].

Vorbim despre obiecte, instalații cu menire utilitară, care au un anumit grad de funcționalitate și practicitate și care, prin conceptul pe care îl au la bază, pretind a avea o valoare artistică. Aici facem o paralelă cu contextualitatea intervenției în spațiu prin prisma designului industrial: cât de pragmatic sau profund abordăm procesul de creație, cât de raportat pe spiritul locului definim o idee și respectiv dezvoltăm o poveste a obiectelor și a intervenției în general.

Premisa intervenției într-un spațiu poate fi una dictată de anumite circumstanțe și necesități cotidiene, fenomene naturale sau sociale. Indiferent de impulsul care dă start procesului de creație, contextul este cel care oferă repere documentate și posibilitatea dezvoltării unei identități a proiectului și respectiv a conectării produsului final cu locul pentru care a fost creat. Sub această umbrelă a contextului, în design se operează mult mai sensibil, mai constrâns, mai asumat și argumentat. Mijloacele artistice și tehnice de proiectare, care sunt de fapt instrumente universale ale designului industrial, rămân aceleași [4]. Vorba este însă de supunerea întregului proces de design unei abordări afective și sensibile care să transmită ulterior prin produsul creat un mesaj emoționant. Și acest lucru e valabil în mare parte atunci când te adresezi unui loc și unui context definit sau unei comunități concrete.

## **2. FENOMENUL NATURAL - CONTEXT ABORDAT PRIN PRISMA DESIGNULUI**

După ninsorile din aprilie 2017, la Chișinău s-au prăbușit în jur de 10 mii de arbori în plină vegetație, Figura 2.1. A fost un fenomen care a paralizat orașul pentru câteva zile și care a schimbat total peisajul urban în perioada care a urmat, știrbind din imaginea Chișinăului de oraș verde [5]. Gestionarea problemelor create de acest fenomen a durat câteva luni, timp în care au fost evacuați mai mulți copaci de pe arterele orașului, din curțile blocurilor și din parcurile publice.

Subiectul pe care dorim să-l dezvoltăm în continuare se referă la acest fenomen natural întâmplat la Chișinău și felul în care acesta a generat și impulsionat o intervenție în spațiul public gesti-

onată din perspectiva designului industrial. Printre mulții arbori prăbușiți, a fost și un platan din fața Bibliotecii Naționale – un copac viguros care a crescut mai mult de 5 decenii și despre care am aflat ulterior că a fost plantat în 1966 (odată cu alți trei mii de platani) de către o echipă coordonată de domnul Petru Tarhon, doctor habilitat, savant, biolog și profesor universitar [6].

La două luni după ninsoarea din aprilie, copacul încă mai era în fața bibliotecii, răsturnat și tranșat, cu rădăcina încă vie, pe jumătate îngropată în asfalt, Figura. 2.2, părând de nestrămutat și dornic de a rămâne în fața bibliotecii. Am trecut de nenumărate ori prin preajma lui, iar în una din zile m-am întrebat ce-ar fi dacă acest platan chiar ar rămâne acolo, valorificat și renăscut ca mobilier urban?! Astfel am putea rezuma într-o manieră lirică contextul în care a fost demarat un proiect de mobilier urban destinat spațiului public, tratat din perspectiva designului industrial.

Este de remarcat faptul că scuarul Bibliotecii Naționale nu era perceput ca un spațiu în care să te oprești, fiind mai degrabă unul de tranzit, iar cauza acestei percepții nu era alta decât lipsa unei infrastructuri care să încurajeze și să permită interacțiunea oamenilor, odihna sau lectura. Aceste neajunsuri, la un loc cu fenomenul ninsorii care a determinat căderea platanului, au impulsionat un proces amplu care urma să dea o nouă conotație scuarului, demarând cu un concept numit „Copacul de la Bibliotecă”.

Dincolo de aspectul funcțional și practic al intervenției, acest proiect a pornit cu miză emoțională, având rolul să povestească despre acei copaci prăbușiți în Chișinău la sfârșit de aprilie și în același timp să ofere spațiului public o alternativă de mobilier urban realizat din trunchiul unui din ei. Ne-am propus ca scuarul Bibliotecii Naționale „Vasile Alecsandri” și Teatrul Republican de Păpuși „Licurici” să rămână în continuare mediul aceluia Platan. Un mediu în care el ar continua să existe sub formă de bănci de diferite dimensiuni și configurații, modelate în funcție de geometria pe care o are fiecare trunchi în parte. E vorba de prelucrarea de manieră sculpturală a masivului și îmbinarea acestuia cu elemente de metal, astfel încât băncile să fie dotate cu suporturi pentru carte, laptop și suport pentru biciclete, servind trecătorilor de pe strada 31 august 1989 un bun prilej pentru popas, dar și un spațiu care să predisună la comunicare, interacțiune și evenimente culturale în aer liber [7].

Dezvoltând conceptul în limbajul designului industrial prin aplicarea proceselor de lucru firești acestui domeniu a fost posibilă vizualizarea clară a ideii prin schițe, Figura. 2.3, apoi simularea prin modele 3D - soluții care ulterior au fost relevante și definitivate la etapa de producere. Prin concepția de design al acestui mobilier, s-a urmărit o abordare organică în creația de formă, îmbinând lemnul masiv (în forma sa brută ca material cald cu o mare varietate de texturi) și metalul negru – ca element de contrast, structural și rece. Înainte de toate însă, fiecare dintre bucățile de lemn au fost analizate, acordându-se o mare atenție păstrării configurației firești a masivului și în același timp adaptării lui ergonomice conform viziunii generale asupra proiectului și configurației mobilierului în sine.

Proiectul „Copacul de la bibliotecă”, pe lângă o poveste văzută prin prisma designului, este și un experiment asumat alături de o echipă formată din designeri, sculptori și ingineri. O abordare în design dusă la graniță cu sculptura, îmbinând procese manuale de lucru cu procese industriale și conectând mai multe tehnologii de prelucrare a lemnului și metalului. Felul în care a pornit proiectul a mobilizat societatea civilă, dar și administrația publică locală. Conceptul a venit să sensibilizeze societatea implicând-o sub diferite forme: parteneriate, sponsorizări, campanii de colectare de fonduri și voluntariat. Dincolo de actul creativ asumat de echipă, în acest proiect creat pentru spațiul public a fost esențial și elementul participativ al societății care a dus la creșterea valorii produsului final. Putem vorbi în acest caz de asumare și apartenență, făcând ca prin implicare multă lume să devină parte din comunitatea care a contribuit ca acest proiect să aibă o bună desfășurare și finalitate.

Dacă e să ne referim la mijloacele de realizare a seriei de mobilier urban „Copacul de la bibliotecă”, am vrea să punctăm câteva aspecte tehnologice care au permis integrarea estetică și funcțională a obiectelor în scuarul Bibliotecii Naționale. Cioplirea și modelarea masivului lemnos, Figura. 2.4, a fost etapa primară prin care, de la forma naturală a trunchiului de copac s-a ajuns la forma unor bănci adaptate ergonomic și practic la funcționalitatea pe care o presupune mobilierul public.

Tratarea cu finețe a suprafețelor de șezut și a celor de sprijin a fost prioritară, ținându-se cont și de experiența senzorială, tactilă, dincolo de coeficientul ergonomic și de confort pe care-l asigură

acestea. Platanul are o textură intensă cu multiple variații tonale, cromatice și cu un puternic efect optic de profunzime, Figura. 2.5 – textură ce oferă suprafeței un efect cu rol important la perceperea estetică a obiectelor. Pentru valorificarea acestui aspect s-a recurs la intensificarea texturii prin folosirea uleiurilor și a cerii cu ajutorul căreia, dincolo de protejarea lemnului, s-a mai asigurat și o finisare a suprafeței cu efect catifelat, plăcut la atingere. În unul din discursurile sale domnul Petru Tarhon menționa despre „spectaculozitatea” texturii acestei specii de copac, despre calitățile deosebite ale platanului și posibilitatea folosirii acestuia în industria mobilei. În același context, savantul a salutat inițiativa demarată în proiectul „Copacul de la Bibliotecă”, apreciind conceptul de continuitate, de readucere la o altă formă de viață a copacului prăbușit, fiind valorificat ca mobilier urban în același spațiu unde a crescut. Interacțiunea în proiectul „Copacul de la Bibliotecă” cu d-nul Petru Tarhon și prezența sa la inaugurarea mobilierului a însemnat un plus de valoare emoțională pentru acest proiect, aducând în acest fel și povestea plantării masive a platanilor la Chișinău în anul 1966.

Îmbinarea masivului lemnos cu piese de metal a fost de la începutul proiectului o condiție clară pe care ne-am fixat-o în scopul extinderii nivelului de funcționalitate a complexului de mobilier. Metalul ca material rece și brutal prin natura sa contrastant cu căldura lemnului, a jucat un rol secundar punând în valoare formele organice și configurația naturală a platanului. Dincolo de aspectul plastic, componentele de metal au oferit un plus de practicitate mobilierului. Prin conexiunea celor două materiale, complexului de mobilier i-au fost integrate măsuțe de lucru și parcări pentru biciclete. A fost posibilă conectarea, efectiv „coaserea” pieselor de lemn între ele, creând astfel obiecte mai mari și mai mici pe care se poate așeza simultan mai multă lume. Astfel s-a creat în scuarul bibliotecii o infrastructură care să permită șederea izolată, dar și în grup.

Producerea componentelor de metal, în raport cu lucrul la piesele de lemn, a presupus o implicare industrială mai mare, folosind mai multe tehnologii (debitare cu plasmă, pliere, acoperire cu pulbere în câmp electrostatic). Proiectarea pieselor de metal s-a produs în strânsă relație și în funcție de configurația pieselor din lemn la care urmau a fi conectate, formând ulterior un mobilier integrat.

În final, în fața Bibliotecii Naționale a fost creat un complex de 5 obiecte, capabil să găzduiască aproximativ 22 de persoane. Modul în care au fost construite și amenajate permite o varietate de utilizări, oferind atât confidențialitate pentru munca liniștită, cât și interacțiune în discuțiile de grup. Complexul oferă, de asemenea, 8 locuri de parcare pentru biciclete și 5 locuri cu suprafețe de lucru pe măsute. O a șasea piesă a acestui complex a fost amplasată în fața Teatrului Republican de păpuși „Licurici”, ea fiind realizată sub forma unei bănci cu elemente ludice (tobogan, trepte), detalii care o fac adaptată la contextul unui teatru destinat copiilor.

Platanul, transformat în bănci, a fost readus în scuarul bibliotecii, Figura. 2.8, la exact un an după ce a fost ridicat de acolo cu macaraua. În mod simbolic, mizând în continuare pe aspectul emoțional al proiectului, la evenimentul de lansare a fost prezent domnul Petru Tarhon, Figura. 2.7, care a transpus vizitatorilor povestea platanilor din Chișinău într-o manieră pe cât de științifică, pe atât de caldă și narativă.

Această prezență a generat un moment de afecțiune, creând o senzație de apartenență a mobilierului proaspăt instalat la întreaga istorie a platanilor din Chișinău.

În 2024, șase ani mai târziu, Scuarul Bibliotecii Naționale, valorificat prin „Copacul de la Bibliotecă” Figura. 2.9, continuă să fie un loc confortabil pentru trecătorii de pe strada 31 august 1989, devenind în timp un reper și pentru tururile de turism ghidate din Chișinău.

De fiecare dată turiștilor li se spune povestea apariției acestui mobilier urban, ceea ce denotă importanța legendei care depășește sfera obiectului în sine. Complexul este perceput nu doar ca o infrastructură a mobilierului urban, ci mai degrabă ca o poveste a locului. O poveste prin care ghizii au ocazia să povestească nu doar dintr-o perspectivă documentară, factologică despre fenomenul natural care în aprilie 2017 a paralizat orașul, dar și din una artistică.

### CONCLUZII

Felul în care contextul și circumstanțele modelează procesul creativ în designul industrial de-

finește valoarea, dar și identitatea unui produs de design. Rezultatul poartă cu sine în timp povestea locului sau a oamenilor cărora li se adresează, iar prin conceptul său este o sursă de emoție, pe lângă faptul că are și un caracter utilitar. Proiectul „Copacul de la Bibliotecă” este un mijloc simbolic de a relata despre o calamitate și a-i păstra memoria, transpunând consecințele acesteia într-un act creativ. Este o intervenție pornită și cu miza de a ne detașa de la consecințele unei situații nefaste și de a extrage din aceasta premisele și oportunitățile de a acționa în virtutea meseriei (în acest caz, Design Industrial), încercând în acest fel să exercite un impact benefic pentru societate și mediu, într-un context în care ambele a avut de suferit în mod evident.

### Bibliografie

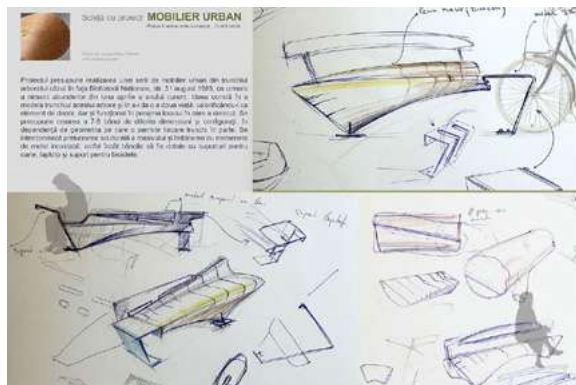
1. MUNARI, Bruno. *L'art du design*. Paris : Pyramyd, 2012. ISBN: 2350172678.
2. PAPANÉK, Victor. *Design, pour un monde réel*. Paris : Mercure de France, 1974. ISBN-13 : 978-2715210127.
3. NORMAN, Donald. *Emotional Design*. SUA : American Library Association, 2003. ISBN: 0465051367.
4. QUARANTE, Daniel. *Element du Design Industriel*. Paris : Maloine, 1984. ISBN 13: 9782224009632.
5. www.diez.md. Primăria Chișinău a declarat stare de urgență în Capitală. *www.diez.md*. [Online] 04 20, 2017. [Cited: 03 28, 2024.] <https://diez.md/2017/04/20/video-du-pa-ce-au-cazut-1-600-de-copaci-primaria-chisinau-declarat-stare-de-urgenta-capitala/>.
6. www.usm.md. Petru Tarhon, doctor habilitat în științe biologice, profesor universitar USM a fost decorat cu „Ordinul Republicii”. *www.usm.md*. [Online] 05 04, 2023. [Cited: 03 28, 2024.] <https://usm.md/?p=19513>.
7. STAMATI, Mihai. Despre ninsoare, un copac și mai mulți oameni. *www.mikelesta.com*. [Online] 04 22, 2018. [Cited: 03 30, 2024.] <https://mikelesta.com/despre-ninsoare-un-copac-si-mai-multi-oameni/>



**Fig. 1.** Arbore prăbușit ca urmare a ninsorii din aprilie 2017, la Chișinău (sursa foto: Ziarul de Gardă, <https://www.zdg.md/ru/?p=10079>).



**Fig. 2.** Rădăcină și trunchi de platan. Biblioteca Națională a R. M. „Vasile Alecsandri”, 2017 (sursa foto: arhiva autorului).



**Fig. 3.** Concept și schițe. Proiectul „Copacul de la Biblioteca”. Autor, Mihai Stamatii, 2017 (sursa foto: arhiva autorului).



**Fig. 4.** Prelucrarea lemnului masiv prin modelare, cioplire, șlefuire. Proiectul „Copacul de la Bibliotecă” (sursa foto: arhiva autorului).



**Fig. 5.** Prelucrarea lemnului masiv (sursa foto: arhiva autorului).



**Fig. 6.** Textură de platan. Finisarea suprafeței (sursa foto: arhiva autorului).



**Fig. 7.** Patru Tarhon, dr. hab., prezent la inaugurarea complexului de mobilier „Copacul de la Bibliotecă” (sursa foto: arhiva autorului).



**Fig. 8 (a.b).** „Copacul de la Bibliotecă”. Inaugurare (sursa foto: arhiva autorului).



**Fig. 9.** Piesă de mobilier urban din ansamblul „Copacul de la Bibliotecă”, scuarul Bibliotecii Naționale a R. Moldova (sursa foto: arhiva autorului).

## Grafica satirică din Republica Moldova din ultimul deceniu al secolului al XX-lea

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.19>

### Rezumat

#### Grafica satirică din Republica Moldova din ultimul deceniu al secolului al XX-lea

După proclamarea suveranității Republicii Moldova în anul 1991, în contextul unui nou climat politic, social, cultural și economic, în grafica satirică s-au produs schimbări la nivel tematic, conceptual și artistic. La începutul ultimului deceniu al secolului al XX-lea, în grafica satirică din Republica Moldova sunt exersate artistice teme și subiecte, întâlnite atât în deceniul precedent, cât și mai noi, acestea fiind dezvoltate artistic de plasticieni prin înzestrarea imaginii cu conotații simbolice complexe și însoțite uneori de valențe de ordin filosofic.

Schimbări de paradigmă au avut loc și la nivel editorial-poligrafic. Mai multe ediții periodice își revăd activitatea, unele adoptând noi planuri editoriale, altele dispărând de pe piața editorială. Se înființează noi publicații de grafică satirică, precum Filaret al cincilea, Cactus, Constelația Post-Scriptum. Lucrările grafice realizate de către artiști consacrați din domeniu se regăsesc nu numai pe paginile revistei de satiră și umor Chipăruș, dar și pe paginile numeroaselor ziare și reviste precum Literatura și Arta, Săptămâna, Lanterna magică, Tribuna, Mesagerul, Tineretul Moldovei.

În perioada menționată și-au adus aportul la dezvoltarea artei caricaturale din republică atât pictorii Iurie Rumeanțev, Alexei Grabco, Leonid Domnin, Valeriu Curtu, Iurie Simac, cât și reprezentanții noii generații de artiști plastici, precum Alex Dimitrov, Margareta Chițcatii, Ștefan Aghachi, Boris Leonov, Valeriu Turtă, Mihai Ciubotaru ș.a.

**Cuvinte-cheie:** grafica satirică, pictori, ediții periodice, simbol, linie, culoare.

### Summary

#### Satirical graphics in the Republic of Moldova in the last decade of the 20th century

After the proclamation of the sovereignty of the Republic of Moldova in 1991, in the context of the new political, social, cultural, and economic climate, there occurred changes in the thematic, conceptual, and artistic levels in satirical graphics. In the satirical graphics of the Republic of Moldova of the beginning of the last decade of the 20th century, themes and subjects, encountered both in the previous decade and more recently, are artistically practiced. They are developed artistically by plastic artists by endowing the image with complex symbolic connotations, and sometimes being accompanied by philosophical valences.

Paradigm changes also occurred at the editorial-polygraphic level. Several periodicals have updated their activity, some by adopting new editorial plans, and others by disappearing from the publishing market. New satirical graphic publications such as Filaret al cincilea, Cactus, and Constelația Post-Scriptum are established. The graphic works made by established artists in the field can be found not only on the pages of the satire and humor magazine Chipăruș but also on the pages of numerous newspapers and magazines such as Literatura și Arta, Săptămâna, Lanterna magică, Tribuna, Mesagerul, Tineretul Moldovei.

During the mentioned period, artists Iurie Rumeanțev, Alexei Grabco, Leonid Domnin, Valeriu Curtu, Iurie Simac, as well as those of the new generation of plastic artists such as Alex Dimitrov, Margareta Chițcatii, Ștefan Aghachi, Boris Leonov, Valeriu Turtă, Mihai Ciubotaru et al. contributed to the development of caricature art in the republic.

**Keywords:** satirical graphics, artists, periodicals, symbol, line, color.

Grafica satirică din ultimul deceniu al secolului al XX-lea cunoaște o îmbogățire a arealului tematic și a celui stilistic, datorită, inclusiv publicării în anul 1991, a ediției *Filaret al cincilea*, Biblioteca „Chipărușul”. Lucrarea cuprinde, pe lângă epigrame, texte umoristice și satirice, caricaturi semnate de Valeriu Curtu, Iurie Simac, Valeriu Ionițoi și Ion Mîțu. Foile grafice ale ediției ana-

lizate reflectă râvna pictorilor, având drept scop demascarea prejudecăților și viciilor sociale, precum: corupția, prostituția, infidelitatea, incompatibile cu esența condiției umane. Concomitent cu aceste teme, sunt prezentate original, prin intermediul unor simboluri subtile sau prin implicarea anacronismului și zoomorfiei, teme ce dezvăluie esența relațiilor umane, progresul tehnologic, in-

flația, limbile vorbite și infrastructura. Desenele caricaturale, semnate de Iurie Simac și Valeriu Curtu, sunt expresive și pun în valoare tema satirei prin ample compoziții, formate din multiple personaje, ale căror acțiuni favorizează înțelegerea mesajului. Artistul Iurie Simac recurge uneori la distorsionarea formei sau la anacronism. Prin intermediul acestora, pictorul promovează valențe cu un pronunțat mesaj sarcastic. În calitate de mijloace esențiale de limbaj artistul exersează major expresia și mesajul generat de culoare, linie de contur și hașura îndreptată spre evidențierea nuanțării tonale și redarea facturii obiectelor.

Printr-o manieră diferită de tratare stilistică și semantică a imaginii se remarcă Ion Mîțu. Artistul promovează plastic situații cotidiene prin intermediul unor valențe simbolice și metaforice, în care liniei de aceeași grosime îi revine un rol important de generare a expresiei și mesajului. Unicitatea graficii satirice a caricaturistului Ion Mîțu constă în modul de tratare plastică a personajelor, indiferent de statutul social și funcția pe care o dețin acestea. Personajele foilor grafice elaborate de artist sunt promovate printr-o imagine-simbol unitară și inedite caracteristici ale tipajului uman. Astfel, și omul de rând, și funcționarul public apar în aceeași formulă plastică: corpul uman este reprezentat realist, iar trăsăturile exagerate ale feței, purtând amprenta unor reprezentări generalizate, adesea sunt grotești, grație formei în care artistul înfățișează nas proeminent, urechi și gură supra-dimensionate. Accentele voluminoase ale acestor părți ale corpului uman nu sunt întâmplătoare, or, ele scot în vileag natura umană „de a-și băga nasul în treburile altora”, „de a trage cu urechea la discuții” și de a fi guraliv, în consecință, foile grafice ale pictorului reflectă imagini satirice emblematice. În grafica satirică a artistului Ion Mîțu, sarcina informativă și estetică o deține linia, iar sarcina simbolică sau metaforică este îndeplinită de o pată tonală sau de culoare, ultima ocupând zone mici ale cadrului compozițional.

Astfel, reieșind din specificul climatului social și politic din țară, publicația independentă de satiră și umor *Chipărușul* își publică titlul și conținutul revistei în grafie latină. În 1993, în urma colaborării publicației *Chipărușul* cu publicația de satiră și umor din Galați *Cucuveaua*, iese de sub tipar ediția comună *Chipărușul: Cucuveaua*, nr. 2-3. Pe paginile acesteia apar imagini satirice semnate de caricaturistii Iurie Rumeanțev, Ada Axenti, Valeriu Curtu, Leonid Domnin, Ion Mîțu,

Margareta Chițcatii, Ion Migali, Natalia Bahcevan ș.a. Lucrările graficienilor tratau tema libertății, limbii vorbite, corupției, orientărilor geopolitice, declinului moral în societate ș.a. Unele imagini au avut ca scop trezirea conștiinței naționale, curățarea de prejudecăți și vicii. Pictorii surprind momente mai „deochete” și aduc în vizorul cititorilor personaje mai dezinvolve. În unele foi grafice, artiștii continuau să practice trăsăturile grafice caracteristice deceniului precedent. Printre imaginile satirice ale caricaturistilor publicate în acest număr, se remarcă foile grafice semnate de artistul Ion Migali. Artistul optează pentru realizarea imaginii prin exersarea vastă a liniilor trasate subtil, adesea generând expresii naive, dar care promovează o valoroasă încărcătură semantică. Ion Migali reușește, prin intermediul unor linii drepte sau curbe, uneori răzlețe, să constituie tipajul inconfundabil al ființei umane sau configurația expresivă a obiectelor. Toate elementele compoziționale ale imaginii se reduc la contururi generalizate. Lucrările artistului provoacă spectatorul, prioritar, la reflecții critice și autocritice. Forța constructivă și rigoarea compozițională a operelor sale reies din modul de plasmuire inovatoare a derapajelor sociale pe care plasticianul le identifică în mediul înconjurător.

La începutul deceniului s-a remarcat și talentul extraordinar al artistei Natalia Bahcevan [6, p. 135], a cărei creație fascinează prin amplitudinea limbajului umoristic, oscilând între grotesc și ironia batjocoritoare (fig. 1). Varietatea axiologică a imaginilor dezvoltate de artistă evoluează de la reprezentarea frescului realității, acesta fiind înviorat de o ironie subtilă, până la vibrații de promovare în imagine a unor mesaje „suav-anapoda”.

De remarcat că, în același an 1993, caricaturistii menționați, împreună cu artistul plastic Valeriu Ionițoi, își promovează foile grafice printr-o nouă publicație editorială – revista de satiră și umor *Cactus*, al cărei fondator a fost Sergiu Afanasiu, iar în calitate de editor a excelat întreprinderea de producție și servicii „Andrieș”. Foile grafice realizate de plasticieni ating unele subiecte sociale, precum: viața de cuplu, sportul, relațiile dintre cetățeni, scrutinurile de vot, viața funcționarilor publici. Imaginile satirice, care fac parte integrantă din paginile revistei amintite, sunt completate cu mici crâmpee de text semnate de Petru Cărare, Gheorghe Postolache, Efim Bivol ș.a. În lucrările umoristico-satirice din această ediție periodică se evidențiază utilizarea de că-

tre caricaturiști a unor subiecte în care motive cunoscute, înzestrate cu conotații simbolice recunoscutibile, se apropie de personajele de basm din povești sau fabule. Printre acestea se regăsesc *Corbul și Vulpea* sau renumitul motiv istoric *Calul Troian*. Imaginile temelor relevante demonstrează atitudinea critică a pictorilor față de realitatea înconjurătoare. Transpusă plastic inteligent, aceasta reflectă spiritul de observație al creatorilor. Dintre multitudinea de caricaturi ce văd lumina tiparului pe paginile revistei *Cactus* se evidențiază lucrările plasticienilor Margareta Chițcății, Natalia Bahcevan și Ion Mîțu, care excelează prin limbaj original, promovând expresii cu impact simbolic.

În același timp, demersul plastic al caricaturistului Iurie Rumeanțev, artist care și-a adus o binemeritată contribuție la dezvoltarea acestui domeniu, continuă să surprindă, reflectând numeroase episoade acostate în cotidianul rural sau urban al oamenilor. Printre acestea sunt de remarcat sânguința oamenilor, modul de a purta discuții, dar și perfidia, invidia și lașitatea, care, cu părere de rău, mai persistă în societate. Claritatea subiectelor și spiritul ingenios al caricaturilor create de pictor în perioada de referință au contribuit la atenționarea și intrigarea cititorilor, promovându-l pe artist ca un virtuoz mânuitor al liniilor.

Ținând cont de dificultățile financiare la editarea revistelor și cărților, caracteristice începutului anilor '90, artistul Mihai Ciubotaru, datorită sprijinului financiar al companiei „Compact LVT”, reușește să publice albumul *96 caricaturi* (1993). Această ediție nu doar completează seria de cărți dedicate exclusiv graficii satirice, ci și reflectă, prin imaginile incluse spectrul tematic, stilistic, semantic, o abordare metaforică și simbolică a evenimentelor și a comportamentului uman, îmbogățind arealul informativ al preferințelor artistice din domeniu. Imaginile create de Mihai Ciubotaru, în prima jumătate a anilor '90, oglindesc realitatea, transpunând-o plastic prin formule artistice care acordă prioritate alegoriei și fantasticului. Motivele din spatele imaginilor depășesc sensul real al iconografiei acestora și se conectează la conjuncturi neobișnuite care transferă consumatorul de artă într-o lume fabuloasă, plină de semnificații originale. Foile grafice semnate de artistul Mihai Ciubotaru, având la bază umorul ca element ce trezește curiozitatea cititorului, promovează în același timp ironia subtilă, inofensivă, menită să trezească stări meditative de sorginte analitico-filosofică. În contextul celor menționa-

te, gândirea originală și verva desenului constituie baza seriilor de imagini cu genericul „Sport”, „Sperietori pentru păsări”, „La pescuit”, „Robinson Crusoe”, „Instrumente muzicale”, „Militărie” ș.a. Bunăoară, motivul sperietorii de păsări, îmbrăcat în „haină” metaforică, este prezentat artistic de către pictorul Mihai Ciubotaru, ca prilej de cugetare filosofică asupra unor etape din viața omului. În consecință, intensitatea activităților umane și goana pentru a agonisi a individului este concepută grafic de artist ca o sperietoare. Această creatură, „îmbrăcată” într-un costum la patru ace, cu papion și joben, întruchipează artistic firea frivolă a omului prezentată într-o postură liberă a personajului, cu hainele în vânt și cu mâna în buzunar. În același timp, alte concepte, precum sărăcia, sunt întruchipate în motivul unei sperietori care prezintă imaginea unui cerșetor, iar trecerea în neființă a omului – o sperietoare fixată pe un suport în formă de cruce. În foile acestei serii, prin însăși schimbările ce se produc în imagine, artistul optează să transmită într-o formulă simbolică ideea esenței umane, care rămâne aceeași pentru toate timpurile, indiferent de circumstanțe și haina pe care o poartă omul, iar parcursul firesc al vieții de la naștere până la moarte, de asemenea, nu se schimbă. Seria „Sperietori pentru păsări” cheamă la meditație și reflectare. Într-o serie de desene dedicate sportului și artei muzicale, artistul Mihai Ciubotaru realizează caricaturi cu totul diferite de alți caricaturiști, care s-au expus umoristic sau ironic, în diferite timpuri, asupra acestor subiecte. Originalitatea imaginilor create de artist este susținută de accentul pus pe alte sporturi, cum ar fi sporturile de iarnă, ciclismul, hochei, tenis, scrimă, șah (fig. 2). În viziunea plasticianului Mihai Ciubotaru, instrumentele muzicale sunt promovate într-o manieră umoristică originală, cazul pianului, acordeonului, tobei, gramofonului sau trompetei ș.a. O altă particularitate a imaginilor satirice ale pictorului se reliefează în maniera de a pune accentul pe îmbinarea realului cu fantasticul și evidențierea situațiilor paradoxale ale vieții, cazul imaginilor ce reprezintă schiori lansați dintr-un avion, exemplul jucătorilor de hochei cu măști de albine în loc de căști, cazul schiorilor ce urmează traseul unei căi ferate, a discurilor de vinil în forma unor trunchiuri de copac, a trompei unui elefant văzută ca instrument muzical – trompetă (fig. 3). Într-o atmosferă atât de creativă, prin care se promovează artistic imaginea unor motive, obiecte, evenimente și perso-

naje cheie ale foilor grafice realizate de artist, se dezvăluie eleganța și maniera de transfigurare a realului. Sonoritatea expresiilor estetice și arealul semantic al imaginilor create sunt susținute, pe de o parte, de liniile mlădioase și densitatea acestora în planul imaginii, pe de altă parte, de pete de culoare armonioase.

Mihai Ciubotaru, prin limbajul realist acompaniat de note alegorico-metaforice, contribuie la implicarea privitorului într-un „joc” asociativ nelipsit de valențe paradoxale ce cheamă a vedea realitatea dincolo de aparențe, în perspectiva pătrunderii în esența lucrurilor sau a evenimentelor. Scopul este, cu bună știință, ludic și reliefează într-un mod accentuat comicul, absurdul și situațiile infantile. În general, imaginile create de Mihai Ciubotaru în deceniul respectiv reflectă mesaje incifrate original într-un areal simbolic ce contribuie la aprofundarea impresiilor oferite de realitatea cotidiană.

În anii '90 ai secolului al XX-lea, se atestă un proces continuu al parcursului artistic al plasticianului Dumitru Trifan. Protagonistul își publică frecvent, ca și mai înainte, lucrările satirice pe paginile săptămânalului *Literatura și Arta*, promovându-și cu vervă imaginația plină de entuziasm prin formule plastice de sorginte poetică. Fiind orchestrat artistic prin noi alternanțe compoziționale inedite, o formă riguroasă și ferm constituită, artistul practică liber și rațional linia, care face ca opera lui Dumitru Trifan să se distingă. Foile sale grafice sunt întotdeauna rodul unui efort perseverent de a realiza un acord armonios între motivul desprins din realitatea cotidiană și lumea spirituală a artistului. În acest sens, „pictorul depune mult efort în căutarea unui procedeu corespunzător pentru a reda tensiunea dramatică a relațiilor dintre oameni, exprimarea sentimentelor și a atmosferei psihologice. În contextul renașterii naționale el este recunoscut drept „caricaturistul nr. 1 din Republica Moldova”. Artistul plastic reflectă în grafica sa satirică apogeul stărilor de conflict al evenimentelor produse ca urmare a luptei pentru afirmarea identității naționale. Datorită desenelor biciuitoare găzduite de paginile săptămânalului „Literatura și Arta” artistul se face cunoscut publicului larg” [8, p. 9]. În anul 1997, prin Hotărârea Consiliului de Conducere al Uniunii Artiștilor Plastici din 29 decembrie 1997 (Proces-verbal nr.14), plasticianului Dumitru Trifan i se conferă titlul de Membru de Onoare al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova (post-mortem) [3, p. 92].

În perioada 1992-1996, șarjele semnate de un alt pictor consacrat, Glebus Sainciuc, sunt publicate pe paginile ediției periodice *Lanterna magică*. Lucrările artistului reflectă chipurile actorilor Ion Puiu, Daniela Mudreac, Aurel Lupan, Emilia Lupan, Ion Marcoci, Margareta Resteu, Aurelia Bunescu (1992), ale actrițelor Mihaela Strâmbeanu, Angela Ciobanu, al actorului și regizorului Victor Ignat (1996). Între anii 1991-1996, în ziarele *Tribuna* și *Mesagerul*, pictorul publică șarje dedicate poetei Leonida Lari și actorilor Veronica Savca, Anatol Pogolșa, Pavel Iațcovschi. Modul plastic de a crea aceste imagini rămâne neschimbat, însă pe alocuri este evidentă înclinația plasticianului spre exersarea unor pete tonale mai mari, grație cărora figurativul este suplinit de expresii, unde configurația formei personajelor este preponderent sugerată decât redată.

Portretele caricaturale create de artist demonstrează abordările complexe caracteristice măștilor create de protagonist. În șarje, ca și în măști, pictorul ține cont în egală măsură, atât de caracteristicile portretistice, cât și de stările psihologice și dispoziția personajelor. Pe lângă faptul că prin intermediul acestor șarje plasticianul aduce în lumină universul spiritual al personalităților menționate, lucrările grafice în cauză au rolul de a informa și prezenta evenimentele cotidiene ale vremii.

O contribuție valoroasă la grafica satirică din Republica Moldova o aduce artista Margareta Chițcatii, care a colaborat cu ziarul *Lanterna magică* la începutul anilor 1990. O analiză critică a vieții de zi cu zi este reliefată în creația artistei prin prezentarea plastică a unor detalii surprinse din cotidian, acestea poartă semnificații subtile însoțite de expresii simbolice și metafore. Foile grafice semnate de protagonistă sunt lipsite de amabilitate, pe alocuri chiar sardonice, ceea ce presupune, pe de o parte, ca mesajele generate de imagini să fie dificil de asimilat de către cititori, iar pe de altă parte, creează oportunități de cunoaștere și pătrundere în absurditatea fenomenelor și a situațiilor în care se pomenește firea omenească în virtutea unor circumstanțe. Artista Margareta Chițcatii, activând prodigios în domeniul graficii satirice, își prezintă creațiile pe paginile mai multor reviste și ziare din republică, printre care și ziarul *Săptămâna*. În acest context, amintim relatările publicistului Victor Prohin: „Înainte de a-i expedia lui Alexei Grabco numerele revistei „Alunelul” în care au apărut comicsurile cu *Trică și Ciupică*, puneam în același plic câte un exemplar

de „Literatura și Arta”, în care era pagina de satiră și umor, îi decupam din „Săptămâna” desenele Margaretei Chițcatii – o caricaturistă înzestrată pe care a susținut-o” [4, p. 6].

Artistul Valeriu Curtu a realizat și el multiple lucrări, care impresionează prin calitatea lor laborioasă. O parte semnificativă a lucrărilor din această perioadă promovează structuri compoziționale de tip „labirint”. Aceste imagini-simbol de tip „labirint” sugerează un posibil „exod” ridiculizând renunțarea la o posibilă speranță. „Foile grafice ale plasticianului sunt întotdeauna chibzuite din punct de vedere compozițional, reliefând prin modalități de orchestrare structurală a componentelor imaginii coliziuni narrative capabile să exprime explicit mesajul lucrării. Imaginile create sunt abundent populate de detalii prin care pictorul efectuează o „cartografiere” a existenței umane în plenitudinea manifestării acesteia” [7, p.65-67].

Tot în acești ani au început să apară publicații de carte cu epigrame, ai căror autori au fost aceiași creatori de ilustrații satirice. De exemplu, poetul și caricaturistul Ștefan Agachi tipărește în 1995 la Editura „Museum” din Chișinău, volumul *Însurătoarea mea din urmă*, care aparține unei noi direcții în dezvoltarea graficii satirice în Republica Moldova - grafica însoțitoare de epigrame (fig. 4). Petru Cărare, cunoscut poet, prozator, dramaturg și publicist, vorbind despre debutul editorial al protagonistului, menționa: „Se configurează chipul unui umorist de veritabilă stofă: ochi ageri, spirit caustic”, a cărui creație este „adânc ancorată în realitatea zilelor noastre” [2, p. 3-4]. Derapajele sociale, viciile și relația șoț-șoție devin obiectivele de bază ale operei artistului. Mesagerul activ al satirei sau umorului în creația lui Ștefan Agachi este de cele mai multe ori metafora, alteori zomorfia sau comparația. Așadar, imaginile grafice satirice ce însoțesc catrenele umoristice ale artistului sunt create printr-un limbaj plastic concis și lapidar, care se bazează pe o linie fină trasată liber. Plasticianul demonstrează prin maniera de tratare a liniei, prin modularea grosimii și a direcției acesteia posibilitățile de depășire a limitelor unor simple schițe, pentru a reproduce viața într-o varietate de fenomene și semnificații. În consecință, lumea este redată mult mai nuanțat.

În a doua jumătate a anilor '90 se evidențiază și opera caricaturistului Alex Dimitrov. Acesta, în anul 1996, publică pe paginile ziarului *Tineretul Moldovei* câteva șarje, unde în calitate de personaje ale coliziilor narrative sunt actori politici de rang

înalt. De exemplu, foile grafice *Economistul tuturor timpurilor, Fără cuvinte* prezintă un univers descriptiv prin care expresiile narrative sunt pe deplin explorate. Abordarea stilistică a imaginilor, inspirată din arta greacă (sculptura *Discobolul*) și din caricaturile din secolul XIX (semnate de Claude Monet), promovează expresiile punctului și ale liniei, și au permis reprezentarea realității într-o formă mai concretă, mai documentară. Astfel, plasticianul a reușit să sugereze distanța, textura, planurile spațiale prin valorații tonale, cât și prin „aglomerarea” texturilor accentuând zonele de interes și stările fizice, izbutind prin exagerarea formei să prezinte credibil trăsături ce scot în vileag firea personajelor șarjate [1, p. 540]. Pe paginile aceleiași publicații apar și caricaturi semnate de caricaturistii Valeriu Turtă și Valeriu Ionițoi, care vin să completeze registrul tematic al perioadei supuse examinării.

În acest deceniu, pe paginile hebdomadarului *Literatura și Arta* continuă să apară șarjele lui Glebus Sainciuc. Se observă apariția acestora în special în cazul omagierii, sau a unei date importante în viața unei personalități culturale, unde textul de felicitare este însoțit de o șarjă semnată de Glebus Sainciuc, pe marginea căreia se află și autograful pictorului, cazul epigramistului Sergiu Cojocar, criticului literar Ion Ciocanu ș.a.

O contribuție la dezvoltarea graficii satirice a fost adusă la 1 aprilie 1999 de revista de satiră și divertisment *Constelația Post-Scriptum*. Aceasta era constituită din mai multe rubrici, ale căror responsabili de producere erau artiștii caricaturiști Alexei Grabco cu rubrica „Paradis Familial” (fig. 5), Ion Mițu – redactor responsabil de oglindirea vieții de la „Palat”, Valeriu Curtu – corespondent al revistei la Berlin (fig. 6) și Boris Leonov – redactor responsabil de rubrica „Prezent istoric” [5, pp. 46, 75, 91, 113]. Pe paginile revistei are loc o fuziune organică între conținutul ideatic al aforismelor, epigramelor și textelor umoristic-satirice ale autorilor de pe ambele maluri ale Prutului cu cel compozițional și tematic al imaginilor satirice semnate de artiștii plastici mai sus amintiți. Anume acest „fel de a fi”, conceput ca un parcurs firesc al lucrurilor, evenimentelor culturale și al colaborărilor tot mai frecvente ale caricaturiștilor și epigramiștilor în plan artistic și estetic îi interesează de acum înainte pe adepții acestor domenii artistice. Credem că tocmai acest concept în raport cu publicațiile satirice și umoristice îl obligă pe Alexei Repede, directorul fondator și redactor-șef

al revistei *Post-Scriptum*, să dezvolte și să se concentreze activ pe promovarea autorilor de satiră și umor, ale căror lucrări, atât sub formă de text, cât și sub formă grafică, se poziționează ca o ramură de pionierat a artei la acea vreme. Experiența, spiritul dezvoltat de observație și erudiția artiștilor caricaturiști Alexei Grabco, Valeriu Curtu, Boris Leonov și Ion Mîțu i-au ajutat pe cititorii revistei să exploreze esența realității înconjurătoare așa cum este ea, fără camuflaj.

În concluzie, remarcăm că în ultimul deceniu al secolului al XX-lea, tendințele de dezvoltare a caricaturii se exprimă în practica răspândită de a folosi anumite conotații oferite de simboluri de sorginte fabuloasă sau simboluri tratate în spirit filosofic. În aceeași perioadă, se extinde arealul tematic prin includerea în imagini a unor motive care reflectă călătorii, boli sexual transmisibile, liderismul femeilor, corupția, sărăcia, sistemul judecătoresc, viața privată a oamenilor de rând ș.a.

Grafica satirică evoluează în perspectiva creării caricaturilor fără text însoțitor, novatoare și lapidare, „bine țintite” a liniei, a petei tonale și a culorii, ultima având adesea funcții de accent compozițional, folosind mai multe figuri de stil, precum metafora, alegoria, comparația, anacronismul. Imaginea satirică, prin însuși modul de structurare compozițională și realizare sintactică a acesteia intrigă, îndeamnă sau ispitește iubitorii de caricatură să pătrundă în subtilitățile subiectelor valorificate. În consecința remanierilor de ordin tematic, sintactic și axiologic survenite

în caricatura ultimului deceniu al secolului XX, imaginea satirică din Republica Moldova diferă de cea din deceniile anterioare prin mijloacele plastice antrenate în reprezentarea noilor vicii ale societății. Totodată, grafica satirică din perioada examinată a favorizat merituos evoluția genului respectiv în următoarele decenii.

#### Bibliografie

1. Adascalîța L. Șarja – contribuție umoristică și satirică la memoria culturală. În: Știință, educație, cultură, Ed. 2023, 13 februarie 2023. Comrat: Universitatea de Stat din Comrat, 2023, Vol. 3. ISBN 978-9975-83-257-1.
2. Agachi Ș. Însurătoarea mea de pe urmă. Epigrame. Chișinău: Museum, 1995.
3. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova. Fond 2906, inventar 1, dosar 568.
4. Prohin V. Trică și Ciupică au rămas orfani. În: *Literatura și Arta*. 22 septembrie 2016.
5. Repede A. Constelația Post-Scriptum: Satiră și umor de pe ambele maluri de Prut. Chișinău: 1 aprilie 1999.
6. Rumeanțev I. Caricaturi. Chișinău: editura Timpul, 1990.
7. Spînu C. Valeriu Curtu. Expoziție de caricatură. În: Revista *Panoramic Art*, 2016. Chișinău: Bons Offices, 2018.
8. Trifan A. Dumitru Trifan – un filosof al caricaturii. Chișinău: Institutul Patrimoniului Cultural, 2022.



Fig. 1. Natalia Bahcevan. Fără cuvinte.



Fig. 2. Mihai Ciubotaru. Seria „Sport”.

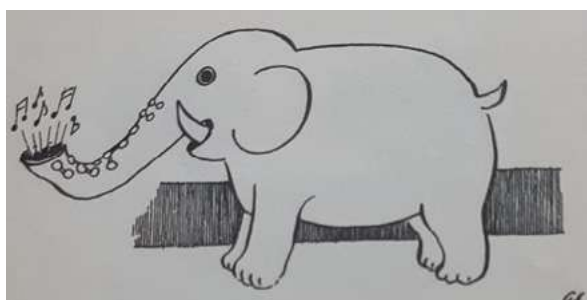


Fig. 3. Mihai Ciubotaru. Seria „Instrumente muzicale”.



Fig. 4. Ștefan Agachi. Familie modernă.

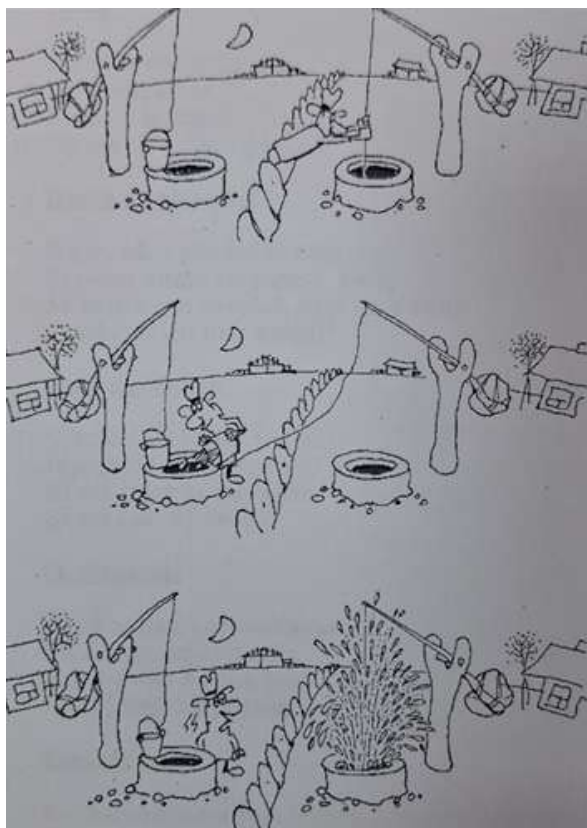


Fig. 5. Alexei Grabco. Vecinii.



Fig. 6. Valeriu Curtu. Fără cuvinte.

*Manole BRIHUNEȚ*

ORCID: <https://orcid.org/0000-XXXXX>

## **Biserica de lemn Sfinții Mai Mari Voievozi din satul Hirișeni, raionul Telenești**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.20>

### **Rezumat**

#### **Biserica de lemn Sfinții Mai Mari Voievozi din satul Hirișeni, raionul Telenești**

Datorită spațiului mediatic al Republicii Moldova, în ultimii zece ani, cea mai promovată biserică a devenit biserică de lemn „Adormirea Maicii Domnului” din cadrul Muzeului Satului - Chișinău, secție a Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală. Și pe bună dreptate, înaltul turn-clopotniță în stil maramureșean, într-o simbioză neadecvată, cu nava moldovenească, se asociază cu o corabie medievală plutind prin marea de verdeață a parcului din Valea Crucii.

Această feerie, asemănătoare unei oaze amplasate în deșertul industrial al municipiului Chișinău, are un efect enorm asupra oricărui vizitator, ducându-l în lumea basmelor copilăriei. Trebuie să constatăm că, din cauza lipsei de studii științifice asupra istoricului acestei biserici, aceeași mass-media promovează o istorie inventată. Această istorioară inventată a fost infirmată recent în articolul „Biserica din satul Palanca”, în care se demonstrează, în temeiul documentelor de arhivă, că vechea biserică de lemn din mănăstirea Hârjauca de fapt a fost transferată, în 1820, în satul mănăstiresc Palanca (Călărași), și nu în satul Hirișeni. Omitând versiunea eronată a istoriei originilor bisericii Muzeului satului, ne propunem să ne axăm pe făgașul cercetării documentare, reconstituind, bătăie cu bătăie, avatarul acestei biserici.

**Cuvinte-cheie:** Chișinău, Hirișeni, Hârjauca, Palanca, Hârbovăț, biserică de lemn, muzeul satului, arhivă.

### **Summary**

#### **The wooden church of the Holy Archangels in Hirișeni village, Telenești district**

Due to the media in the Republic of Moldova, the wooden church Assumption of the Virgin Mary within the Village Museum in Chișinău, a branch of the National Museum of Ethnography and Natural History, has become the most promoted church over the last ten years. Rightfully so, the tall Maramureș-style bell tower, in an unusual symbiosis with the Moldovan nave, resembles a medieval ship sailing through the sea of greenery in the Valea Crucii park.

This idyllic image, akin to an oasis located in the middle of the industrial desert of Chișinău, has a powerful impact on any visitor, transporting him into the world of childhood fairy tales.

Regrettably, we must mention that due to the lack of in-depth scientific studies on the history of this church, the media is promoting a fabricated story. This fictitious story has recently been contested in the article “The Church in the village of Palanca”, which demonstrates, based on archival documents, that the old wooden church from the Hârjauca monastery was actually transferred in 1820 to the monastic village of Palanca (Călărași) and not to the village of Hirișeni. Ignoring the erroneous version of the church's provenance story in the Village Museum, we propose to focus on documentary research, reconstructing, the avatar of this church step by step.

**Keywords:** Chisinau, Hirișeni, Hârjauca, Palanca, Hârbovăț, wooden church, village museum, archive.

**INTRODUCERE:** În ultimii cincisprezece ani, unul din cele mai mediatizate monumente ecleziastice din Republica Moldova este Biserica de lemn din perimetrul Muzeului Satului din Chișinău, secție a Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală, ridicată aici între anii 2009-2011. Acest lucru ar fi un motiv de bucurie și satisfacție, dacă nu ar exista istorioarele care se perindă de la o emisiune la alta, atribuindu-i-se acestui locaș o istorie mistică și legendară, numind-o drept cea

mai veche sau cea mai înaltă biserică de lemn, cât și alte asemenea caracteristici.

Dat fiind faptul că povestioarele prezentate în mass-media nu au nici o tangență cu sursele documentare despre această biserică, în calitate de colaborator al Muzeului Satului din Chișinău (2016-2019), mi-am propus să identific documente inedite și mărturii elocvente care să aducă lumină și claritate în istoria acestui sfânt locaș, bazându-mă pe fondurile de documente ale Ar-

hivei Naționale a Republicii Moldova, publicațiile existente, precum și pe mărturiile originale de la biserica de lemn păstrate în parohia Hirișeni.

Folosind aceste documente și publicații referitoare la comunitatea creștină din satul Hirișeni, vom încerca să urmărim, filă cu filă, etapele de întemeiere și de activitate ale bisericii de lemn, acum situată în perimetrul Muzeului Satului.

**BIBLIOGRAFIA:** Prima publicație în care se menționează o biserică în satul Hirișeni este cunoscuta lucrare a lui Ivan Halippa [32, p. 253] din anul 1907, intitulată „Date despre starea bisericilor din Basarabia în anii 1812-1813”. De fapt, descrierea succintă „împletită din nuiiele și muruită” indică o altă biserică, nu cea la care ne referim în acest studiu.

Un an mai târziu, Vasile Curdinovschi publică în mai multe numere ale revistei „Кишиневские Епархиальные Ведомости” [31, p. 689] lucrarea cu genericul „Lista bisericilor vechi din gubernia Basarabia”. În această publicație, autorul, bazându-se pe amintirile enoriașilor, descrie biserica din Hirișeni ca fiind una din lemn, procurată de enoriași de la mănăstirea Hârjauca în anul 1820. Biserica avea formă de corabie și purta hramul Arhistrategului Mihail. Acestea au fost ulterior preluate de alți autori și prezentate drept adevăruri incontestabile. Astfel, în perioada interbelică, în *Anuarul Eparhiei Chișinăului și Hotinului* [16, p. 168], redactat de Constantin Tomescu, se prezintă informația referitoare la biserica din Hirișeni, toponimul fiind redat ca „Ghirișeni”, „biserica Sf. Voievozi, zidită din lemn la 1820, adusă din mănăstirea Hârjauca de poporenii”.

În 1932, cercetătorul Ion Berliba, în studiul „Toponimia”, scrie despre biserica din Hirișen, referindu-se mai întâi la Vedomostia despre biserică din anul 1847 [18, pp. 226-229], unde se menționa că biserica de lemn din satul Hirișeni a fost ridicată în 1793, din lemn pe temelie de piatră, prin stăruința poporănilor. Biserica a fost meremetisită (reparată, refăcută, restaurată. Sursa: DEX ,09 (2009)) în anul 1839. Berliba oferă și o descriere succintă, dar destul de convingătoare: în plan longitudinal cu naosul octogonal puțin proeminent în afară, altarul pentagonal cu proteză și diaconicon în părți. Intrarea este pe la amiază, iar nartexul de formă pentagonală este închis spre vest și fără ferestre. De asemenea, menționează podoaba bisericască, oferind și unele detalii: *Din lucrurile bisericesti este interesant a aminti un tetrapod de lemn frumos sculptat ce are pictură veche pe trei*

*laturi și deasupra. Pictura iconostasului este în stil vechi moldovenesc cu chipuri palide, totuși inscripția este rusească. Iconostasul acesta se zice că e cumpărat de la mănăstirea Hârjauca. Icoanele sunt dispuse în patru registre, după aceeași regulă ca la toate bisericile vechi moldovenești. Mai vechi par a fi icoanele mici de polieleu ce au inscripția românească.*

Petre Constantinescu-Iași, în articolul „Biserici de lemn”, publicat în revista *Viața Basarabiei* nr. 3 din anul 1933 [23, pp. 129-139], la fel menționează biserica de lemn din satul Hirișeni, datându-o cu anul 1820 și sugerând că ar putea fi și mai veche, deoarece a fost adusă de la mănăstirea Hârjauca.

Au trebuit să treacă 85 de ani pentru ca această biserică să revină în atenția cercetătorilor ...

Istoricul Dorinel Ichim [26, p. 15] menționează că locuitorii din Hirișeni au adus în sat, în anul 1830, biserica mănăstirii Hârjău(ca), construită din lemn de stejar în secolul al XVIII-lea.

Arhitectul Eugen Bâzgu [17, p. 62], în articolul „Repertoriul monumentelor ecleziastice de lemn din județul Ungheni”, susține că „biserica de lemn Adormirea Maicii Domnului (1642) din mănăstirea Hârjauca, reclădită de Mihai Bulat”, a fost „strămutată în 1820 în s. Hirișeni, jud. Orhei”, ca o mulțumire răzeșilor din Hirișeni pentru „mari donații de moșii la constituirea mănăstirii”.

Alexandru Cerga, în volumul IV al remarcabilei sale lucrări „Bisericiile Basarabiei”, scrie despre bisericile de lemn din Hirișeni: Prima biserică din Hirișeni, cu hramul Sf. Arh. Mihail și Gavriil, a fost atestată în anul 1778. Era din nuiiele, muruită cu lut și înzestrată cu podoabe și cărți [32, p. ]. Posibil că această biserică se învechi, deoarece în 1820, locuitorii din Hirișeni au adus în satul lor biserica de lemn a mănăstirii Hârjauca, care fusese construită din lemn de stejar în secolul al XVIII-lea [31, p. 689]. Alte surse susțin că biserica a fost construită în anul 1823 [20, p. 122].

**PRIMA BISERICĂ** (atestată indirect la anul 1774): Primele mărturii despre un lăcaș sfânt în satul Hirișeni apar indirect în Recensământul populației Moldovei din anul 1774 [29, p. 407]. La Hirișeni, ocolul Cului, ținutul Orhei-Lăpușna, sunt enumerați printre locuitori, la rufeturi - popa Maftieu, iar la birnici - dascălul Toader (viitorul preot Feodor Benzari, 1778-1823). Atestarea acestor doi clerici în obștea satească este suficientă pentru a afirma că în sat exista o biserică la acea vreme. Nu se știe când a fost construită, ce forme

arhitecturale a avut și din ce material a fost făcută. Ceea ce se cunoaște este că comunitatea răzășească din Nișcani a finalizat construcția unei noi biserici de lemn în anul 1793. Acest eveniment sugerează că dispariția bisericii de lemn poate fi legată de consecințele războiului ruso-austro-otoman din anii 1788-1792.

BISERICA Nr. 2 (1793): Anul în care se construiește un nou locaș sfânt la Nișcani îl aflăm din formularele bisericești, o sursă sigură pentru stabilirea adevărului istoric. Aceste formulare au început să fie completate anual odată cu formarea Eparhiei Chișinăului și a Hotinului în 1813, o nouă structură ecleziastică în spațiul geografic dintre Nistru și Prut. Din amplul conținut al acestor formulare, vom extrage doar informațiile referitoare la modificările esențiale în volumetria edificiului (construcții și reparații). Din 1829, Formularele de evidență a clerului capătă un alt format cu un conținut informațional mai extins, se acordă mai mult spațiu descrierii bisericii, printre informații este inclus și anul construcției bisericii. Datorită acestui format, aflăm că în 1793 a fost construită biserica de lemn Sfinții Voievozi din satul Hirișeni.

Formularul din 1813 [32, p. 253] descrie sumar starea fizică a bisericii Sfinții Voievozi din satul Hirișeni, menționând că aceasta era împletită din nuiele și lipită cu lut. Acest tip de biserică era caracteristic pentru bisericile din ținuturile Lăpușna, Orhei, Bălți, Soroca și, bineînțeles, Basarabia (Bugeacul). Conform acelorași formulare, fondatorii ar fi fost răzășii din această localitate, sub îndrumarea preotului Feodor Benzari (1778-1823).

În biserica de zid Sf. Voievozi din satul Hirișeni s-au păstrat câteva obiecte bisericești din perioada edificării bisericii din nuiele în 1793. Una dintre aceste mărturii originale este inscripția de pe clopotul turnat în anul 1792. „Inscripția de pe clopotul vechi păstrat în clopotnița bisericii Sf. Dimitrie din Hirișeni: ПОКЪ БОЖЬЯ АЧВ (Anul Domnului 1792)” (fig. 1), care servește și astăzi comunitatea. Un alt artefact important care coincide cu timpul construcției sfântului locaș sunt inscripțiile marginale de pe cărțile liturgice procurate de preotul Feodor în anii 80-90 ai secolului al XVIII-lea [18, pp. 226-229].

Faptul că preotul Feodor Benzari a fost coordonator și, totodată, ctitor și fondator al bisericii este demonstrat și de inscripția de pe reversul Icoanei Maicii Domnului cu Sfântul Prunc

(dimensiuni: 96x63 cm), păstrată împreună cu alte două icoane - a Mântuitorul IS HS, Arhieru (98x68 cm) și a Sf. Ioan Botezătorul” (91x57 cm) - în depozitul bisericii de zid Sfinții Mai Mari Voievozi din satul Hirișeni. Inscripția donatoare, pe spatele icoanei Maicii Domnului, este foarte elocventă:

„+ Acesti : Sfinti : Icoane : sau : făcut : prin : : silința : și purtarea : de griji : a preotului : Feodor : smeritul : și plecatul : tuturor : și au și plătit : cu alți : fii : sufletești : împreună : cu câte au dat : milostivului : Dmnezeu : Sfântul : și sau : pus : în besărica : Mai Marilor : Voievozi : Mihail : și Gavriil ot Hirișeni” (fig. 2). Aceste trei icoane, prin formatul și dimensiunile lor, corespund registrului central al unui iconostas. Considerăm că ele sunt de la iconostasil instalat în biserica construită în 1793.

BISERICA A TREIA (anul 1823): Formularele clericale ale bisericii din Hirișeni, de după anul 1823 [4, p. 94], și Vedomostiile bisericii din anii 1847 [18, p. 226-229], 1860 [11], 1867 [12], 1875 [13], indică faptul că biserica este durată din bârne, această stare nouă a bisericii venind în contradicție cu informațiile descrise în formularele clericale din anul 1813 [32, p. 253], unde se specifică că biserica era împletită din nuiele. Această neconcordanță ne permite să presupunem, în lipsa documentelor directe, că la începutul deceniului al treilea al secolului al XIX-lea, la Hirișeni a fost construită o biserică nouă [22, p. 93]. Datele prezentate în dosarul [10] privind reparația capitală a bisericii de lemn din anii 1889-1891 susțin această ipoteză, remarcându-se că biserica a fost construită în anul 1823. Iar documentele aflate în dosarul construcției bisericii de zid, început la anul 1906, conțin o hotărâre publică a locuitorilor satului Hirișeni, precum și un raport al preotului blagocin Alexandru Baltaga, în care se arată că, potrivit formularelor de evidență bisericească, nu s-au găsit date despre întemeierea bisericii de lemn. Totodată, populația băștinașă povestește, doar ca o „predanie” (tradiție orală), că aceasta a fost transferată aici de la mănăstirea (se pare) Hârjauca” [4, p. 682].

PRIMA VARIANTĂ HÂRJAUCA: *Deoarece izvoarele scrise indică insistent proveniența bisericii de lemn din Hirișeni de la mănăstirea Hârjauca, vom urma și noi poziția predecesorilor noștri în această ipoteză. Mai întâi de toate, este important să menționăm că la 1817, mănăstirea Hârjauca dispunea de două biserici de lemn, una veche și alta nouă. Despre biserica veche din mănăstirea Hârja-*

uca am publicat un articol în care se demonstrează că aceasta a fost transferată în satul mănăstiresc Palanca [21, pp. 197-217]. În sprijinul acestei afirmații, vom prezenta câteva aspecte din istoria fondării bisericii din satul Palanca. În Arhiva Națională a Republicii Moldova, fondul Dicasteriei Mitropoliei Chișinăului și Hotinului, nr. 205, se păstrează două dosare: primul, nr. 3452, început la 22 octombrie 1819 și încheiat la 7 februarie 1823 [3], și al doilea, nr. 4592, început la 28 septembrie 1824 și încheiat la 23 decembrie 1826 [5]. Astfel, pe 22 octombrie 1819, comunitatea satului Palanca, ținutul Orhei, a înaintat o cerere mitropolitului Chișinăului și Hotinului, Gavriil, prin care își anunță dorința de a construi o biserică de lemn cu hramul Acoperământul Maicii Domnului, solicitând binecuvântare și permisiune. Au fost prezentate și argumente favorabile acestei inițiative, cum ar fi disponibilitatea lemnului bun de construcție în pădurea din jurul satului, cât și prezența unui număr semnificativ de meșteri lemnari printre localnici. Drept urmare a dispoziției Înaltpreasfințitului Gavriil de a investiga și a raporta starea reală din localitatea Palanca, la 24 octombrie 1819, Dicasteria Duhovnicească expediază un decret starețului mănăstirii Hîrjauca Spiridon, prin care i se cerea să execute porunca exarhului și să raporteze Dicasteriei.

După aproape un an, pe 5 august 1820, starețul raportează Înaltpreasfințitului Gavriil că în localitatea Palanca, situată pe moșia mănăstirii Hîrjauca, se află numărul necesar de enoriași pentru a forma o nouă parohie, cerând permisiunea de a transfera în acest sat mănăstiresc biserica veche din mănăstire, pe locul căreia în 1814 s-a ridicat o altă biserică. Urmare a rezoluției favorabile, Dicasteria Duhovnicească din Chișinău a emis în adresa arhimandritului un ordin prin care a autorizat transferul vechii biserici a mănăstirii în satul Palanca și sfințirea locului și a temeliei. În consecință, la 2 septembrie 1820, după tipicul bisericesc, a fost sfințit locul și temelia bisericii Acoperământul Maicii Domnului din satul Palanca. Din varii motive, timp de aproape doi ani, lucrările de construcție a locașului sfânt nu au avansat și doar eliberarea de către Dicasterie a unei cărți de jertfă la începutul anului 1823 a permis continuarea lucrărilor.

Din conținutul documentelor rezultă că în 1824 biserica era deja construită, urmând să fie amenajată și împodobită. Lucrările fiind peste puterile localnicilor, la 25 septembrie 1824, ar-

himandritul Spiridon depune din nou o cerere în adresa Dicasteriei, solicitând permisiunea de a colecta milostenii cu vechea carte de jertfă, în care mai erau destule pagini necompletate pentru înregistrarea pomenilor. La 29 septembrie 1824, Dicasteria aprobă cererea cu mențiunea de a se face inscripția oficială în cartea veche, care permitea colectarea ajutoarelor, timp de un an, pentru amenajarea bisericii Acoperământul Maicii Domnului din Palanca. Ordinul, emis la 14 noiembrie 1824, ajunge la destinație la 17 decembrie al aceluiași an.

S-a constatat că anul 1825 a fost nefavorabil pentru strângerea ajutoarelor în scopul amenajării bisericii satului Palanca, ținutul Orhei, astfel încât la 11 ianuarie 1826, arhimandritul Spiridon depune o altă cerere către Arhiepiscopul Dimitrie, cerându-i să emită o nouă carte de jertfă, pentru adunarea milosteniei în scopul împodobirii bisericii din Palanca. La doar o zi de la depunerea cererii, ierarhul amintește că anterior fusese eliberată o carte de jertfă, care a fost prelungită, cerând în acest context să se verifice în ce scop au fost folosite sursele adunate. În urma cercetării, s-a constatat că o parte din sumele adunate au fost folosite și pentru reamenajarea unor construcții din cadrul mănăstirii. Urmare a acestei situații și luând în calcul că filele din cartea de jertfă erau completate, Dicasteria emite o nouă condică de milostenii prin care permite să se adune donații pentru finalizarea lucrărilor de renovare a bisericii din Palanca.

Din cele prezentate, putem concluziona că vechea biserică de lemn din mănăstirea Hîrjauca a fost transferată cu acordul și sprijinul comunității monahale în satul mănăstiresc Palanca pentru folosința comunității locale. Reconstrucția ei a durat șase ani, din 1820 până în 1826.

VARIANTA NR. 2, HÂRBOVĂȚ: Excluzând varianta transferului bisericii la anul 1823 de la mănăstirea Hîrjauca și în lipsa unui document de proveniență sigur, vom explora ipoteza procurării bisericii din mănăstirea Hârbovăț. Întrucât și în mănăstirea Hârbovăț, la 1817 a fost construită biserica de piatră „Adormirea Maicii Domnului”, vechea biserică de lemn, construită în anul 1774, a rămas inutilă și este scoasă la vânzare. Comunitatea din Hirișeni, care avea la acea vreme o biserică împletită din nuiele, și care la 25 de ani de la construcție, necesita o reparație, ar fi putut cu siguranță profita de această situație ca să o procure. Iar hotarul comun dintre moșia satului Hirișeni și

moșia mănăstirii Hârbovăț ar fi favorizat această tranzacție. O trecere în revistă a evenimentelor din aceste comunități ne va deschide perspective clare pentru a afirma că biserica din Hirișeni are legături seculare cu mănăstirea Hârbovăț. În ceea ce privește confuzia cu denumirea mănăstirii, intuim că o datorăm asemănării toponimelor, Hârjauca și Hârbovăț. Încurcături de acest fel le mai observăm prin documente și publicații.

Astfel, conform tradiției scrise, mănăstirea Hârbovăț a fost întemeiată în anul 1730 în perimetrul moșiilor Hoginești și Onișcani [19, pp. 352-380]. Un document primar care atestă viața monahală este cel din 1 februarie 1762, în care răzeșii Carpuzești și ieromonahul Pahomie, nacealnicul Hârbovățului, îi dau lui Miron sotnicul o bucată de pământ din moșia făgăduită mănăstirii pentru a putea astfel să achite o datorie făcută în vederea zidirii mănăstirii [28, pp. 251-252]. Acest act a fost semnat de membrii comunității monahale: ieromonahii Coriil și Salaftail, ierodiaconul Rafail, monahii Hudeil și Sozost, în numele tuturor fraților. Iar la anul 1774, schitul Hârbovăț avea 7 case-chilii, în care locuiau 6 locuitori incluși în lista rufeturilor: 3 preoți - egumenul Pahomi, popa Saraftail, călugărul Raftail și 3 poslușnici - Roman, Constantin și Chirilă, toți de origine rusă (rusini) [29, p. 440].

La 30 februarie 1775, ctitorii schitului Hârbovăț au emis un „Zapis de învoială” prin care se permitea „*facerea de iznoavă a bisericii ceii vechi*”. Construcția noului edificiu ecleziastic a fost realizată de poslușnicul acestui schit, Roman Calfa [27, p. 360]. La 21 iulie 1790, Divanul Țării Moldovei a emis o carte de scutire de dări pentru schitul Hârbovăț din ținutul Orhei pentru 16 oameni străini, care urmau să fie în slujba schitului [25, p. 74].

Prin anii 90 ai secolului al XVIII-lea, egumenul Iacob Italinski, fost egumen al mănăstirii Berșad din eparhia Podolsk, a devenit succesor al egumenului Pahomie. Urmare a prigoanei inițiate de polonezi împotriva comunităților creștin-ortodoxe din Podolia, egumenul, împreună cu alți treizeci de monahi, au trecut în Moldova, rugându-se mitropolitului Moldovei, Iacob, să le permită așezarea cu traiul în mănăstirea Hârbovăț [9]. Comunitatea din Berșad a evacuat cu sine iconostasul și inventarul bisericesc, acest patrimoniu împodobind biserica schitului Hârbovăț până la construcția noii biserici de zid în anul 1817. După aceasta, patrimoniul a fost transferat la mănăsti-

rea Răciula, iar în anii 1830, a fost așezat în biserică nou construită din satul Pitușca. În timpul acestui egumen, a fost adusă și icoana făcătoare de minuni a Maicii Domnului de la Hârbovăț.

La 21 aprilie 1812, reprezentanții răzeșilor din Hirișeni, preotul Feodor Benzari de 60 ani, Maței Turcul de 90 ani și vornicul Vasili Bejenarul de 70 ani, contrasemnează o mărturie a răzeșilor de Onișcani din 15 iulie 1800. Documentul vizat confirmă apartenența moșiei Carpuzești la mănăstirea Hârbovăț. Importantă pentru studiul nostru este mărturisirea preotului Feodor Benzari, care ține să își arate legătura sentimentală cu această comunitate monahală, unde mama sa a fost călugărită și și-a petrecut ultimii 12 ani [27, p. 339]. De fapt, martorii din Hirișeni au fost contemporani ai zidirii bisericii de lemn în schitul Hârbovăț la anul 1775, drept dovadă servindu-ne recensământul populației din anul 1774, unde sunt trecuți la evidență ca locuitori ai satului Hirișeni [29, p. 406].

În baza argumentelor prezentate mai sus, putem presupune că biserica de lemn construită în schitul Hârbovăț la anul 1775, după construirea și sfințirea bisericii de zid la anul 1817, fiind deja dezasamblată, a fost cumpărată de comunitatea din Hirișeni. Din materialul acesteia, în 1823 a fost construită o nouă biserică de bârne în locul celei de nuiele.

REPARAȚIA DIN ANUL 1839: Primă renovare documentată a bisericii a avut loc în anul 1839. Următorul document disponibil și accesibil nouă până la această dată este „Vedomoste pentru biserica Sfinților Voievozi din satul Hirișenii uezdul Orhei pi pământ răzășesc din anul 1839” [14, p. 457]. În acesta se menționează că locașul sfânt a fost zidit „*prin sîrguința poporânilor, la anul 1793, din lemn durat cu asămineaș clopotniță lipită di dânsa acoperită cu șindilă, însă fiindcă era cu totul slabă s-au mermîțisit cu blagoslovenia Înalt Preosfinției Sale Dimitrii arhiepiscop Chișinăului și Hotinului Cavaler, a fost meremetisită în acest an*”. Iar o inscripție marginală, realizată de dascălul Andrei Benzari într-un triod aflat în biserica satului Hirișeni, relatează despre sfințirea bisericii de lemn următoarele: „*Să se știe când sau sfințit biserica noastră // din satul Hirișenii cu hramul Sfinților // Mai Mari Voievozi, în anul 1839 iulii în 22 zile // și pentru știința urmașilor noștri am scris // 1839 iulii în 22 zile // dascal Andrii sãn preotului Feodor Benzari // din satul Hirișenii, robul lui Dumnezeu*” (fig. 3). Probabil, din cauza cutremu-

rului din luna ianuarie a anului 1838, biserica de lemn a suferit grave degradări, fapt ce a impus comunitatea să intervină prompt pentru a o repara, poate chiar a o reconstrui în anul 1839.

Întrucât sursele scrise insistă că biserica de lemn din Hirișeni provine de la mănăstirea Hârjauca, vom urma și noi predecesorii noștri în această ipoteză. Mai întâi de toate, e necesar să menționăm că la anul 1817, mănăstirea Hârjauca dispunea de două biserici de lemn, una veche și alta nouă. Despre cea veche am menționat în alineatul anterior, în care am exclus varianta transferului ei în parohia Hirișeni, dat fiind faptul că aceasta a fost transferată în satul mănăstiresc Palanca.

În continuare, ne vor referi la cea de a doua biserică, descrisă în formularele din anul 1817. Astfel, din mărturia expusă de însuși starețul Tarasie, aflăm că inițiativa construcției unei noi biserici de lemn în mănăstirea Hârjauca îi aparține. Construcția începe în anul 1814, cu binecuvântarea mitropolitului Gavriil, care eliberează la 13 iunie o condică de milostenie [15]. Construcția a continuat și pe parcursul anului 1815 [2]. Iar din formularele mănăstirești din anul 1817 [30, pp. 49-57] aflăm despre starea noii biserici de lemn „Adormirea Maicii Domnului” din mănăstirea Hârjauca, care era construită din lemn pe temelie de piatră, acoperită cu șindilă, fiind încununată de cinci turnuri tăbănuite cu scândură, iar acoperișul acestor turnuri era decorat cu trei streșine. Sfântul prestol era împrejmuț din dulachi.

În anul 1875, egumenul Gherasim publică în mai multe numere ale revistei „*Кишиневския Епархиальный Вѣдомости*” o amplă lucrare cu genericul: „Descrierea istorico-statistică a mănăstirii Hârjauca – Înălțarea Domnului” [33, pp. 283-289]. În această impunătoare istorie, precuvioșia sa citează trei documente inedite din sinodicul mănăstirii, referitoare la cea de-a doua biserică de lemn din mănăstire. Primul document, un Decret al Dicasteriei din 13 iunie 1814, atestă eliberarea starețului mănăstirii Hârjauca, ieromonahului Tarasie, a unei cărți de milostenie pentru construcția noii biserici de lemn cu hramul „Adormirea Maicii Domnului”. Cel de-al doilea document se referă la activitatea arhimandritului Spiridon Filipovici, căruia, prin Decretul Dicasteriei din 10 februarie 1819, i se eliberează o altă carte de milostenie pentru amenajarea noii biserici de lemn. Din cel de-al treilea document prezentat de autor, Decretul Dicasteriei din 11 august 1820, aflăm că,

fiind încheiate lucrările de amenajare a noii biserici din mănăstirea Hârjauca, comunității monahale i se permitea transferul catapetesmei vechi în biserica din satul Palanca, edificată recent cu suportul aceleiași mănăstiri, pe a cărei moșie, de fapt, se afla satul.

Acest sfânt locaș are o istorie destul de scurtă în cadrul mănăstirii Hârjauca, deoarece starețul Spiridon Filipovici, cel care a pus mai întâi bazele unei economii eficiente în mănăstire Hârjauca, a decis să înlocuiască biserica de lemn (1814-1817), care se afla într-o stare fizică necorespunzătoare cerințelor vremii, pentru care lucru mai întâi cu binecuvântarea administrației bisericești [6], construiește din cărămidă o biserică de iarnă, încadrată de o nouă clădire de chilii. Acest sfânt locaș a fost sfințit la 3 iulie 1830 cu hramul Sf. Ierarh Spiridon, arhiepiscop al Trimitunde de Înalt Preasfințitul Dimitrie Sulima.

Înainte de acest eveniment sfânt, la 30 iunie 1830, arhimandritul Spiridon a depus o cerere la arhiepiscopul Dimitrie, cu rugămintea de a i se permite construcția unei noi biserici de piatră în locul celei avariate de lemn. Principalul motiv invocat de stareț a fost acoperișul deteriorat, care a adus la degradarea fizică a bisericii de lemn, construite de egumenul Tarasie în anii 1814-1817. Din cauza pătrunderii precipitațiilor atmosferice, a fost afectat cel mai vulnerabil loc al structurii pereților din bârne - încheieturile de la colțurile edificiului. Bazându-ne pe descrierea bisericii prezentată în vedomostiile mănăstirești din anul 1817, putem da dreptate starețului, căci un acoperiș cu cinci turle, cu învelitori în trei niveluri fiecare, este unul care generează probleme majore în caz de întreținere necorespunzătoare. Totodată, arhimandritul avertizează că dacă s-ar purcede la reparația edificiului, există pericolul prăbușirii pereților, din cauza putrezirii avansate a încheieturilor. Prezentând argumentele de mai sus, arhimandritul Spiridon roagă să i se permită dezamblarea bisericii de lemn avariate, iar pe locul ei să înceapă construcția noii biserici de vară, din piatră, conform proiectul elaborat și anexat solicitării. Administrația eparhială emite binecuvântarea arhierelui și permite construcția noii biserici de piatră cu hramul Înălțării Domnului, pe locul celei de lemn care era în pericol de a se ruina.

În concluzie, putem rezuma că biserica de lemn din satul Hirișeni a fost afectată de cutremurul din luna ianuarie a anului 1838, ceea ce a impus comunitatea să intervină prompt pentru

reparația ei. Posibil că aceasta a fost „merimetisită” în anul 1839 din materialul bisericii de lemn a mănăstirii Hârjauca (1814), care rămăseseră inutil după construcția bisericii de zid (1830-1836).

REPARAȚIA DIN ANII 1889-1891: În Arhiva Națională a Republicii Moldova se păstrează Dosarul ce documentează reparația bisericii din satul Hirișeni, acoperind perioada 24 mai 1889 - 23 octombrie 1891 [10]. Din acest dosar, important pentru istoria acestui edificiu, aflăm că la 24 mai 1889, reprezentantul împuternicit al comunității de țărani din satul Hirișeni, ruptașul Constantin Ivanovici Grosu, înaintează o cerere către Înalț Preasfințitul Serghie, arhiepiscopul Chișinăului și Hotinului, solicitând permisiunea pentru reparația bisericii.

La cerere este anexat și actul de inspectare a stării tehnice a sfântului locaș, emis la 8 mai 1889 de arhitectul gubernial al Basarabiei, Lozinski, prin care se recomandă reparația capitală a edificiului deteriorat. Conform prevederilor documentului de inspectare și constatare a stării fizice a bisericii din Hirișeni, pentru menținerea într-o stare sigură timp de cel puțin cinci ani, se recomandă să fie executate următoarele intervenții [7, p. 792]:

1. Înlocuirea cununei de bârne putrede din partea de jos a pereților edificiului;
2. În locul vechilor căpriori ai tălpii, să fie instalați alții noi;
3. Acoperișul, inclusiv și leațurile, să fie executate din nou;
4. Să fie construită o nouă clopotniță din birne (deci până la această reparație clopotnița era construită sumar), cu cornișa corespunzătoare;
5. Să fie înlocuită scândura veche a podelei cu material nou, în proporție de o treime din suprafața totală;
6. Pereții tencuiți parțial în locurile degradate;
7. Să fie reparată temelia, unde e necesar;
8. Să fie văruiți în două straturi pereții tencuiți;
9. La solicitarea comunității, să se efectueze și alte lucrări de zugrăvie.

Urmare a cererii, dar și în temeiul certificatului tehnic, Consistoriul Duhovnicesc permite reparația bisericii de lemn din contul comunității, recomandând să se urmeze întru totul indicațiile arhitectului, iar lucrările finisate să fie recepționate de arhitect în prezența blagocinului, actul de recepție să fie prezentate în consistoriu.

Pentru lucrările de reparație a bisericii din Hirișeni a fost angajat, probabil la recomandarea arhitectului Lozinski, un maestru de origine germană din Austria. Acest maestru, pedant după natura originii sale, executând lucrările de reparație strict conform indicațiilor prescrise de arhitectul gubernial, probabil că a ignorat unele sugestii ale parohului bisericii din Hirișeni, Nicon Arventiev, căci doar la o lună de la depunerea cererii, raportează consistoriului că lucrările de reparație se execută cu abateri grave de la recomandările arhitectului gubernial. Din conținutul raportului reiese că biserica fusese dezasamblată până la temelie, în proporție de peste 50%, iar în locul versanților de bârne demolați sunt ridicați pereți din nuiiele.

La 6 noiembrie 1889, reprezentantul Secției de Construcții a Administrației Guberniale, inginerul gubernial Gaschet, înștiințează Consistoriul Duhovnicesc că, urmare a adresei nr. 5122 din 29 iunie 1889 a acestui Consistoriu, administrația gubernială l-a împuternicit pe inginerul secund Curcovschi să inspecteze șantierul de reparație a bisericii din satul Hirișeni. Acesta, deplasându-se la fața locului, cercetând starea lucrurilor pe teren, la 17 octombrie a raportat că lucrările sunt executate corect și din material trainic, corespunzând recomandărilor expuse în actul arhitectului gubernial Lozinski. În același demers, a mai concretizat că pereții nu au fost dezasamblați până la jumătate, ci doar au fost înlocuite câteva cununi de bârne în partea de jos, care s-au dovedit a fi putrede, din care cauză au și fost înlocuite cu bârne noi.

Din actul de recepție a lucrărilor de reparație a bisericii Sf. Arhangheli din s. Hirișeni, semnat la 25 septembrie 1891 de inginerul civil C. Curcovschi, aflăm exact ce intervenții au fost întreprinse asupra edificiului:

- 1) Schimbarea bânelor putrede cu material nou;
- 2) Reconstrucția clopotniței pe nou;
- 3) Schimbarea învelitorii acoperișului cu șindilă nouă;
- 4) Placarea cu scândură a pereților exteriori și vopsirea lor;
- 5) Tencuirea și vopsirea pereților în interior cu vopsirea concomitentă a tavanelor de lemn.

Expertiza a constatat că toate lucrările au fost executate profesional, trainic și din material calitativ. Mai mult, a fost schimbat și prestolul (fig. 4), ca urmare a rezoluției ÎPS Isachie, Arhiepiscopul

Chișinăului și Hotinului, depuse pe cererea preotului Nicon Arventiev din 2 octombrie 1891.

**CONCLUZIE:** Putem constata că biserica de lemn din satul Hirîșeni, în perioada 1889-1891, a fost practic dezasamblată până la tălpi pentru a înlocui materialul putred cu unul nou. Acoperișul, cea mai vulnerabilă parte a unui edificiu din lemn, a fost refăcut din material nou, construindu-se deasupra pridvorului o construcție solidă din bârne. Pereții exteriori, care anterior reparației au fost tencuiți, au fost placați cu scândură. Pereții interiori au fost tencuiți și vopsiți din nou cu var. De fapt, aspectul documentat în a doua jumătate a secolului al XX-lea este cel căpătat în urma reparației din anii 1889-1891.

**PERIOADA CONSTRUCȚIEI BISERICII DE ZID:** Din dosarele [1, 8] păstrate în fondurile Arhivei Naționale a Republicii Moldova, aflăm că la anul 1906, în cadrul adunării locuitorilor satului Hirîșeni, s-a luat o decizie istorică: în locul vechii și micii biserici de lemn să fie construită o biserică spațioasă de piatră. Din diverse motive, construcția bisericii a durat zeci de ani, fiind sfințită abia în 1838. Odată cu mutarea slujbelor liturgice în noul locaș, biserica de lemn, situată în perimetrul cimitirului satului, rămâne a fi utilizată în calitate de paraclis pentru oficierea slujbelor de înmormântare. Datorită reparației de înaltă calitate din anii 1889-1891, a supraviețuit fără reparații mai mult de un secol (fig. 5, 6, 7, 8).

**CONTEMPORANEITATEA:** La douăzeci de ani de la înființare în 1991 (Ordinul Ministerului Culturii nr. 43 din 15 februarie 1991), Muzeul Satului din Chișinău a beneficiat, în sfârșit, de circumstanțe favorabile care au făcut posibilă amplasarea primului monument în perimetrul său, și nu a unuia simplu, ci a unui edificiu ecleziastic enigmatic (legendar).

Astfel, șeful Muzeului Satului de atunci, arhitectul Eugen Bâzgu, împreună cu preotul Serghei Curnic și cu acordul directorului general al MNE-ÎN, Mihail Ursu, au decis să organizeze o asociație obștească cu scopul de a acumula fonduri pentru strămutarea bisericii de lemn din cimitirul satului Hirîșeni la Muzeul Satului în Chișinău (fig. 9). Datorită eforturilor considerabile, au reușit să strângă fondurile financiare necesare pentru proiectarea, demontarea, strămutarea și înălțarea monumentalei biserici în perimetrul Muzeului Satului.

La 24 septembrie 2011, locașul a fost inaugurat, fiind sfințit solemn de către ÎPS Vladimir, Mi-

tropolitul Chișinăului și al Întregii Moldove. Atât amplasarea acestui edificiu în ambianța naturii, precum și buna gestionare de către comunitatea creștin-ortodoxă, care îl are în folosință, au făcut ca, în decursul a zece ani, să atragă sute de mii de vizitatori anual.

#### **ANEXĂ**

Великому Господину,  
Святейшего Правительствующего  
Синода, Члену и Екзарху,  
Высокопреосвященнейшему Гавриилу,  
Митрополиту Кишиневскому и Хотин-  
скому и Кавлеру  
Гиржавского Успенского монастыря  
настоятеля  
архимандрита Спиридона Филиповича

Рапорт

Так как жители мошии Паланки, принадлежащей вышеписанному Гиржавскому монастырю, возымили намерение выстроить на оной мошии церковь, и как кроме сего селение, в котором состоят 52 дворов, есть еще в близости без церкви и священника селение Буларда, в котором дворов 25, да смежная слобода Мандра, где тоже дворов 25, что составит более ста дворов, то покорнейше прошу о дозволении перенести в оное монастырское селение старую церковь из монастыря вместо которой выстроена новая, учинить милостивое благорассмотрение и резолюцию.

Вашего Высокопреосвященства,  
всенижайший послушник,  
архимандрит Спиридон Филипович.  
Августа 4 дня, 1820-го года. [3, pp. 5, 5 verso]  
Rezoluție autografă a mitropolitului: 1820

года августа 5 дня. Дозволить по сему.

#### **Referințe bibliografice**

1. Agenția Națională a Arhivelor, în continuare ANA, Fond 6, inv. 4, d. 2264. Proiectarea bisericii de zid din satul Hiriseni. Anul 1910.
2. ANA, Fond 205, inv. 1, d. 827. Dosarul avansării ieromonahului Tarasie în treapta de egumen. Anul 1815.
3. ANA, Fond 205, inv. 1, d. 3452. Dosarul construcției bisericii în satul Palanca, uezdul Orhei. 1819-1823.
4. ANA, Fond 205, inv. 1, d. 4025. Vedomostile de evidență a clerului din uezdul Orhei din anul 1823.
5. ANA, Fond 205, inv. 1, d. 4592. Dosar cu privire la cartea de adunat jertfă pentru biserica

- satului Palanca în anii 1824-1826.
6. ANA, Fond 205, inv. 1, d. 4593. Dosar cu privire la cartea de adunat jertfă pentru mănăstirea Hârjauca în anii 1824-1826.
  7. ANA, Fond 208, inv. 1, d. 133. Jurnalul ședințelor Consistoriului Duhovnicesc din Chișinău. Anul 1889.
  8. ANA, Fond 208, inv. 1, d. 189. Jurnalul ședințelor Consistoriului Duhovnicesc din Chișinău. Anul 1906.
  9. ANA, Fond 208, inv. 2, d. 3273. Date despre mănăstirile și schiturile din eparhia Chișinăului. Anii 1840-1843.
  10. ANA, Fond 208, inv. 4, d. 1679. Dosarul reparației bisericii din satul Hirîșeni, uezdul Orhei. Anii 1889 – 1891.
  11. ANA, Fond 208, inv. 15, d. 5. Vedomostie pentru bisericile din uezdul Orhei, a. 1860.
  12. ANA, Fond 208, inv. 15, d. 23. Vedomostie pentru bisericile din uezdul Orhei, a. 1867.
  13. ANA, Fond 208, inv. 15, d. 40. Vedomostie pentru bisericile din uezdul Orhei, a. 1875.
  14. ANA, Fond 211, inv. 5, d. 89. Vedomostie pentru bisericile din uezdul Orhei. Anul 1839.
  15. ANA, Fond 1232, inv. 1, d. 123. Notă istorică despre mănăstirea Hârjauca. Anul 1874.
  16. Anuarul Eparhiei Chișinăului și Hotinului, Chișinău, 1922.
  17. Bâzgu Eugen, Repertoriul monumentelor ecleziastice de lemn din județul Ungheni, în *Arhitectura tradițională – memorie identitară*, Chișinău 2018. ISBN 978-9975-146-01-2.
  18. Berliba Ion, Toponimia și descrierea istorică, bisericească și civilă a orașului Orhei și a 44 de sate din județ. În: *Basarabia pământ Românesc*, vol. IV, Chișinău, 2019, 226-228. ISBN 978-9975-66-684-8.
  19. Brihuneț Manole, Mănăstirea Hârbovăț. În: *Mănăstiri și schituri din Republica Moldova: studii enciclopedice*. Chișinău: Institutul de Studii Enciclopedice, 2013, p. 352-380. ISBN 978-9975-4389-2-6.
  20. Brihuneț Manole, Cimitirile ortodoxe din Republica Moldova, *Istorie. Arhitectură. Sculptură*. Chișinău, Cartdidact, 2019. ISBN 978-9975-3315-3-1.
  21. Brihuneț Manole, Biserica de lemn „Aco-peremântul Maicii Domnului” din Palanca, ctitoria Mănăstirii Hârjauca, în *Monumentul XXI, Lucrările Simpozionului Internațional „Monumentul – Tradiție și viitor”*, Ediția a XXI-a, Iași, 2019. Iași, 2020. Pag. 197-217. ISSN 1844-9042.
  22. Cerga Alexandru, *Bisericile Basarabiei*, dicționar enciclopedic, vol. IV, Chișinău, 2020. ISBN 978-9975-4499-4-6.
  23. Constantinescu-Iași P., *Biserici de lemn*, în *Viața Basarabiei*, martie 1933, Nr. 3.
  24. Danilov Maria, Andrei Eșanu, Valentina Eșanu, *Mănăstirea Hârjauca*. În: *Mănăstiri și schituri din Republica Moldova: studii enciclopedice*. Chișinău: Institutul de Studii Enciclopedice, 2013, p. 352-380. ISBN 978-9975-4389-2-6.
  25. *Documente privitoare la istoria Țării Moldovei în secolul al XVIII-lea*, volumul XI, Chișinău 2008. ISBN 978-9975-70-749-7.
  26. Ichim Dorinel, *Biserici de lemn din Basarabia și Bucovina de Nord*, București 2000.
  27. Sava, Aurel V. Mănăstirea Hirbovățul (1730-1816), în *Revista Societății Istorico-Arheologice Bisericești din Chișinău*, 1934, Vol. 24.
  28. Sava, Aurel, V., *Documente privitoare la târgul și ținutul Orhei*. București, 1944.
  29. *Moldova în Epoca Feudalismului*, volumul VII, partea II, Chișinău, 1975.
  30. Mihailescu Paul, Știri privitoare la mănăstiri și schituri din Basarabia, la 1817, mănăstirea Hârjauca, ținut Orhei în *Mărturie de spiritualitate românească din Basarabia*, Chișinău 1993.
  31. Курдиновский Василий. Список древнейших церквей Бессарабской губернии. Кишиневския Епархиальные Вѣдомости, Nr. 18. 1908. // Kurdinovskiy Vasiliy. Spisok drevneyshikh tserkvey Bessarabskoy gubernii. Kishinevskiya Yeparkhial'nyya Vedomosti, Nr. 18. 1908.
  32. Халиппа, И., Сведения о состоянии церквей Бессарабии в 1812-1813 г.г., в *Труды Бессарабской Губернской Ученой Архивной Комиссии*, Кишинев, 1907, том III. // Khalippa, I., Svedeniya o sostoyaniye tserkvey Bessarabii v 1812-1813 g.g., v *Trudy Bessarabskoy Gubernskoy Uchenoy Arkhivnoy Komissii*, Kishinev, 1907, tom III.
  33. Герасим, игумен, Историко-статистическое описание Гиржавского Вознесенского монастыря. Кишиневския Епархиальные Вѣдомости, 1875, № 7. // Gerasim, igumen, *Istoriko-statisticheskoye opisaniye Girzhavskogo Voznesenskogo monastyrya*. Kishinevskiya Yeparkhial'nyya Vedomosti, 1875, № 7.



Fig. 1. Clopot, 1792.



Fig. 2. Text ctitoricesc pe reversul icoanei Maicii Domnului cu Sf. Prunc, sf. sec. XVIII.

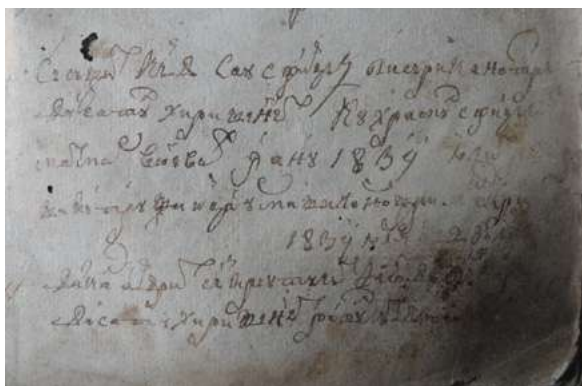


Fig. 3. Inscripție marginală, în care se consemnează sfințirea bisericii din Hirîșeni la anul 1839.



Fig. 4. Sfânta Masă, refăcută în anul 1891.  
Foto 2009.



Fig. 5. Biserica de lemn Sf. Voievozi, din s. Hirișeni, r. Telenești. Arhiva MSC.

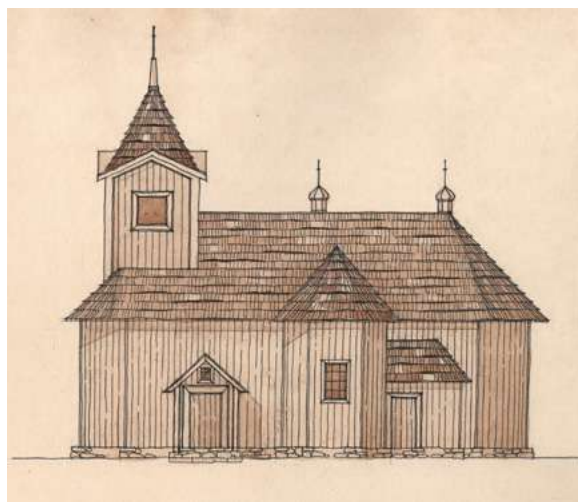


Fig. 6. Biserica de lemn din s. Hirișeni, r. Telenești, arh. A. Celac, 1997.

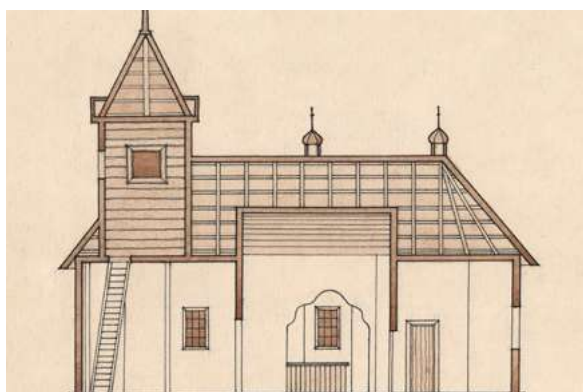


Fig. 7. Secțiunea bisericii de lemn din s. Hirișeni, r. Telenești, arh. A. Celac, 1997.

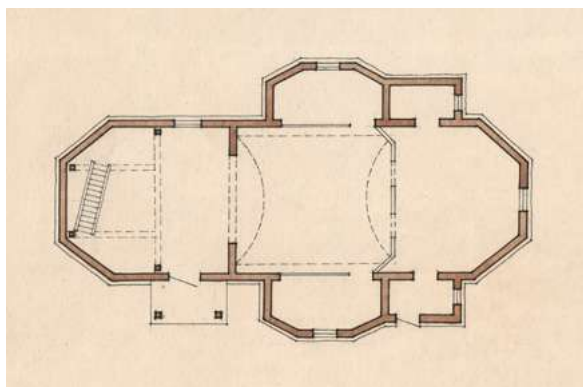


Fig. 8. Planul bisericii de lemn din s. Hirișeni, r. Telenești, arh. A. Celac, 1997.



Fig. 9. Construcția bisericii în perimetrul Muzeului Satului din Chișinău, 2011.

## **Mihail Statnii. Odă în culori**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.21>

### **Rezumat**

#### **Mihail Statnii. Odă în culori**

Prin opera sa, Mihail Statnii s-a impus ca o personalitate artistică originală, care s-a afirmat în domeniul artelor plastice din Republica Moldova prin vocația picturii. Pe întregul parcurs artistic plasticianul a dezvoltat pe pânzele sale într-o viziune lirică și un limbaj plastic dominat de principiul pictural aspectele lumii rurale, tradițiile, datinele și sărbătorile populare. Evoluția creativă a artistului este interesantă și atractivă grație libertății de exprimare axate pe concepțiile tradiționale ale culturii plastice. De la mijlocul anilor 1960, participă la expoziții locale, unionale și internaționale, devenind un pictor celebru, iar propria experiență de viață se reflectă în pânzele sale, care îl ajută să perpetueze gândurile, frământările și emoțiile sufletului uman. Stilul de redare a unor anumite subiecte variază în funcție de perioada creației. Lucrările artistului sunt incluse în tezaurul Muzeului Național de Artă al Moldovei, Muzeului de Istorie al Moldovei, Galeriei Universității din Nicosiya (Cipru), Galeriei de Artă „Mihail Statnii” din Casa de Cultură a satului natal Beleavintii, raionul Briceni, Republica Moldova ș.a. De asemenea, creația artistului este găzduită și de numeroase colecții private. Opera plasticianului îmbogățește patrimoniul cultural național și definește noi fațete în dezvoltarea picturii moderne.

**Cuvinte cheie:** Mihail Statnii, artă plastică, pictură murală, tradiții populare, manieră stilistică.

### **Summary**

#### **Mihail Statnii. Ode in colors**

Based on his work, Mihail Statnii proved to be a distinctive artistic personality, who has asserted himself in the field of fine arts in the Republic of Moldova thanks to his vocation for painting. Throughout his creative career, the artist has revealed on canvas aspects of the rural world, traditions, customs and folk festivals through a lyrical vision and a plastic language dominated by the pictorial principle. The artist's creative evolution is interesting and attractive due to the freedom of expression, focused on traditional concepts of plastic culture. Since the mid-1960s, he participated in local, national and international exhibitions, becoming a renowned painter whose own life experience is reflected in his paintings, which help him immortalize all thoughts, turmoil and emotions of the human soul. The stylistic rendering of certain subjects differs depending on the period of his creation. The artist's works are found in the treasury of the National Museum of Art of Moldova, the Museum of History of Moldova, the „Mihail Statnii” Art Gallery in the Palace of Culture in Beleavintii native village, Briceni district, Republic of Moldova, the University Gallery of Nicosia, Cyprus, and in numerous private collections. By his work, the artist enriches the national cultural heritage and defines new facets in the development of modern painting.

**Keywords:** Mihail Statnii, plastic arts, mural painting, folk traditions, stylistic manner.

În epoca contemporană puternic modernizată, dominată de fenomenul globalizării și uniformizării, identificarea și promovarea tradițiilor culturale moștenite din străbuni este un gest remarcabil demn de apreciere. Artistul plastic Mihail Statnii, prin opera sa inedită pare că emite un ecou al eternității, reînviind și reflectând pe pânze într-un limbaj plastic original, frumoasele datini populare. Deși această temă reprezintă laitmotivul a aproape 60 de ani de activitate creativă, reperele valoroase din opera plasticianului atestă și tematica muncii, a maternității și a eternului feminin.

De-a lungul carierei sale, aceste aspecte se reflectă în numeroase lucrări semnificative din domeniul picturii pe perete și șevalet, iar vocația pictorului este relevantă în compoziții tematice, scene de gen, peisaje, naturi moarte și portrete. „Inovațiile artistului vizează atât componentul tematic al tablourilor, cât și principiile de operare cu mijloacele plastice, modalitățile de constituire a spațiului tabloului, caracterul de structurare compozițională a narațiunii, ambianța cromatică și interferențele simbolice ale elementelor imaginii” [1]. Opera artistului s-a reflectat adesea în publicațiile de spe-

cialitate ale jurnaliștilor, istoricilor și criticilor de artă, printre care Ludmila Toma, Tudor Stavilă, Constantin Spânu și alții, dar nu au fost luate în considerare toate fațetele creativității.

Măiestria unui pictor în epoca fotografiei nu constă în copierea naturii, ci în miracolul nașterii formelor din tușe, raporturi și pete de culoare care amintesc doar tangențial de materia reflectată. Anume această neasemănare și dimensiune subtilă dintre imaginea reală și interpretarea ei artistică pe pânză definește personalitatea pictorului, denotă vocația și încărcătură lui ideatico-emoțională. M. Statnii este plasticianul care dispune de mesaje interesante pentru public, în pânzele sale fiind imprimate cu iscusință imagini artistice învăluite în prețioase cugete filosofice și valori general-umane. Diversitatea bagajului vizual oferit de artist se remarcă prin esențializarea abordărilor și prin capacitatea de amplificare a experienței de viață, a trăirilor sale spirituale și estetice.

Artistul s-a născut la 9 noiembrie 1942, în comuna Beleavinți (Ghilăvăț), raionul Briceni, RSS Moldovenească, în familia lui Vasile și Ana Statnii. Tânărul a preluat de la tatăl său fermitatea de a pași destoinic prin viață, iar de la mamă a moștenit harul și pasiunea pentru pictură. Mai târziu, alura părinților săi a înnobilit și a definit pânzele pictorului pe întregul traseu creativ. Plasticianul a copilărit în perioada postbelică, marcată de grozăviile celui de-Al Doilea Război Mondial, însă în opera lui rar întâlnim note dramatice, artistul reușind să păstreze în memorie doar momentele senine din viață.

După absolvirea școlii medii din Beleavinți, a intrat la Colegiul Republican de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău, astăzi Colegiul Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală” (1964-1968). Și-a valorificat în continuare studiile la Academia de Arte Frumoase din Sankt Petersburg (1969-1975), unde a dobândit cunoștințe în domeniul istoriei artei. Începând cu a doua jumătate a anilor 1960, talentatul student participă la expoziții relevante din țară și din străinătate, axându-și creația pe rigorile tradiționale ale culturii plastice europene, urmând exemplul maștrilor Mihail Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu, Igor Vieru, Ada Zevin ș.a., plasticieni care au contribuit la constituirea școlii naționale de pictură. Asemenea lor, Mihail Statnii a păstrat în opera sa legătura cu natura, totodată, a racordat cunoștințele dobândite viziunilor proprii și exigențelor practicii de atelier contemporane, impresionând printr-o ideologie de stil individuală.

Debutul artistului a avut loc în perioada când la noi s-a confirmat noțiunea de „școală moldovenească națională” [4, pag. 72] de pictură și a căpătat însemnătate problema însușirii profunde a moștenirii culturale. Totodată, în acel timp, exprimarea creativității era ajustată la ideile angajate, iar singura metodă acceptabilă în domeniul artei rămânea a fi realismul socialist. Însă, în lucrările sale timpurii, pictorul nu s-a axat pe crearea unor chipuri pline de entuziasm, insuflăte de iluziile epocii, ci a fost atras de atmosfera spirituală, de manifestarea candorii sufletești a portretizațiilor săi și de caracteristicile estetice ale artei populare (*Fata din Boian* (1967), *Moș Vasile* (1967), *Bunica Ana din satul Boian* (1967), *Florile nunții* (1968)). Pânzele se remarcă prin tendința de monumentalizare și decorativism, unde un rol important îi revine desenului, care scoate în evidență plasticitatea și limbajul gestual al portretizațiilor săi: umerii lăsați în jos - dovadă a grijilor cotidiene, mâinile plasate pe genunchi - însemn al smereniei etc. Autorul evită orice idealizare și transmite cu dibăcie trăsăturile distinctive ale aspectului exterior al vârstnicilor, reflectând totodată puritatea, cumpătarea și noblețea lăuntrică. În creația *Moș Vasile* (1967) (Fig. 2) plasticianul manifestă dragostea față de motivele etnografice, unde nuanțele de alb ale veșmintelor corelează reușit cu elementele decorului de pe desagă, brâu, ie și covor. Pentru a atinge expresivitatea decorativă în crearea portretului *Bunica Ana din satul Boian* (1967) (Fig. 1) artistul a pledat pentru activizarea sonorității coloristice, dar totodată a izbutit să armonizeze culorile complimentare, atingând astfel un acord cromatic unitar și echilibrat.

De asemenea, în acei ani, plasticianul a elaborat și o serie de lucrări impuse de retorica timpului, care reflectau munca socială. Însă, în creații M. Statnii nu emite rezonanța lozincilor patriotarde de atunci, ci exprimă subiectele solicitate printr-o viziune și stare de spirit lirică, cu tendința de a transmite semnificație epică prin intermediul peisajului panoramic (*Echipa Rodicăi Stâncu* (1978), *Livada copilăriei* (1980), ș.a.). Lucrarea *Cosașii* (1979) cucerește spectatorul printr-o stare de spirit nostalgică și o abordare narativă care evocă momente din viață ce purced spre uitare. Pictorul concepe o soluție compozițională originală, în care scena se desfășoară nu doar în adâncuri, pe orizontală, ci și spre cer, pe verticală, impresionând cu ritmul coaselor. Creația *Modelierii* (1975) este ancorată în tradițiile artei Renaște-

rii italiene. În structura compozițională a pânzei, pictorul acordă atenție desenului, care prevalează asupra culorii, iar formele volumetrice sunt relevate cu claritate prin modelarea tonală în lumina difuzată uniform. M. Statnii creează o atmosferă divină, de puritate, iar prin intermediul frumuseții și al tinereții revigorante a protagonistelor sale, reușește să poetizeze acest subiect.

Conținutul tematic al muncii a fost abordat de artist și în pictura murală. În 1982, Mihail Statnii a executat cu măiestrie, pe un spațiu de 182 m<sup>2</sup>, o lucrare remarcabilă cu structură monumentală, care a decorat interiorul sediului Palatului de Cultură din orașul Strășeni. Mesajul exprimat printr-un limbaj pictural armonios, cu aspect estetic și cu caracter lirico-epic, oglindit în unitatea compozițională cu titlul: „Munca. Odihna. Nunțile”, înalt apreciată de comisia de experți a Ministerului Culturii din RSSM, deținea o importanță forță didactică și imprima subtil valențe semnificative vieții cotidiene rurale, privită prin prisma experienței acumulate de societate. Vocația plasticianului transpare în construirea compoziției cu grupuri de figuri umane în mărime naturală și în unitatea acordurilor cromatice, unde petele de culoare corelează armonios între planurile spațiale. Mulțumirea pictorului însă a fost finită în timp, deoarece, cu mare regret, la cârma acestei instituții au venit autorități, cărora fenomenul culturii și al artei le era străin și această operă valoroasă a fost distrusă la mai puțin de 35 de ani de la apariție.

Pe întregul itinerar creativ, M. Statnii se lasă captivat de impresiile trăite în copilărie, cu amintiri și experiențe prețioase din viața de la sat, deosebită prin farmecul și simplitatea ei. Vederile pitorești ale plaiului natal, care reprezintă o predilecție importantă în opera plasticianului, sunt fixate începând cu lucrările sale timpurii, executate în perioada studenției (*Toamna în sat* (1966), *Satul Beleavinți* (1966), *În curtea colegiului de artă* (1966) ș.a.). Aceste peisaje se evidențiază prin însușiri decorative, unde petele mari de culori sunt dizolvate prin incursiunea tușelor scurte, ritmice și armonios contrastante, procedee care învigoresc tablourile, oferindu-le o viață aparte. Cele de factură târzie (*Grijile toamnei* (1988), *Vara la bunica* (1988), *Toamna în livadă* (1990), *Și totuși* (1992), *Toamna îngrijorătoare* (1994), *În grădina mamei* (2008), *Toamna mamei* (2021) ș.a.) sunt realizate într-o altă concepție plastică. Într-o gamă de culori preponderent calde, artistul oferă o viziune spațială largă cu simțul suflului vieții

într-un văzduh inundat de lumina coborâtă din ceruri. Cu toate că în compoziții autorul încadrează scena de gen și natura statică, aceste elemente constitutive doar completează peisajul în care prevalează duhul și vibrația împărăției naturii, oglindind astfel, o lume mică și înduioșătoare ca parte comună a marelui univers.

În pânzele *Armonie* (1985), *Tata s-a întors de la război* (1985), *Război – 1941* (1987), *Timpul merelor coapte* (1988), *Așteptarea mamei* (1988), *Șperanța* (1990), *Lemnar* (2011), *În Moldova nunțile* (2016) ș.a., pictorul dezvăluie conexiunea strânsă cu meleagul natal, cu părinții și oamenii dragi, înfățișând pe pânze un spectaculos mozaic al universului cotidian. În tabloul *Întoarcerea plugarului* (1985), printr-o cromatică inspirată din mediul ambiental, pictorul eternizează clipa în care tatăl său se întoarce acasă de pe front, sensibilizând prin gestul îmbrățișării lor duioase. Scena are loc în curtea casei părintești, iar centrul compoziției este stăpânit de un pom bătrân cu o coroană bogată și cu rădăcini adânci înfipte în pământ, alături de care a ruginit un plug, așteptându-și cuminte stăpânul. Tripticul *În memoria părinților: Preludiu, Recviem, Elegia* (1989), „se configurează printr-o combinație polifonică a figurativului cu abstractul. Procedura figurativă recurge la un modelaj radical înăspriț, limitat la combinații de forme abstracte cu suprafețe plate, care prin suavele rotunjiri și articulări, sugerează vivacitatea figurativă. Grație acestei calități, imaginea figurativă acționează și gestionează evoluția subiectului, sugerând afecțiunea lirico-romantică, meditația cu referința semnificativ-simbolică și întregul demers semantic” [2, pag 121]. Această lucrare are puterea de a teleporta spectatorul în lumea mirifică a basmului, unde fiecare privitor își poate descoperi propria poveste despre lumina și căldura casei părintești.

Tablourile lui M. Statni ilustrează pe larg tema maternității, în care se poate simți dragostea și venerația pe care artistul le are față de propria mamă și față de femeie ca purtătoare a misiunii de perpetuare și putere dătătoare de viață. În pânzele *Încet trăiește mama* (1988), *Grijile mamei* (1988), *Mamele* (1989), *Zestrea mamei* (1989), *Buchet pentru mama* (2012) ș.a., protagonistele lui M. Statnii relevă ceea ce este sensibil și frumos, fiind surprinse în universul lor pașnic și implicate în activitățile de zi cu zi. În lucrarea *Așteptare. Fiica Natalia* (1985), concepută într-o manieră bazată pe principiile clasice ale picturii, plasticianul creează o ambianță intimă și o stare de spirit fremătătoare, evocând

despre rolul de mamă al femeii. În creația *Gingășie* (2018) (Fig. 6), artistul a folosit magia tușelor largi și a nuanțelor moi pentru a țese o atmosferă poetică, capabilă să genereze multiple emoții senine. Pânza *Primăverile mamei mele* (2012), realizată în tonuri contrastante, sensibilizează prin filonul său nostalgic cu referire la scurgerea inevitabilă a timpului, iar tufa de bujori roz, florile preferate ale măicuței sale, revigorează anturajul, oferind o notă de optimism și speranță. În creația *Așteptarea mamei* (2002), pe fundalul decorativ al unui lăicer moldovenesc, este portretizată mama plasticianului, dominată de o tristețe ușoară. Creația oferă o excursie vizuală în casa părintească, unde mama își așteaptă tihnit copiii acasă. În lucrarea *Amintiri despre mama* (2018) (Fig.8), construită prin tușe precise, bogate în nuanțe de verde și unele acente rubinii, înfățișată atenuat, ca printr-o ceață ușoară, pictorul și-a surprins într-un mod duios mama, în spațiul ei cotidian, urzind covoare. Artistul pare să citeze mitologia, făcând o aluzie la însemnul țesutului ca fir împletitor al destinului și al legăturii dintre generații, vizând zestrea ca valoare nu doar materială, ci și spirituală.

Eternul feminin, ca și tema maternității, este un subiect perpetuu, care dăinuie de veacuri, fiind o sursă magnifică de inspirație pentru artiști. „Toată frumusețea lumii este concentrată în imaginea femeii, iar această însușire corespunde misterului”, afirmă plasticianul [1]. Elogiul feminității îl admirăm în seria de nuduri (*Toamna, toamna, tristă doamnă* (2007), *Marea Neagră* (2011), *Mireasma verii* (2016) ș.a.), precum și în tablourile dedicate soției și muzei artistului – Larisa (*Muză. Larisa* (2013), *Flora* (2015), *Larisa în Crimeea* (2019), *Larisa în Veneția* (2019) ș.a.). În pânza *Larisa și marea* (2010), realizată prin licăriri vibrante de azuriu și griuri argintii, silueta femeii zvelte și grațioase, aidoma unei crăie, se contopește enigmatic cu tumultul maritim. În creația *Pictorița Nina Șibaeva* (2000), într-o manieră delicată și în culori suave, plasticianul a oglindit chipul angelic al eroinei sale, divinizând-o printr-o aură de finețe. Pictorul își asemuiește protagonista cu albul imaculat al crinului, care se evidențiază în compoziția florală din pânză, plantă destinată în Antichitate zeiței frumuseții, însemn al nobleței regale și al măreției merovingiene, scufundând, astfel, privitorul în mreaja misterului feminin. Criticul de artă Ludmila Toma subliniază, că „fundalul peisagistic joacă un rol activ în compozițiile portretistice ale lui M. Statnii. Motivul tomnatic

fremătător contribuie la o reverire lirică a domnișoarei din lucrarea *Portretul Olgăi* (1974), deși aspectul ei exterior nu reflectă vreo stare emotivă. Printr-un efort de a poetiza motivul ales, pictorul se îndepărtează de stilul grafic precedent, iar în pânzele lui se poate sesiza integritatea coloristică, pictura devenind mai succulentă și mai variată ca textură” [5, p. 158]. Printre asemenea creații se regăsesc și pânzele *Poezie* (1998), *Muza și trandafirul* (2004), *Zeificare* (2004), *Enigma* (2012), *Flora* (2015), *Nostalgie* (2020), *Buchet tomnatic* (2020) ș.a., capabile să trezească gânduri referitoare la subiectul senzualității feminine, care este contrapus trandafirului, ce seduce prin frumusețea efemeră a florii, dar întristează prin longevitatea spinului.

Tematica „femeii și a florilor” a fost expusă pentru vizionare în cadrul tuturor expozițiilor maestrului. La vernisajul dedicat celor 75 de ani de la nașterea artistului, plasticianul Andrei Mudrea a sesizat că „este o expoziție dedicată reginei frumuseții, deoarece vedem chipul femeii scăldat în flori” [1]. În cadrul aceluiași eveniment, a fost prezentată publicului și seria de tablouri pictate preponderent cu nuanțe de culori deschise: *Prima și ultima primăvară* (1983), *Ziua de naștere a fiicii Inga* (1984), *Îngerul argintiu* (1989), *Împodobiri de revelion* (1999), *Amintiri* (2003), *Visuri* (2004), *În alb* (2004), *Oglindire* (2012) ș.a., fapt menționat de renumita pictoriță Eleonora Romanescu: „Mihail Statnii este pictorul care percepe foarte subtil tonurile albe, sarcină deloc ușoară pentru un plastician” [1]. Artista plastică Florina Breazu consemnează: „Femeia, florile și marea sunt subiectele preferate, prin intermediul cărora artistul descifrează procesul intim al creației. Lucrările expuse se evidențiază prin gama cromatică reținută și rafinată de griuri pastel, iar acele pauze de acromatic sunt foarte binevenite” [1]. Scriitorul Leo Butnaru a menționat că pictorul „prin creația sa îmbogățită însuflă bucuria de viață, optimism și dorința de a fi cât mai plener sufletește, pentru că arta modelează omul din interior, iar pânzele lui Statnii au un element pedagogic în ele, au o înțelepciune profundă, aspect care-i marchează creația” [1].

Prin arta sa, Mihail Statnii oferă o incursiune revelatoare și în atmosfera sărbătorilor moldovenești, deosebite prin datini și obiceiuri bogate, ce reprezintă o componentă perenă a culturii noastre naționale. Acest concept este oglindit în creațiile cu subiecte biblice: *Valorile sacre* (1989), *Dialog despre credință* (1989), *Plânsul Mariei Magdalena* (1989), *Duminica Floriilor* (1990), *La Marta și*

Maria (1990) ș.a., precum și în ciclul de lucrări „În jurul mesei”: *Paște* (2013), *Serbare autumnală* (2014), *Tandrețe* (2015), *Povață* (2015) ș.a. Compoziția *Crucifix de primăvară* (2012) impresionează atât prin limbajul său „laconic și metaforic” [3, p. 158], cât și printr-un mesaj filosofic profund. Plasticianul relatează despre sărbătorile de primăvară ca motiv de celebrare a speranței, a vieții și a înnoirii spirituale, dar, totodată, sensibilizează prin practica purtătoare de dramatism a sacrificării mielului, îndemnând spectatorul să mediteze asupra esenței acestui ritual pascal, cu rădăcinile pierdute în negura timpului.

În pânzele plasticianului sunt redată și frumoasele sărbători de iarnă, care își au începuturile în tradițiile creștine și precreștine, imprimând culturii neamului nostru un caracter unic. Amintirile de la țară ale plasticianului sunt învăluite într-o atmosferă luminoasă a basmelor, reflectată prin inocența copilăriei (*Amintiri din Boian* (1984), *Dansul Căluțului în satul Boian* (2012), *Anul Nou cu colinde* (2015), *Carnaval de Anul Nou* (2015), *Colinde de Crăciun* (2016), *Crăciun cu Steaua și Colinde* (2016), *Anul Nou cu Căluțul* (2018), *Crăciunul cu Steaua și Vertepul* (2019), *Anul Nou. Malanca* (2019) ș.a.). Această serie de lucrări este remarcabilă printr-o pictură vibrantă, în care strălucirea culorilor pline de luminozitate unifică întreaga compoziție. Picturile capătă un caracter decorativ prin licăririle ornamentelor cu care sunt împodobite straiile populare: sumane, bondițe, șalinci, comanace, opinci ș.a. Scenele se desfășoară într-un spațiu larg, deschis, în care atât oamenii, cât și natura își au rolul bine determinat în aceste spectacole magice. Dispoziția și atmosfera sufletească a petrecerilor, combinate cu starea calmă a naturii, generează un farmec aparte al anotimpului frigos, exprimând bucurie, veselie și mister. Referitor la acest subiect, criticul de artă Constantin Spănu relatează: „Mihail Statnii face parte din cohorta acelor plasticieni în creația cărora motivele folclorice au fost valorificate cu prisosință. În tablourile artistului, datinile populare, în mod deosebit, tradițiile sărbătorilor de iarnă și-au găsit o realizare de rară frumusețe nostalgică și vastă anvergură semantică” [1].

Artistul Mihail Statnii se inspiră deseori și din cultura altor popoare, fapt sesizabil în seria de tablouri dedicate carnavalului din Veneția, unde fiecare pânză este o călătorie în universul spectacolelor fascinante și pline de enigme. Aceste picturi de factură romantică dezvoltă o stare de spirit

fermecătoare, iar atmosfera și alaiurile fastuoase, redată prin explozii feerice ale culorilor ce îmbrățișează compozițiile, relevă unicitatea, splendoarea și duhul încântător al festivalurilor venețiene (*Canalul săracilor* (2019), *Carnaval venețian* (2019), *Cappuccino la Veneția* (2021) ș.a.).

În toamna anului 2022, la cei 80 de ani de la nașterea artistului plastic Mihail Statnii, Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși” a găzduit expoziția jubiliară cu titlul „Tradiții”. Această tematică semnificativă în creația pictorului, dincolo de spectaculozitatea elementelor compoziționale în sine, include și meditația asupra frumuseții estetice și a valorii tradițiilor strămoșești (tripticul *Oglindiri folclorice* (2001), *Tradiție* (2023) ș.a.). Creația *Dansul căluțului* (2000), armonios structurată, este executată cu o puternică forță de expresie, în care principiul pictural domină asupra celui decorativ. Plasticianul alternează iscusit traseele de transpunere a tușelor ample, realizate în culori contrastante, cu fragmentarea lor nuanțată. Muzicalitatea ritmurilor cromatice și efectul de luminozitate a picturii contribuie la oglindirea sentimentului de semnificație a imaginii artistice. Lucrările *La hramul satului* (2020), *Din ciclul Tradiții* (2021) (fig. 7), *Tradiție, dedicată mamei* (2023) ș.a., realizate în ultimii ani de creație, impresionează prin interpretarea într-o manieră delicată, vibrantă și plină de blândețe sugestivă a amintirilor nostalgice referitoare la propovăduirea tradițiilor populare. Pânzele sunt atinse de un suflu ușor al unui spațiu aerat, care înmoaie contururile și atenuează principiul decorativ din tablouri, iar finețea picturală și atmosfera fremătătoare creează o stare capabilă să transmită spectatorului un mesaj important referitor la cea mai valoroasă zestre – datinile noastre.

Mihail Statnii este pictorul care realizează ode în culori tradițiilor și obiceiurilor noastre strămoșești, iar aceste subiecte, care îl însoțesc în toate perioadele de creație, reprezintă, de fapt, identificarea eului său artistic. Prin intermediul operei sale originale, plasticianul contribuie la îmbogățirea tezaurului cultural național, lăsând o amprentă inconfundabilă în istoria artelor plastice contemporane. Pentru merite deosebite în domeniul artelor plastice și promovarea culturii etnice, în anul 2021, Mihail Statnii a fost decorat cu titlul onorific Maestru în Artă al Republicii Moldova.

### Referințe bibliografice

1. Materiale din arhiva personală a lui M. Statnii. Caracteristică – recomandare pentru ob-

ținerea titlului onorific „Maestru în artă” de C. Spănu. Material video, Emisiune de Nelly Canțer. Agende.

2. Platon L. Imaginea figurativă în pictura națională (1945-1991). Chișinău, 2023.
3. Stavilă T. Mihail Statnii: prin tradiții spre paradigmele artei universale. În: Akademos. Revista de știință, inovare, cultură și artă. Nr. 4(67), 2022.
4. Toma L. Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000). Muzeul Național de Artă al Moldovei. Chișinău, 2018.
5. Тома Л. Портрет в молдавской живописи (1940-1970-е годы). Chișinău, 1983 / Toma L. Portret v moldavskoi zhivopisi (1940-1970-e gody). Chișinău, 1983.



Fig. 1. Bunica Ana din satul Boian, 1967, u.c., 90 x 60 cm.

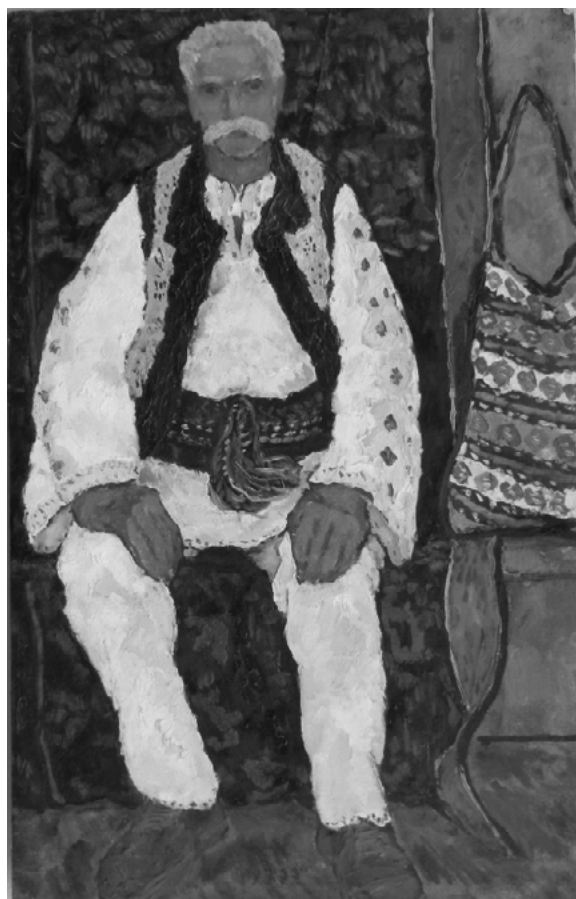


Fig. 2. Moș Vasile din satul Boian, 1967, u.c., 90 x 60cm.



Fig. 3. Modelierii, 1975, u.p., 110 x 145 cm.



Fig. 4. Cosașii, 1988, u.p., 120 x 97 cm.



Fig. 5. Carnaval Venețian, 2019, u.p., 97 x 73 cm.



Fig. 6. Gingășie, 2018, u.p., 63 x 66 cm.



Fig. 7. Din ciclul Tradiții, 2021, u.p., 60 x 65 cm.



Fig. 8. Amintiri despre mama, 2018, u.p., 62 x 69 cm.

*Irina GOFMAN*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5948-4128>

## **German Democratic Republic. Architectural education in higher educational institutions (1949-1990)**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.22>

### *Rezumat*

#### **Republica Democrată Germană. Învățământul arhitectural în instituțiile de învățământ superior (1949-1990)**

Scopul acestui articol constă în cercetarea activității școlilor de arhitectură de la Weimar în contextul schimbărilor politice, sociale și culturale din Republica Democrată Germană (RDG) din 1949 până în 1990. Este stabilită influența modernismului, expresionismului și a altor mișcări asupra practicii și educației arhitecturale, fiind realizat un studiu al conținutului curriculumului, metodelor pedagogice și practicilor de predare în școlile de arhitectură din Weimar. În articol sunt examinate ideile și metodele practicate în școlile de arhitectură din Weimar, influența lor asupra practicii arhitecturale din acea vreme. Se remarcă rolul important al materialelor de arhivă, publicațiilor de arhitectură și obiectelor de arhitectură create de absolvenții și profesorii acestor școli. La fel de importantă este identificarea influenței evenimentelor istorice asupra școlilor de arhitectură din Weimar, cum ar fi criza economică, schimbările sociale, revoluția culturală ș.a.

Articolul oferă o analiză complexă a evoluției istorice a instituțiilor de învățământ superior din RDG, specializate în formarea arhitecților. Aici sunt identificate problemele existente în sistemul de învățământ al arhitecților și măsurile luate pentru rezolvarea acestora. De asemenea au fost studiate conținutul și componența programelor educaționale.

**Cuvinte-cheie:** școli de arhitectură, Germania, învățământ, arhitect, academie de arte, universitate tehnică.

### *Summary*

#### **German Democratic Republic. Architectural education in higher educational institutions (1949-1990)**

The purpose of this article is to investigate the Weimar schools of architecture in the context of political, social, and cultural changes in the German Democratic Republic (GDR) from 1949 to 1990. This includes an examination of the influence of modernism, expressionism, and other movements on architectural practice and education, as well as a study of the curricular content, pedagogical methods, and teaching practices in the Weimar schools of architecture. The article considers the ideas and methods developed in the Weimar schools of architecture, their influence on the architectural practice of that time. The important role of researching archival materials, architectural publications, and architectural objects created by the graduates and teachers of these schools is noted. Equally important is identifying the influence of historical events such as economic crises, social changes, cultural revolutions, etc., on Weimar schools of architecture.

The article provides a comprehensive analysis of the historical development of higher educational institutions in the GDR specialising in the training of architects, as well as it identifies the existing problems in the system of architects' education and considers the measures taken to solve them. The content and composition of the curricula offered are also examined.

**Keywords:** architectural schools, Germany, education, architect, academy of arts, technical university.

In the GDR, a specialized course in architecture was offered by three universities: the Art Academy in Berlin-Weißensee with a focus on art subjects, the Technical University of Dresden having a technical and constructive orientation, and the "Hochschule für Architektur Weimar", which taught a combination of art and technology.

After the end of World War II, the "State University of Architecture and Fine Arts" was founded on August 24, 1946, under the temporary leadership of architect Hermann Henselmann. According to his plans, it should have been at least a return to the "State Bauhaus" formed in Weimar between 1919 and 1925, as well as to the inter-

rupted tradition of classical modernism. Since the last head of the “State Bauhaus” was Mies van der Rohe, negotiations for its return were actively pursued. However, the connection with the Bauhaus legacy was postponed due to the outlawing of the State Bauhaus as an unrealistic and bourgeois avant-garde educational institution [20, p.13-15].

In 1949, when the GDR was founded, the nature of the university changed radically as centralization shifted the structure of construction management to the capital of the GDR. The administration of the University of Weimar, which had previously been part of the Ministry of Education, was now subordinated to the Ministry of Construction in Berlin, which was responsible for urban, structural, and civil engineering. With this new package of basic research related to building in the capital of Germany, Henselmann also moved from Weimar to Berlin. In response to the disappearance of freedom and the increasing influence of the Socialist United Party of Germany (SED), founded in 1946, most of the teaching staff was forced to leave the university for the West or other GDR institutions [20, p.20]. Artist Fritz Dahn succeeded the outgoing Henselmann as interim director of the university. He handed over his position to the building materials researcher Friedrich August Finger in 1950 to become director of the Dresden University of Fine Arts. This job change symbolized an alteration in the direction of the Weimar University in terms of content, so that in 1951 the department of fine arts was dissolved and the construction-related arts were integrated into the department of architecture. This process was also reflected in the change of the institution name, so from now on the institution was called “Hochschule für Architektur Weimar” [20, p. 27-29].

The early protests of the 1960s and 1970s, later in 1968 at the University of Stuttgart, which demanded greater democratization, sought to replace the curriculum of the Faculty of Architecture with self-organized learning and, just as importantly, led to the creation of the journal ARCH+. Critical scrutinizing of one’s own institution, as Radical Pedagogy reminds us, shows the capacity to resist the social [17].

The rigid architecture institutional integration into the planning and management structures of the GDR often contradicted the idea of creativity. Sociologist Frank Betker researched urban planning in the GDR, and articulated the

following: “The creativity of architects and urban planners was constantly invoked in speech at party conferences and in basic formulas. Creative «work» was generally ideologically over emphasized in the GDR. But this was not true in practice, because architects could not realize their «subject creativity». The party always dictated the outcome of «creation». By the end of the GDR, the contradiction between theory and practice had not been resolved or even recognized by the political leadership” [3, p.25]. The idea of creativity usually includes notions of ingenuity and creativity, which are difficult to combine with central specifications, typified building forms and standardized building structures.

The subconscious contradiction between the architect’s theoretical image and his actual capacity to improve professional performance was most clearly manifested in the antagonism between aspiration and reality in the image of himself as a designer. However, a retrospective assessment of the discrepancy oscillates between two points of view: on the one hand, emphasis is placed on the constraints that existed at the time, as one interviewee notes: “There was a prefabricated house factory, a plan and a structural engineer who could read the plan better than we [architects] could. And when the architect came and wanted to glue another tile on the window opening, it was too expensive or the tiles didn’t exist at all. Afterwards, the architects were put in a room and given the opportunity to draw the tiles, but they were not made” [16, p.158]. On the other hand, the freedom of time period is emphasized, despite the restrictions: “There were always rules, but if another idea does not cost more than the one on the price list, and you found a company that would produce it for you, it was acceptable, and we were practically free” [16, p.159].

These two points of view can be summarized in the message that an obstacle was perceived as either an obstacle or a stimulus. In both cases, there was a gap between the desired and the possible, which could sometimes be bridged more, sometimes less. According to the thesis presented here, the contradiction between the expected and reality was also a consequence of the mismatch between the teaching of architecture at the university and actual professional practice. The question is, however, whether this deviation was more significant than it usually is in relation to the theory taught and the actual practice.

“The purpose was to teach you as much as possible, because later you would no longer be able to build up this wide range of knowledge in practical construction, because everything was in fact limited” [16, p.164] The “characteristics of requirements” prepared by the Ministry of Construction defined an architect who was not engaged in planning on a freelance basis, but was involved in “the processes of management and planning of the national economy of state bodies”: he – is always only a man [5, p.7-9] – should be neither absolutely individual nor independent, but work collectively and in “socialist public labor” with other people involved in construction [2, p.4]. By his creative work he radically shapes the built environment and therefore assumes a high level of social responsibility of which he must be aware. He has the difficult task of legitimizing before society all his actions, which are largely emotional in nature, hence artistic. Above all, he has to make difficult decisions, so he has to be universally trained and capable of performing his tasks, which means that specialization in terms of building types, functions or structures, is not considered important [2, p.5]. Thus, the formal ideal image of the architect should be taught as a person who works culturally and creatively for society. HAB (Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar) took on this task and – more on this below – enriched it with additional theoretical-critical, technical-constructive and artistic-creative freedom. In no small part because of this, graduates were determined to act in a substantive and creative way that was deliberately at odds with actual construction practice. Architect and urban planner Steffen de Rudder, who wrote the (note the one-page) essay “Architectural Education at the University of Architecture and Building in Weimar from 1968 to the Fall of the Wall,” describes the HAB as the actor of contradiction: “The University of Architecture and Civil Engineering in Weimar was an island. Despite the constant presence of the party, despite constant surveillance and control, the university developed, in some of its academic areas, and protected zones, in which fundamental examination of architecture could take place without inhibitions on thinking. It was a «golden cage», as Hermann Wirth put it, because graduates could hardly do anything with the skills they had acquired outside the university” [18, p. 271]. The interviews conducted show that beyond any doubt - and con-

trary to de Rudder’s opinion – graduates could definitely do something with the skills and knowledge they had acquired in practice in the GDR. But what about the opposition between learning and what was outside the walls of HAB?

Frederike Lausch (lecturer and researcher at the Technical University of Darmstadt, whose research focuses on the relationship between architecture of the XX-XXI century, politics and philosophy) asked interviewees during her research whether their studies at the HAB were adapted to the building realities of the GDR and what kind of professional life they were preparing for during their studies. Most reported a discrepancy between theory and practice, so they spoke of an “extreme contradiction” or “divergence” [16, p.164].

The formulation that HAB training was “freer” than the actual construction practice often appears. This freedom is sometimes defined as “creative freedom” and contrasted with the constraints imposed by the economics of scarcity and rigid thinking about the construction system: “In the days of the GDR you did a lot during your studies, and back then there was less construction. Maybe it’s the same today, but back then I thought it was even more extreme. So the teachers’ concern in addition to the contradiction between teaching and construction practice was another dilemma, because the course focused on teaching construction, renovation and preservation of monuments in the city center, in practice these tasks existed only to a small extent. In that regard, urban and regional planner Harald Kegler, who himself studied at the HAB from 1978 to 1983, notes that guiding principles such as «preservation before demolition» or «new construction in the context of existing structures» were obvious to HAB students – Weimar acted as a practical field for experimentation – but in practice it was only rarely possible to realize this in the form of exemplary and exceptional projects” [5, p.324]. Thus, the focus of architectural teaching was not fully adapted to the building realities of the GDR.

During the third university reform of 1968/69, the profiles of technical universities were clarified [4, p.233]. The plan called for the HAB to become a technical school of civil engineering by 1980. In contrast to the leading at that time civil engineering universities – the Technical University of Dresden (TUD) and the Leipzig University of Civil Engineering, the Weimar University was

given a profile-defining orientation of “integrated design – engineering construction technology – building materials processing technology” [4, p.233]. In addition to this deliberately broad profile, the HAB was to receive a more technological education so that graduates could enter construction practice with all the necessary basic knowledge of automation. Accordingly, there were now five sections, (I) Architecture, (II) Civil Engineering, (III) Building Materials Technology, (IV) Computing and Data Processing, and (V) Regional Planning and Urban Development.

For the 50th anniversary of the opening of the first Bauhaus exhibition in 1973, efforts were made to preserve the architectural heritage. These efforts were supported by the GDR government in 1976 after many lectures on the Bauhaus legacy and the removal of negative resolutions against the Bauhaus in the 1950s [10]. The Bauhaus in Dessau was restored in 1976 and reopened in 1986 [14, p.2]. Bernhard Grönwald, a member of the Bauhaus Research Working Group, played a key role in the preservation of the Bauhaus legacy and its reception in the GDR. He was professor of architectural theory at Weimar University from 1979 and took on the task of establishing the Bauhaus Dessau as a design center in 1981 [11, p.6; 15, p.9]. This initiative included various working groups and management areas, which allowed him to combine teaching with directorship at HAB Weimar [11, p.6].

Grönwald was involved in leading basic research projects on the relationship between the environment, people and architecture. His work also included the development of academic activities in the field of urban planning and reconstruction at the Construction Academy of the GDR [12, p.41-44]. In 1986, Bernhard Grönwald presented research emphasizing the need for changes in urban planning based on well-founded forecasts. He also worked to develop computer applications for urban and architectural planning to make them available to students at the building academy, despite the embargo against the GDR. Berlin design seminars held at the Bauhaus Dessau in 1987 and 1988 addressed important issues of urban development and historic preservation [7, p.7-9].

In the definition of the Weimar architectural training profile, the socio-cultural (artistic) component is more pronounced than at other universities. This is reflected in the in-depth knowledge

of Weimar graduates in theory, interior design and design of complex working environments [1].

According to the design-oriented profile, the architecture section was divided into six “scientific areas” – (1) theory and history of architecture, (2) design theory and engineering, (3) building structures and load-bearing systems, (4) residential and public buildings, (5) industrial buildings, (6) extension - and an “artistic area”. A degree in architecture usually lasted five years - temporal changes are excluded here [16, p.44]: this included a two-year basic course and a two-year specialized course in which architects were separated from town planners and regional builders, and a one-year special course with a diploma stage.

According to the students, one of the reasons for the discrepancy between the universal, design-oriented teaching of architecture and the more or less limited practice: “Of course, we were exposed to a lot of political influence, but during our studies it was, for us at least, limited” [16, p. 131]. The course is also described as “floating on the seventh heaven of happiness,” which was something for “idealists and dreamers” [16, p. 131]. Although architects are officially part of the collective and should not be singled out as such, a certain professional pride emerged at the HAB: “In Weimar no one paid attention to what the structure would be later on, but we were just eager to feel like an architect. I didn’t like that, and I never accepted it. We were indoctrinated that we should march through the world with our heads held high and our noses held high: “We are architects” [16, p. 131]. However, the relationship between teaching and building practice was not always portrayed in black and white. Even if the course offered freedom, it never lost its connection to practice.

To summarize, it can be stated that architecture, as a theoretical science, developed successfully during this period, while the need for it, as a creative science, in building practice was reduced to almost nothing. Teaching at HAB followed the theoretical concept and included a wide variety of topics in the curriculum, such as the emphasis on monument preservation, the necessary freedom of creativity, and an open, sometimes critical architectural discourse. The discrepancy between theory and actual practice was significant. Nevertheless, the connection with practice did not cease; students were bound to be prepared for further professional activity. In professional life,

aesthetic and content ideas, they were confronted to varying degrees with the material, economic, and institutional constraints of the GDR construction industry. It is important to note the following assumptions of De Rudder: "The need for design architects was (and is) generally low, they were almost never needed in prefabricated houses - and yet the GDR continuously trained design architects with classical training, specialists who were not needed in the GDR in the professional sphere. The reasons for this are unclear. Perhaps there was a certain lethargy among the planners in the Ministry of Higher and Technical Education, but perhaps it was the inertia of traditional institutions that allowed traditional architectural education to survive in the GDR" [18, p.254].

A crucial factor was the situation mentioned at the beginning, when the political leadership did not realize the contradiction between the idea of ideal architecture and the real construction industry. In this respect, the orientation of the architectural course towards the ideal on the part of the Ministry of Higher Education does not seem illogical.

Finally, creative architects were still needed, especially for planning new types of buildings and special structures. Architectural training was deliberately designed to be freer in a creative sense, to function despite the limitations in this field. Another important point is inevitably the tradition of the Weimar universities. The conviction, developed over the years to follow tradition, has helped to maintain the image of architects creatively combining technology and aesthetics. Last but not least, the task of a higher educational institution, as a place of research and education for future generations, has always been to work on the development of the respective subject. In this respect, HAB saw itself as a place where real architectural production had the opportunity, to change, to reform, and to develop through a certain critical discourse and relatively free creative development.

#### **Bibliography**

1. Archiv der Moderne/Universitätsarchiv der Bauhaus-Universität Weimar, I/09/699, Bd. 2, Studienplanentwurf für ein 5-jähriges Studium der Fachstudienrichtung Architektur, 1973.
2. Idem, I/20/046, „Anforderungscharakteristik für die Grundstudienrichtung Städtebau und Architektur“, Ministerium für Bauwesen, 28.08.1986.
3. Betker Frank, Handlungsspielräume von Stadtplanern und Architekten in der DDR, Holger Barth, Planen für das Kollektiv, Erkner bei Berlin, 1999.
4. Eckardt Michael, Die dritte Hochschulreform an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Simon-Ritz, Winkler, Zimmermann 2011 (Anm. 4).
5. Engler Harald, Between State Socialist Emancipation and Professional Desire. In: Women Architects in the German Democratic Republic, 1949–1990, Mary Pepchinski, Mariann Simon, Ideological Equals. Women Architects in Socialist Europe 1945–1989. London, New York 2017.
6. Flierl Bruno, Gebaute DDR. *Über Stadtplaner, Architekten und die Macht. Kritische Reflexionen 1990–1997*, Berlin, 1998.
7. Grönwald Marlis, Burkhardt, Biostrategien für das Bauen – ein neues Schlagwort oder gesellschaftliches Erfordernis?/ Biostrategien für das Bauen. Berichte über die Internationalen Seminare, hrsg. von Bauakademie Berlin und Bauhaus Dessau, Berlin, Bauinformation 1990. (Bauforschung-Baupraxis, Heft 273, Neue Bauhaushefte 2).
8. Grönwald Marlis und Bernd, Haus am Horn – Experiment für die Serie, Form+Zweck 15/2, Berlin, 1983.
9. Grönwald Marlis, Kulturpolitische Bedeutung und gesellschaftliche Wirkung der Pflege und Aneignung des Bauhauses in der DDR, Wissenschaftliche Zeitschrift der HAB Weimar 28, Heft 4/5, 1979.
10. Grönwald Marlis, Verantwortung und Aufgaben marxistisch-leninistischer Forschung zum Bauhauserbe. Sonderheft zum wissenschaftlichen Kolloquium, Dezember 1976, Wissenschaftliche Zeitschrift der HAB Weimar, 1976.
11. Grönwald Marlis, Bauhaus Dessau 1986, Bildende Kunst 11, Berlin, 1986 / Eine Stätte der Erbpflege, Forschung und Weiterbildung, Freiheit, 4.12.1986/ Bauhaus Dessau heute, Deutsche Volkszeitung Nr. 3, 16.01.1987.
12. Grönwald Marlis, Neue Anforderungen an Architektur, Form+Zweck 2, Berlin, 1987.
13. Kegler Harald, Aufbruch in die „alte Stadt“. Zur Städtebauausbildung an der Architektur Hochschule Weimar Ende der 1970er

- und Anfang der 1980er Jahre. Eine persönliche Momentaufnahme. In: Mark Escherich, Christian Misch, Rainer Müller, Entstehung und Wandel mittelalterlicher Städte in Thüringen, Berlin 2007.
14. Kegler Harald, Die Bauhaus-Kolloquien in Weimar (und Dessau) - Wiederholung als Chance, Dessau/Weimar, 22.12.2011 ([http://dr-kegler.de/pdf/bh\\_kolloquien.pdf](http://dr-kegler.de/pdf/bh_kolloquien.pdf)).
  15. Knop Steffi, Bauhaus mit neuem Profil. Interview mit Prof. Dr. sc. Phil. Dr.-Ing. Bernd Grönwald. In: Wochenpost Nr. 51, Berlin 1986, S. 3 sowie Bernd Grönwald, Im Blickpunkt: Neues Leben im Bauhaus. Erbpflege, Praxis verbundene Forschung und Weiterbildung in Dessau, in: „Neues Deutschland“ vom 29./30, November.
  16. Lausch Frederike, Das DDR-Architekturstudium als Nische, Forum Architekturwissenschaft Band 3, Universitätsverlag der TU Berlin, 2019.
  17. Lusic-Alavanja, Sara, Buchtipp: RadicalPedagogies Architekturschulen der Nachkriegszeit, Beatriz Colomina, Ignacio G. Galán, Evangelos Kotsioris, Anna-Maria, 14.09.22 ([https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Architekturschulen\\_der\\_Nachkriegszeit\\_8031205.html](https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Architekturschulen_der_Nachkriegszeit_8031205.html)).
  18. Rudder, Steffen, Die Architekturausbildung an der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar von 1968 bis zur Wende, Simon-Ritz, Winkler, Zimmermann, 2011.
  19. Verordnung über die Neuorganisation des Hochschulwesens, 22.02.1951, Gesetzblatt der DDR, Nr. 23, 26. Februar, 1951.
  20. Wieler Ulrich, Die Weimarer Hochschule von 1945 bis 1954. Betriebsames Abwarten, die Gründung der DDR und der Weg in eine wissenschaftliche Hochschule, Frank Simon-Ritz, Klaus-Jürgen Winkler, Gerd Zimmermann, Aber Wir Sind! Wir Wollen! Und Wir Schaffen!. Bd. 2., Weimar, 2011.

*Andrei PELIN*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8204-0020>

**Владимир Окушко – просветитель и реформатор  
художественного образования Бессарабии  
конца 19 века – начала 20-го века**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.23>

*Rezumat*

**Vladimir Ocușco – educator și reformator al educației artistice din Basarabia  
la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea**

Articolul examinează în detaliu parcursul vieții lui Vladimir Fulghentievici Ocușco, artist plastic de origine belarusă, profesor și personalitate publică remarcabilă din Basarabia anterior anului 1918.

În primul rând, este elucidată activitatea sa pedagogică în cadrul Școlii serale de desen din ziua sosirii sale la Chișinău, în 1897, când a preluat ștăfeta de la fondatorul ei, Terentii Nicolaevici Zubcov (1860 - după 1915), până la reorganizarea acesteia de către V. Ocușco, în 1918, cu puțin timp înainte de decesul său prematur, într-o Școală de Artă cu drepturi depline, în baza unui nou statut instituțional și a unui program didactic și metodologic extins, incluzând cursuri și practici speciale suplimentare. A fost o încununare a activităților sale educaționale și sociale. Toate aceste evenimente au avut loc pe fundalul revitalizării vieții culturale din Basarabia la hotarul secolului XIX-XX. De asemenea era în creștere atât numărul școlilor primare, cât și al celor municipale și județene. În Basarabia se deschid instituții de învățământ în domeniu. Se simțea aspirația tinerilor avansați, nu numai pentru științele naturale și tehnologie, ci și pentru artele frumoase. În consecință, la Chișinău a fost deschisă Școala serală de desen, care putea fi frecventată practic de toate păturile populației.

**Cuvinte-cheie:** Vladimir Ocușco, Basarabia, școala, instruire, profesor, arta, desen, statut.

*Summary*

**Vladimir Okushko – educator and reformer of art education in  
Bessarabia in the end of the 19th century – the beginning of the 20th century**

The article examines in detail the life course of Vladimir Fulgentievich Okushko, an outstanding artist, teacher and public figure of Belarusian origin in Bessarabia.

First of all, his pedagogical activity in the Evening Drawing School is covered since his arrival in Kishinev in 1897, until he took over the baton from its founder Terenty Nikolayevich Zubkov (1860 - after 1915) and reorganized it in 1918, shortly before his death, into a full-fledged Art School based on a new founding charter and an extended educational and methodological program, including additional special subjects and practices. This was the crown of his educational and social activities. All these events took place against the background of the revitalization of the cultural life of Bessarabia at the turn of the XIX-XX centuries. The number of elementary city and county schools was also growing. Specialized educational institutions were opening in our region. We can feel the craving of progressive youth, not only for natural sciences and technology, but also for the fine arts. As a consequence, an evening art school was created in Kishinev which could be attended by all layers of the population.

**Keywords:** Vladimir Okushko, Bessarabia, school, education, teacher, art, drawing, charter.

Согласно метрической записи, будущий выдающийся педагог и незаурядный художник Владимир Фульгентьевич Окушко родился в городе Ошмяны Виленской губернии (ныне Гродненская область Белоруссии) 7 февраля (по старому стилю) 1862 года в семье титулярного советника, письмоводителя местной Дворянской опеки, беспомест-

ного дворянина Фульгентия Фелициановича Окушко, римско-католического вероисповедания и его супруги Аделаиды Семёновны Окушко, православного вероисповедания. Его крещение состоялось в Ошмянской Богоявленской церкви 14 ноября (по старому стилю) 1863 года. Скорее всего, это был ещё старый, деревянный храм, построенный в 1840-х

гг. на окраине города. Таинство совершил по православному обряду священник Даниил Петровский «при бытности пономаря Семёна Головчинского», о чем год спустя было выдано свидетельство, подтверждающее сие радостное событие. Восприемниками (крестными) были по сложившейся традиции близкие родственники и кто-нибудь из друзей, а именно «дворянин Викентий Францевич Бакщинин и Ошмянского Уездного Полицейского Управления Столоначальника Коллежского Регистратора Каетана Высоцкого жена, Иоганна Семёнова дочь» [29]. То есть, по всей видимости, родная сестра родительницы. С определенной долей допущения можно предположить, что пономарь был отцом сестёр.

Отец В.Ф. Окушко, принадлежал старинному польскому, шляхетскому роду Окушко, близких родственников знаменитых Тышкевичей и, возможно, происходившего из польских городков Радван и Лелива, расположенных недалеко от более крупной Лодзи. В списках дворян Виленского воеводства Великого Княжества Литовского, Окушки упоминаются в 1550 году [2, стр. 204, 273, 446].

Сам Фульгентий Фелицианович Окушко, был родом из Молодечно, расположенного близ Минска на Виленском тракте, где в прошлом много дворов было заселено Окушками. Любопытно, что на территории нынешней Белоруссии в разных её концах, есть два почти одноименных поселения — это деревня Окушки в Могилёвской области на востоке и хутор Окушково в Гродненской области на западе страны. Оба названия происходят от антропонима Акила (белор. *Акула*, уменьшительно-ласкательная форма белорус. *Акушка*), а по другой версии, от слова «окунь».

В многочисленном роду Окушко было немало кадровых военных. Старший брат В.Ф. Окушко, Иван Фульгентьевич Окушко, 1874 года выпуска Виленского военного училища по 2-му разряду портупей-юнкером определен в 107-й пехотный Троицкий полк. 25 декабря 1874 года произведен в прапорщики. На 1896 год, капитан в отставке. Автор книги «Ополченские дружины в войну с Японией (очерк, составленный ополченцем И.Ф. Окушко, 1910 г.)», охватывающий период 1904-1905 гг. Рукопись хранится в Российском Государственном Военно-историческом архиве [7]. В очерке, состоящем из 31 главы, описываются прин-

ципы организации и комплектования всех 24 ополченских дружин, участвовавших в русско-японской войне с попытками обобщения структуры личного состава и анализа в целом деятельности государственного ополчения. Из этого следует, что И.Ф. Окушко, находясь в запасе, продолжил службу в армии и участвовал в русско-японской войне 1904-1906 гг.

Конный стражник С.И. Окушко, в должности низшего чина полиции принимал участие 1 ноября 1914 г. в охране пути следования императора Николая II-го в г. Гродно [45, стр. 172]. Можно предположить, что это мог быть сын одного из братьев В.Ф. Окушко и, возможно, именно он изображен на этюде «Всадник» (кто бы ему еще позировал?).

Другой Окушко, Владимир Игнатъевич (1890-1965), из дворян Могилёвской губернии, сын штабс-капитана, уроженец г. Нежим Черниговской губернии, окончил Одесский кадетский корпус (1908) и Константиновское артиллерийское училище (1911). Служил в располагавшейся в Кишинёве 14-й артиллерийской бригаде и в ее составе воевал на фронтах Первой мировой войны, а во время Гражданской войны вступил в ряды Добровольческой армии и ВСЮР (Вооруженные Силы Юга России), дослужившись до полковника. Умер во Франции в Сен-Женевьев-де-Буа, где и похоронен на галлиполийском участке [5, стр. 374].

Ещё один Окушко, имя которого неизвестно, в январе 1920 года был военно-морским чиновником в дирекции маяков и лоций Белого моря в белых войсках Северного флота [6, стр. 347].

Что касается дворянства В.Ф. Окушко, то его отец Фульгентий Фелицианович был утверждён в дворянском достоинстве, о чем свидетельствует Указ Герольдии (в царской России – Департамент Сената, ведавший делами дворянского сословия) от 10 февраля (стар. ст.) 1848 года за № 3539 [30].

Сам же В.Ф. Окушко, наверное, в какой-то мере пользовался привилегиями дворянского сословия, но подтверждением в Герольдии в силу неведомых пока жизненных обстоятельств пренебрег.

Детство В.Ф. Окушко проходило в обстановке материальных трудностей и лишений, обостривших деспотический характер отца и приводивших к частым семейным ссорам. Ро-

дители были связаны с революционным движением т. н. народников. Фульгентий Фелицианович Окушко (род. 11 июля /ст. ст./ 1825 — скон. между 1868 и 1872 гг.), библиотекарь нелегальной «Библиотеки ошмянской молодежи» в 1864 году был предан военному суду, скорее всего, за поддержку Польского восстания 1863 года [7]. А его уже к тому времени вдова, Аделаида Семёновна Окушко и их средний сын Фульгентий Фульгентиевич привлекались к дознанию по обвинению в участии в преступном сообществе для пропаганды в Виленской губернии вместе с Н. Соколовым, Иосифом Окушко, Яковом Девятниковым и др. По высочайшему повелению оба дела были прекращены в 1876 году за недостатком улик [10, стр. 1081-1083]. Фульгентий Ф. Окушко-младший, также как и его старший брат И.Ф. Окушко, окончил в 1876 году то же Виленское военное училище по 2-му разряду и определен унтер-офицером в 105-й пехотный Оренбургский полк [7].

Мать была «высококультурной женщиной, сумевшей развить в детях глубокое человеческое восприятие жизни и любовь к прекрасному: музыке, живописи, литературе и природе» [39, стр. 6].

Раннему развитию художественного воспитания будущего деятеля бессарабской культуры способствовала также природа Белоруссии и Литвы.

Внимательное отношение к жизненным явлениям и преклонение перед красотой окружающего мира, сложившиеся в сложных условиях не совсем благополучного детства, стали основными чертами характера В.Ф. Окушко, которые он сохранил на всю жизнь.

Склонность к изобразительному искусству, возникшая очень рано, укрепилась во время учебы в Реальном училище в г. Вильно (ныне Вильнюс - столица Литовской республики). Юный Окушко много рисует, приобретая серьезные навыки. Первыми его, по крайней мере профессиональными наставниками по чистописанию, черчению и рисованию были Иван Петрович Трутнев (1827-1912) и Дмитрий Иванович Чемоданов (1845-?). Соученик Ивана Крамского, Николая Ге, Василия Верещагина и Ивана Шишкина, академик живописи И.П. Трутнев воссоздал и впоследствии много лет являлся заведователем Виленской Рисовальной школой. Вместе с ним в школе пре-

подавали Василий Грязнов, Юзеф Балзукевич, Станислав Яроцкий, Иван Рыбаков, Сергей Южанин, Николай Сергеев-Коробов и др. За организацию и управление школой Трутнев был избран почетным вольным общником Академии художеств. Учитывая способности В.Ф. Окушко к графическим искусствам, вряд ли он ограничивался только классными занятиями по рисованию в Реальном училище и наверняка посещал и Рисовальную школу.

Между прочим, соучеником В.Ф.Окушко по училищу был выдающийся русский и советский ученый, геолог, географ, путешественник и писатель Владимир Афанасьевич Обручев (1863-1956), автор знаменитых научно-фантастических романов «Плутония» и «Земля Санникова». Он был всего на один год моложе Окушко, а потому, учитывая относительно небольшое количество учащихся, они, вероятнее всего, были знакомы. Академик В.А. Обручев очень тепло отзывался о преподавательском составе Виленского реального училища. Здесь также учились, ставшие впоследствии известными зодчими, Михаил Гейслер (1861-1930), Георгий Рабцевич (1864-?), Михаил Прозоров (1860-1917) и знаменитый мастер московского модерна, архитектор Лев Кекушев (1859-1917?).

Многие педагоги занимались научной деятельностью и имели публикации. Упомянем о достижениях некоторых из них.

Учитель истории и географии Павел Дмитриевич Брянцев (1845-1929), издал ряд исторических трудов: «История Литовского государства с древнейших времен» (1889); «Очерк древней Литвы и Западной России» (1891 и 1897); «Польский мятеж 1863 года» (1863) и др.

Преподаватель русского языка Семён Вуколович Шолкович (1840-1886) был известным историком-архивистом, состоял членом местной археографической комиссии. Его перу принадлежат солидные исследования: «О тайных обществах в учебных заведениях в Северо-Западном крае при князе А. Чарторийском», «О границах Польской Короны и Великого Княжества Литовского» и др.

Отдельно стоит рассказать об учителях графических искусств, в разные годы преподававших в Виленском реальном училище. Кроме упомянутых И.П. Трутнева, Д.И. Чемоданова и В.В. Грязнова, также вел курс рисования и черчения художник-пейзажист, ака-

демик живописи Виктор Михайлович Резанов (1829-1906).

Учитель рисования Д.И. Чемоданов преподавал также книговодство и письмоводство. Он был автором учебных пособий «Руководство к чистописанию и прописи» (1875) и «Первые уроки русской грамоты. Букварь и первоначальное чтение» (1866), выдержавшее шесть изданий. То есть, В.Ф. Окушко приобретал знания, в том числе, и по его учебникам.

Василий Васильевич Грязнов (1845-1909) известен тем, что, путешествуя по Северо-Западному краю, зарисовывал древние памятники. В 1865 году, вместе с Н.И. Соколовым нашел знаменитое Туровское Евангелие. Написал книгу «Коложская Борисоглебская церковь в г. Гродне» (1893) [12].

Тут следует отметить, что к 1914 году, накануне Первой мировой войны в Российской империи насчитывалось 284 реальных училища, в которых обучалось около 80-ти тысяч человек различных сословий. После Октябрьской революции 1917 года этот тип средних учебных заведений был упразднен, и вместо них в Советской России возникли близкие по своим задачам Школы фабрично-заводского ученичества (прообраз системы профессионально-технического образования 1960-х годов – ГПТУ), а с 1923 года, техникумы, как полноценные средние специальные технические учебные заведения.

По окончании Реального училища в 1880 году В.Ф. Окушко стремится поступить в Академию художеств в Петербурге. С трудом раздобыв взаимно небольшую сумму денег, он едет в имперскую столицу и в июле того же года успешно держит вступительные экзамены в Академию художеств. Казалось, что заветная мечта осуществилась. На первом курсе Академии по классу рисунка и живописи под руководством талантливого русского живописца и авторитетного педагога Павла Петровича Чистякова (1832-1919), он с жаром принимается за работу. Кстати, в те же годы (1881-1884) у него же учился, выдающийся русский живописец Михаил Нестеров (1862-1942).

Ученик Петра Васильевича Басина (1793-1877), П.П. Чистяков работал в Академии с 1872 г. в должности адъюнкт-профессора гипсового и этюдного натурального классов в течение 20-ти лет. Он был ярким противни-

ком академической рутин, но признавал значение Академии как единственной школы высокого мастерства. По его убеждению, мастерство должно основываться на глубоком изучении натуры.

В своем преподавании Чистяков исходил из реалистического понимания рисунка, композиции и колорита, считая основой всего рисунка. Обучение рисованию протекало последовательно от простейшего к более сложному и было подчинено изучению характера модели, изучению формы предмета и правильно-му их совокупному выражению. У Чистякова была одна цель-двинуть, направить русское искусство по более простому и широкому пути, всячески способствовать подъему национальной живописи, повышению профессионального мастерства художников.

Молодому Окушко не хватает средств. Приходится платить за учебу и экономить на всем остальном, живя постоянно впроголодь, в сыром полуподвальном помещении. Расшатывается слабое здоровье юноши, заболевшего туберкулезом, что вынуждает его прервать занятия. Лишь спустя два года он переводится в фигурный класс, в котором занимается успешно и завоевывает серебряную медаль. Однако в начале 1884 года занятия вновь прерываются. В заявлении, поданном руководству Академии, В.Ф. Окушко просит разрешения выехать из Петербурга. Получив отпуск, он уезжает в Ковно (ныне город Каунас в Литве), где жили мать и братья.

Возвратившись в Академию в октябре 1884 года, В.Ф. Окушко посещает занятия в мастерской Франца Рубо в качестве вольнослушателя и 31 октября получает вторую серебряную медаль уже по батальному классу. Переход в вольнослушатели был вынужденным, так как студент Окушко не имел денежных средств для обучения, а заявление об освобождении его от платы было отклонено Советом Академии.

Живя случайными заработками, он продолжает учебу и в январе 1886 года получает большую серебряную медаль по натурному классу.

Оставалось совсем немного до окончания учебы, но материальное положение ухудшалось. Чтобы улучшить его, он пытается определиться на военный корабль дальнего плавания, куда для прохождения практики обычно

брали учеников батального класса Академии. Попытка, увы, не имела успеха.

Материальное положение еще более осложнилось, когда из-за не сданных вследствие болезни (туберкулез) экзаменов по теоретическим предметам ему было отказано в выдаче бесплатного билета на посещение занятий в Академии.

Это означало новый перерыв в учебе.

Невзгоды и лишения парализуют его волю. Осенью 1886 года, в один из ненастных, пасмурных питерских вечеров, Владимиру Фульгентьевичу даже приходит мысль о самоубийстве. И лишь увиденные в вечернем полусвеченном зале Академии прекрасные формы статуи Венеры Милосской наполнили его душу жизнеутверждающей радостью бытия. Он вспомнил данный себе обет - во что бы то ни стало стать художником, забытый под гнетом нужды, почти сломившей его волю и веру в свои силы.

Владимир Фульгентьевич вышел из духовного кризиса нравственно окрепшим. Он уезжает на заработки в Оренбургские степи, что дало ему возможность немного подлечиться и набраться сил. Были прекращены занятия в батальном классе Академии, из которых художник вынес умение рисовальщика и любовь к изображению животных, сохранившиеся на протяжении всей его жизни.

Вскоре В.Ф. Окушко уезжает в Уфимскую губернию и до 1893 года работает сельским учителем. Здесь Владимир Фульгентьевич близко знакомится с русским писателем-реалистом Глебом Ивановичем Успенским (1843-1902), собиравшим материалы для своих произведений, посвященных переселенческому делу. И как пишут в своей монографии К.Д. Роднин и Р.В. Окушко, посвященной столетию В.Ф. Окушко, история недавнего кризиса была им поведана писателю, который впоследствии якобы использовал ее в качестве сюжетной основы к известному рассказу «Выпрямила», в котором писатель отразил эстетические взгляды передовой русской интеллигенции, показал силу нравственного воздействия искусства на человека. Биографы В.Ф. Окушко допустили ошибку [39, стр.8]. Дело в том, что очерк «Выпрямила» был написан Г.И. Успенским под впечатлением от заграничной поездки 1872 года и был опубликован ещё в 1885 году, в «Русской мысли» (№5). В своем письме

к жене из Парижа от 10 мая 1872 года он писал:

«Тут больше всего и свежей всего Венера Милосская <...>, идеал женщины, который должен быть в жизни...». Раздражителем же к написанию послужило, сочиненное Афанасием Фетом еще в 1856 году стихотворение «Венера Милосская», к которому Г.И. Успенский относился весьма критически [43, стр.236, 388].

Длительная работа в сельской местности повлияла на мировоззрение художника. Окончательно утвердилось желание продолжать жить с пользой для общества. В этот промежуток времени Владимир Фульгентьевич создает несколько рисунков и работ маслом (преимущественно пейзажи), передающих уголки русской деревни конца XIX-го века, увиденной глазами вдумчивого и профессионально зрелого художника-реалиста.

Наконец, только спустя 16 лет после начала учебы, 30 октября 1896 года В.Ф. Окушко получает в Академии художеств свидетельство за № 3500 на право преподавать рисование в средних учебных заведениях, а затем в 1897 году уезжает в Кишинёв по вызову Городской управы и Дирекции народных училищ.

Предложением Попечителя Одесского учебного округа от 8 августа 1897 года допущен к исполнению обязанностей учителя чиstopисания, черчения и рисования в Кишинёвском 2-м уездном училище, с поручением преподавать рисование на вечерних курсах для рабочих города Кишинёва и в Кишинёвской городской рисовальной школе. На этой должности он сменил Терентия Николаевича Зубкова, переведенного распоряжением Попечителя, того же Одесского учебного округа в Елисаветград (впоследствии Кировоград, ныне город Кропивницкий на Украине) в Общественную женскую гимназию на ту же должность, где он благополучно проработал как минимум до 1915 года. Дальше его следы теряются [41, стр. 197].

Рисовальная школа была учреждена решением Городской Думы Кишинёва с одобрения Губернатора Бессарабии А.П. Константиновича, 28 января (9 февраля) 1891 года и в соответствии с разъяснением по предмету открытия заведений для преподавания искусств Министерства Народного Просвещения от 31 декабря 1890 года за N20389, напечатанного в

№ 2 «Циркуляров Одесского Учебного Округа» за 1891 год на стр. 49 [16]. Любопытно, что такая же попытка создать подобную школу на родине В.Ф. Окушко в Минске в те же 1890-е годы, предпринятая известным одесским архитектором Василием Фёдоровичем Маасом (1840-1894) потерпела неудачу [37, стр. 75]. Первая, частная рисовальная школа в столице Белоруссии была официально открыта лишь в 1906 году художником Яковом Кругером, учеником Леопольда Горовица (Варшава), Родольфа Жульена (Париж) и Владимира Маковского (Санкт-Петербург) [42].

Т.Н. Зубков был фактическим основателем Рисовальной школы. Именно этот день должен считаться началом специального художественного образования в Бессарабии. Неплохо было бы нашим городским властям подать законопроект в Парламент РМ, с целью учредить профессиональный праздник национального значения. Он может быть назван «День учителя рисования Республики Молдова».

Трудно сказать, кто из двоих выдающихся педагогов-энтузиастов внес больший вклад в становление художественного образования в нашем краю. Терентий Зубков был у его истоков, в самый трудный период первых лет существования школы, а продолживший его дело Владимир Окушко, сумел расширить программу обучения и усовершенствовать методику преподавания графических искусств. В равной степени их можно считать подвижниками своего призвания.

С 1897 года начинается основной и самый яркий период жизни В.Ф. Окушко, наполненный плодотворным и усердным трудом художника-педагога.

Приехав на работу, он увидел вместо рисовальной школы небольшую комнату при 2-м уездном училище, находящимся в доме Гринберга (сохранился) на углу улиц Киевской и Михайловской (ныне ул. 31 августа и М. Эминеску по четной стороне), с убогими пособиями. После отъезда Т.Н. Зубкова школа существовала лишь номинально, учащиеся ее практически не посещали.

Ознакомившись с обстановкой, В.Ф. Окушко пишет доклад Городской управе, в котором просит предоставить отдельное помещение и необходимую сумму на приобретение оборудования и оплату преподавания.

После настоятельного требования управой было выделено 850 рублей на наем помещения и приобретение инвентаря. Просьба о предоставлении жалования в размере 1200 рублей в год была отклонена под тем предлогом, что обучение в школе должно быть платным. Всякие расходы сверх выделенной суммы, и вознаграждение руководителя, по решению властей, должны были покрываться взносами за обучение учащихся в размере 3 рублей в месяц.

Условия для работы оказались довольно тяжелыми. Но это не остановило В.Ф. Окушко, видевшего свой нравственный долг в служении обществу и распространении культуры и искусства. Началась борьба за создание школы, способной заложить в учащихся не только основы профессиональной грамоты, но и воспитать в них художников.

В.Ф. Окушко прилагает много усилий к тому, чтобы школа получила всеобщее признание и популярность. Приглашаются ученики уездного училища и городских школ, учеба с которыми проводится бесплатно. Приобретается оборудование для школы и подыскивается помещение.

В первом полугодии в рисовальной школе платных учащихся было 7, а к концу года — уже 17 человек.

Во втором учебном году число учащихся заметно возросло, составив 65 человек. Нужные школе инструменты и инвентарь в немалой степени приобреталось за счет личных средств самого Владимира Фульгентьевича.

Летом 1898 года В.Ф. Окушко руководит Кишинёве, одномесячными педагогическими курсами рисования и чистописания для учителей и учительниц народных училищ, проводимыми при Александровском ремесленном и 2-м уездном училищах, с разрешения Управляющего Министерством Народного Просвещения [20]. Ему помогали преподаватель черчения П.В. Богопольский и губернский архитектор Г.С. Лозинский [35, стр. 76].

Эти курсы еще при Т.Н. Зубкове в 1894 году пользовались таким большим успехом, что из городов других учебных округов России, буквально посыпались письма на имя заведующего Кишинёвского Александровского ремесленного училища с многочисленными прошениями предоставить сведения по организации курсов черчения и рисования, а так-

же устав, учебные планы, программы и отчеты. Просьба поступила даже из Учительского института г. Вильно, в учебных заведениях которого еще далеко не завершили свою преподавательскую деятельность замечательные педагоги и в недавнем прошлом наставники В.Ф. Окушко и Л.Н. Кекушева - И.П. Трутнев, Д.И. Чемоданов, В.В. Грязнов и В.М. Резанов [17]. Таким образом, можно сделать вывод, что, по всей видимости, это был первый и очень плодотворный опыт по организации таких курсов.

С 1 марта по 1 августа 1899 года, В.Ф. Окушко временно исполняет должность учителя рисования и чистописания в Кишинёвской 1-й мужской гимназии по найму, с увольнением от занимаемой должности учителя тех же искусств в Кишинёвском 2-м уездном училище.

Также с 1-го августа 1899 года он начинает преподавать графические дисциплины в Кишинёвской 2-й мужской гимназии, а постановлением Попечительного Совета Кишинёвской Торговой школы (с 1906 года Коммерческое училище) от 20 августа того же года, допущен к исправлению должности преподавателя чистописания и рисования.

Педагогический Комитет школы признавал общеобразовательное значение графических искусств, а потому нашел уместным, помимо рисования и чистописания ввести в курс обучения Торговой школы с 1902 года преподавание черчения. Инспектор школы, Франц Францевич Миллер, пристально следивший за педагогической литературой, в своем докладе 22 января 1906 года Педагогическому Комитету сослался на поучительный опыт Америки, где графические искусства получили во всех учебных заведениях самое широкое применение. Благодаря его стараниям для кабинета искусств были приобретены все необходимые пособия — мебель, таблицы, картины, модели и гипсы. Такая щедрость объясняется тем, что Торговая школа была в ведении более «богатого» Министерства Торговли Промышленности. Чтобы вызвать у будущих коммерсантов больший интерес к изобразительному искусству, сам В.Ф. Окушко в свободное от занятий время периодически вел с ними беседы на темы из области истории искусства. Они имели потрясающий успех, но, к сожалению, этих лекций было не так много, поскольку Окушко был занят сво-

ими прямыми обязанностями, заведующий Городской Рисовальной школой [14, стр. 25, 31, 71, 108]. Именно в этих трех учебных заведениях (Рисовальная школа, 2-я Мужская гимназия и Коммерческое училище) он проработает до самой своей кончины.

К 1900 году Рисовальная школа представляет собой успешно развивающееся учебное заведение, привлекающее к себе внимание передовой общественности Кишинёва. Городская управа не могла с этим не считаться, и она отпускает школе на 1901-02 учебный год 1200 рублей для найма помещения и 300 рублей для уплаты за жилье при школе директору.

23 октября 1901 г. Рисовальная школа переехала в новое помещение, с 5-тью большими светлыми классами для занятий по ул. Гостинной 119 (впоследствии ул. Шмидтовская 119, ныне ул. Варлаам 69) в дом Грабойса, который также сохранился до наших дней. Общее число учащихся достигает 154 человек (постоянно посещает от 32-х до 89-ти). На преподавательскую работу приглашаются Н.А. Гумалик по живописи, В.П. Тарасов по рисунку и А.К. Костинский по черчению, а для занятий с ученицами приходских училищ была приглашена ученица школы Софья (?) Малашлиева.

Начиная с января 1902 г. вводится рисование с обнаженной натуры в старшем классе, а в мае открывается выставка ученических работ, на которой представлены до 700 рисунков, 24 этюда красками и 28 скульптур.

Таким образом, за 4 года самостоятельного существования школа выросла, превратившись в учебное заведение с серьезной постановкой профессионального обучения. Из стен рисовальной школы выходили подготовленные профессионалы, многие из которых продолжили обучение в высших художественных учебных заведениях России и Западной Европы.

В 1901 г. основывается школьный учебно-методический музей, в который отбирались лучшие ученические работы, а также поступали методические материалы из Санкт-Петербургской Академии художеств [44, стр.57]. Одновременно была открыта специальная библиотека, в которую собирались издания по искусству. Все это в совокупности помогло налаживанию нормального учебного процесса, основой которого ученик П.П. Чистякова, В.Ф. Окушко считал слияние

непосредственного восприятия художником природы с научным ее изучением. Хорошая постановка учебного процесса выдвинула школу в число лучших средних художественных учебных заведений Российской империи. Несмотря на большую административную и общественную занятость, он не прекращал творческие поиски в рисунке и живописи, хотя самоотверженное служение на педагогическом поприще несколько препятствовало его становлению как художника [8, стр.166]. Опираясь в своих произведениях на принципы реализма, В.Ф. Окушко по праву считается новатором молдавского натурального пейзажа [44, стр.53; 1, стр.173].

В 1903 г. кружок любителей, работе с которым В.Ф. Окушко уделял много времени, был официально признан властями, получив название «Бессарабского общества изящных искусств». С 1903 по 1911 год Обществом было организовано в Кишинёве шесть художественных выставок, в которых наряду с местными художниками принимали участие многие мастера России и Украины: И. Репин, К. Костанди, А. Головин, И. Бродский, Н. Пимоненко, Н. Богданов-Бельский, К. Богаевский и др.

В 1904 г. В.Ф. Окушко среди преподавателей рисования был направлен в составе русской делегации в столицу Швейцарии Берн на 2-й Международный съезд по художественному образованию и воспитанию, обсуждавший вопросы методики преподавания рисунка и эстетического воспитания. В Женеве он встречался с одним из первых русских марксистов Георгием Валентиновичем Плехановым (18..-19..), интересовавшимся работой этого форума. Из бесед с Плехановым он вынес подтверждение своим общественно-политическим взглядам и с еще большим энтузиазмом продолжал работать над превращением школы в центр, объединяющий художественную жизнь Бессарабии.

Кстати, по воспоминаниям внука В.Ф. Окушко, Владимира Ростиславовича Окушко, Владимир Фульгентьевич еще один раз побывал за пределами Российской империи, на сей раз в далекой Японии. Точная дата этого загадочного путешествия неизвестна. Можно лишь сказать, что оно могло состояться после Портсмутского мира, заключенного между Россией и Японией по завершении рус-

ско-японской войны 1904-1906 гг. и до начала Первой мировой войны 1914-1918 гг. Видимо, это была так называемая «мемориальная поездка», устраиваемая по соглашению между бывшими воюющими сторонами с целью посещения могил родственников, погибших на войне.

Не исключено, что это мог быть Ф.Ф. Окушко (?), могилу которого В.Ф. Окушко отправился навестить вместе со старшим братом Иваном. Это мог быть и другой близкий родственник. Учитывая, что в семье были кадровые военные, то такая поездка вполне могла состояться.

Как поведал В.Р. Окушко, в доме хранилось много предметов искусства, привезенных его впечатлительным дедом из Японии, но, к сожалению, были утрачены во время Великой Отечественной войны 1941-1945 гг.

Проживавший до недавнего времени в Тирасполе внук В.Ф. Окушко и, соответственно сын художника Ростислава Владимировича Окушко, доктор медицинских наук, профессор Владимир Ростиславович Окушко (1933-2018) или Владимир II-й, умный и очень образованный человек, автор более 260-ти научных работ и 9-ти книг, издал там же в 2008 году автобиографическую книгу-исповедь под названием «Янус», в которой он изложил свои взгляды на исторический процесс, естествознание, эстетическое воспитание и общественное устройство. Ещё будучи студентом, он дружил с ученым-палеонтологом и писателем-фантастом, Иваном Антоновичем Ефремовым (1907-1972).

Надо упомянуть, что становление Рисовальной школы происходило в годы, предшествовавшие первой русской революции 1905 года. В 1900-х годах произошли еврейские погромы. Во время первого, наиболее известного Кишинёвского погрома, весной 1903 года в школе были выбиты стекла. Учащийся школы Старчевский был избит на улице солдатами за то, что он заступился за старого еврея, над которым глумилась чернь [39, стр.33].

В.Ф. Окушко, с иконой в руках вместе с директором еврейской начальной школы Ильёй Давидовичем Бархашом, облачившись в вицмундиры и выйдя на внешний балкон, сумели убедить погромщиков, что здесь находятся государственные учреждения, и те удалились [9, стр.9].

В 1907 г. в школу записалось 235 человек. Занимались в ней с большой охотой и дети и взрослые. Во всем был образцовый порядок.

В этих условиях В.Ф. Окушко обращает внимание Управы на затруднительное положение школы и, опираясь на факты, представил доклад, в котором просил окончательно узаконить школу, а также выделить ассигнования на нужды школы и оплату педагогического состава. Он предложил построить специальное здание под Художественный музей с археологическим и этнографическим отделениями. Управа отвергла инициативу энтузиаста под благовидным предлогом отсутствия средств. Школа продолжала носить получастный характер. Оплата за труд преподавателей складывалась из взносов учащихся. Идя навстречу неимущим ученикам, В.Ф. Окушко освобождал их от оплаты. Их число доходило порой до 40% [3, стр.48; 39, стр.30].

В педагогической системе В.Ф. Окушко эстетическое воспитание бессарабской молодежи занимало первостепенное значение. Стремление к прекрасному являлось одной из основных задач. Его ученики надолго сохранили в памяти предельно развитое чувство ответственности, его душевную мягкость, но и строгость, а также благородство и редкое бескорыстие.

9 апреля (ст. ст.) 1909 года, учреждается Кишинёвское Фотографическое Общество, а 15 февраля (ст. ст.) 1910 года В.Ф. Окушко избирается общим собранием ее почетным членом. В то время КФО находилось в одном здании с Рисовальной школой, что позволяло часто производить фотосъемку учебных занятий в классах [21].

Заметим при этом, что в Бессарабии искусство фотографирования уже преподавалось как отдельный предмет в Аккерманском городском училище с 1894 года, задолго до основания Кишинёвского Фотографического Общества [18].

В 1912 году в Бессарабии отмечалось столетие присоединения края к России. В ознаменование этого юбилея, по инициативе директора 1-й Кишинёвской гимназии И.А. Клоссовского губернскими властями, с одобрения руководства Одесского учебного округа решено было устроить в Кишинёве Школьную выставку, которая была наглядным свидетельством развития просвещения в

губернии. В.Ф. Окушко входил в ее распорядительный комитет [13, стр.149].

Школьная выставка показала, что художественные изделия учащихся не несут черт схематизма и сохраняют индивидуальный характер. Рисовальная школа представила в помещении Кишинёвской 3-й мужской гимназии, где проводилась выставка (ныне 1-й корпус Академии искусств) 130 рисунков учеников 2 и 3 классов, 36 этюдов масляными красками и 21 предмет по скульптуре, в том числе группа и один барельеф [27].

Видны строгий рисунок и правильно найденные отношения тона, пропорции, свидетельствующие об успешном усвоении учащимися задачи сознательной передачи изображаемого.

Как и его учитель П.П. Чистяков, В.Ф. Окушко противопоставлял схематичному академизму последовательное изучение характера натуры. Он умел заинтересовать обучаемого.

Как потом вспоминали его ученики, В.Ф. Окушко создавал все необходимые условия для нормального развития творческой индивидуальности молодого художника.

В.Ф. Окушко обладал неплохим послужным списком. В 1903 году ему был пожалован орден Святого Станислава 3-й степени. Это самый младший в порядке старшинства российских орденов и вручался чаще других. Приказом по гражданскому ведомству от 31 марта (ст. ст.) 1908 года за № 18, он утвержден в чине коллежского асессора.

Высочайшим приказом за № 66, В.Ф. Окушко 8 сентября (ст. ст.) 1909 года произведен за выслугу лет в чин надворного советника [24]. Приблизительно к 1911 году он дослужился до чина 7-го класса в Табели о рангах Российской империи и завершил свою карьеру коллежским советником. В 1913 был награжден орденом Святой Анны 3-й степени [31].

К 1914 году Рисовальная школа переехала в новое здание по ул. Пироговской № 33 (ныне ул. Когэлничану № 39). Помощником В.Ф. Окушко был преподаватель рисования Ефим Львович Марнянский.

Во время Первой мировой войны (1915), В.Ф. Окушко вынужден был пройти непростую процедуру усыновления собственных детей, поскольку не состоял в законном браке

с Зинаидой Самойловной Астаповой (1858 - после 1927 г.), их матерью и фактической своей супругой.

Тому есть объяснение. Дело в том, что, как незамужняя дочь генерала Самуила Захаровича Астапова (1802-1885) получала пенсию за покойного отца, на которую собственно и существовала семья Окушко. Супруги вынуждены были пойти на такую хитрость из-за тяжелого материального положения. Если бы они официально вступили в брак, то З.С. Астапова лишилась бы этой ощутимой материальной поддержки. Потому В.Ф. Окушко и пришлось усыновлять незаконнорожденных дочерей и сына [15].

До последних дней жизни В.Ф. Окушко продолжал свой благородный труд педагога и руководителя школы. Осенью 1918 года, уже будучи смертельно больным он [26], явно рассчитывая на полную финансовую поддержку городской власти, составляет новый учредительный устав и план преобразования Рисовальной школы в Художественное училище, в основу которых были заложены прогрессивные методики преподавания графических искусств, а также расширенная учебная программа специальных предметов [28]. Его по праву можно считать основателем Художественного училища.

3 декабря 1918 года Городская Временная Комиссия постановила реорганизовать городскую Рисовальную школу в Художественное училище «с постепенным расширением его вплоть до учреждения при нем художественного музея» (!). Это была первая попытка основать в Кишинёве музей изобразительного искусства при содействии городской власти [32].

В своей книге воспоминаний вдова скульптора Александра Плэмэдялэ, Ольга Яковлевна Плэмэдялэ (Сучеван) необъяснимым образом приписывает все заслуги по реорганизации школы исключительно своему покойному супругу, что не соответствует истине [38, стр.19].

Любопытно, что в первой части устава в 9-м пункте учреждаются три праздничных дня «Праздника вишневого цветка», по аналогии с японским праздником цветения сакуры, что в какой-то мере косвенно подтверждает его краткое пребывание в Японии. Возможно, этот праздник вдохновлен комедией Антона Чехова (1860-1904) «Вишнёвый сад». Есть что-

то «чеховское» в самой биографии В.Ф. Окушко. В его судьбе много общего с великим писателем и почти ровесником — нужда, чахотка, свой «Остров Сахалин» в Оренбургских степях, схожесть общественно-политических воззрений.

Окруженный заботой родных и близких, В.Ф. Окушко скончался от туберкулеза 1 февраля 1919 года. Как писал сын художника Ростислав Окушко, к сожалению «в 20-30 годах, националистические круги, пытаясь отрицать существование влияния русского прогрессивного искусства на бессарабских художников и роль рисовальной школы в развитии местной художественной жизни, стремились свести на нет всю деятельность В.Ф. Окушко, умалить значение методов его преподавания. Не без их участия расхищались его работы и уничтожен его бюст, выполненный Н. Патлажаном» [39, стр. 19-20]. Какие-то неблагодарные ученики школы разбили бюст и бросили его обломки в выгребную яму.

Сам В.Ф. Окушко, а после его смерти вдова, З.С. Астапова, а также их сын Ростислав неоднократно и настоятельно обращались к городским властям и руководителям учебных заведений, где много лет преподавал покойный с просьбой «исходатайствовать» семье благодарственное пособие, учитывая его значительный вклад в художественное образование края [25].

Первым директором Кишинёвского Художественного училища после смерти его основателя был непродолжительное время (1918-1919 уч. год), учившийся в Мюнхенской Академии Художеств (не окончил), замечательный гравёр и живописец, уроженец Ореева, Шнеер Герцович Коган (1875-1940) [23]. После, его преемником стал ученик В.Ф. Окушко, выдающийся молдавский скульптор, Александр Михайлович Плэмэдялэ (1888-1940), именем которого ныне названо училище.

В силу разных причин (прежде всего материальных) изначальная программа В.Ф. Окушко начала воплощаться в жизнь лишь после того, как училище переехало в 1933 году в бывший Ольгинский приют, с большим двором и просторными помещениями [22].

Стремясь во что бы то ни стало повысить статус Рисовальной школы до уровня полноценного среднего специального учебного заведения, В.Ф. Окушко желал вырваться из

«прокрустова ложа» чисто прикладного характера постижения секретов изобразительного искусства, т. к. городские власти навязывали школе многочисленные подготовительные курсы для рабочих, мастеровых и преподавателей провинциальных школ и училищ. Дело весьма полезное, но это отвлекало учителей рисования, черчения и чистописания, привлеченных в помощь В.Ф. Окушко из городских гимназий и училищ от их основной деятельности. К тому же этот дополнительный труд недостаточно оплачивался. Потому, многие педагоги (В.А. Блинов) отказывались вести курсы [19]. В.Ф. Окушко стремился превратить школу в своеобразную творческую коммуну на основе академических требований, избегая, таким образом, ремесленного подхода к процессу обучения. Об этом свидетельствуют многочисленные воспоминания его бывших подопечных [33].

Интересно, что ещё при жизни В.Ф. Окушко, в декабре 1917 года группа учеников Шнеера Когана в Оргееве, обратилась в Сфатул Цэрий с просьбой помочь им создать в Молдавской народной республике Национальную академию художеств. Сам Коган даже просил власти отвести пустопорожнее место для постройки здания под академию. Но, эта затея осталась неосуществленной [4].

#### Приложение 1.

Список учащихся Рисовальной школы с 1891 по 1918 г. (неполный):

1. Бадаева-Гырля Любовь Ивановна.
2. Балабан Р.М.
3. Барбовская.
4. Барташевич.
5. Бразер Абрам Меерович (1892-1942) [15, стр. 593].
6. Ваксман Перец (...-1916).
7. Вырнов Иван (Георгиевич-?) (1889-...).
8. Гилярова Е.А.
9. Гойхман.
10. Гродецкий Виктор.
11. Добржанская Клавдия.
12. Малашлиева (Софья-?).
13. Нестеров Василий Фёдорович (1888-1962).
14. Патлажан Ньюма (1888-1961).
15. Пекуш А.
16. Плэмэдялэ Александр Михайлович (1888-1940).

17. Старчевский (Леонард Ромуальдович-?)
18. Ткач Маня.
19. Трагаки Иван.
20. Френкель Константин.
21. Хршановская.
22. Шиллинговский Павел Александрович.

#### Библиография

1. Colesnic I.- Colegiul Republican de Arte plastice „Al.Plămădeală”, Chișinău: Muzeum, 2008.
2. Herby Rodow Polskich. London: Orbis Books Ltd, 1990.
3. Plămădeală A.- Artiști plastici basarabeni. În: Viața Basarabiei, № 11, 1933.
4. Академия художеств. «Сфатул Цэрий», № 22, 21-XI, 1917 / Akademia khudojstv. «Sfatul Tserii», № 22, 21-XI, 1917.
5. Волков С.В.- Белое движение. Энциклопедия гражданской войны. Санкт-Петербург: Нева, Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2003 / Volkov S.V.- Beloe dvijenie. Entsiklopedia grajdanskoi voiny. Sankt-Peterburg: Neva, Moskva: OLMA-PRESS, 2003.
6. Волков С.В.- Офицеры флота и Морского ведомства. Москва: Русский путь, 2004 / Volkov S.V.- Ofitsery flota i Morskogo vedomstva. Moskva: Russkii put', 2004.
7. Всероссийское генеалогическое древо. <https://forum.vgd.ru> / Vserossiiskoe gheneologhicheskoe drevo. <https://forum.vgd.ru>.
8. Гольцов Д., Зевина А., Лившиц М., Роднин К., Чезза Л., Эльтман И.- Искусство Молдавии. Кишинёв: Карта Молдовеняскэ, 1967 / Gol'tsov D., Zevina A., Livshits M., Rodnin K., Chezza L., El'tman I.- Iskusstvo Moldavii. Kishiniov: Kartia Moldoveniaske, 1967.
9. Дайлис И.- Жизнь и музыка. Кишинёв: ГАУМ, 1992 / Dailis I.- Jizn' i muzyka. Kishiniov: GAUM, 1992.
10. Деятели революционного движения в России. Био-библиографический словарь, т. 2, выпуск 3-й. Составлен А.А. Шиловым и М.Г. Карнауховой. Москва: Издательство Всесоюзного общества политических каторжан и ссыльно-поселенцев, 1931 / Deiateli revoliutsionno-

- go dvijenia v Rossii. Bio-bibliograficheski slovar', t.2, vypusk 3-i. Sostavlenn A.A Shilovym I M.G. Karnaukhovoi. Moskva: Izdatel'stvo Vsesoiuznogo obshchestva politicheskikh katorjan I ssyl'no-poselentsev, 1931.
11. Зевина А., Роднин К. - Изобразительное искусство Молдавии. Кишинёв: Карта Молдовеняскэ: 1965 / Zevina A.. Rodnin K.- Izobrazitel'noe iskusstvo Moldavii. Kishiniov: Kartia Moldoveniaske, 1965.
  12. Ильин А.- Черевачицкие Котовичи — священники, деятели культуры и просто люди. Глава V, часть 2. Гістарычная брама № 1 (26), 2016: <https://brama.brestregion.com> / Il'in A.- Cherevachitskie Kotovichy – sviashchenniki, deiateli kul'tury i prosto liudi. Glava V, chiasť 2. Ghistarychnaia brama № 1 (26), 2016: <https://brama.brestregion.com>.
  13. Лашков Н.В. - Празднование столетнего юбилея присоединения Бессарабии к России. 1812 16/V 1912. Кишинёв: 1914 / Lashkov N. V. - Prazdnovanie stoletnego iubileia prisoedinenia Bessarabii k Rossii. 1812 16/V 1912. Kishiniov: 1914.
  14. Миллер Ф.Ф. - Бывшая Кишинёвская Торговая Школа, а ныне Кишинёвское городское сословно-купеческое Коммерческое училище (1899-1910 гг.). Одесса: Типография С. Скарлато и А. Долинского, 1910 / Miller F.F. - Byvshaia Kishineovskaia Torgovaia Shkola, a nyne Kishineovskoie gorodskoie soslovno-kupcheskoie Kommercheskoie uchilishche (1899-1910). Odessa: Tipografia S. Skarlato I A. Dolinskogo, 1910.
  15. Национальное Архивное Агентство Республики Молдова (далее НАА): Ф. 39, оп. 14, ед. хр. 3445, лл. 1, 2, 17, 17 об.
  16. НАА РМ: Ф. 152, оп. 1, ед. хр. 385, лл. 8, 10.
  17. НАА РМ: Ф. 152, оп. 1, ед. хр. 434, лл. 2, 65, 69, 93.
  18. НАА РМ: Ф. 152, оп. 1, ед. хр. 450, лл. 1-4.
  19. НАА РМ: Ф. 152, оп. 1, ед. хр. 470, л. 33.
  20. НАА РМ: Ф. 152, оп. 1, ед. хр. 547, лл. 24-68.
  21. НАА РМ: Ф. 401, оп. 1, ед. хр. 51, л. 39.
  22. НАА РМ: Ф. 1404, оп. 1, ед. хр. 1170, лл. 130-131.
  23. НАА РМ: Ф. 1437, оп. 45, ед. хр. 257, л. 13.
  24. НАА РМ: Ф. 1772, оп. 7, ед. хр. 318, л. 3 об.
  25. НАА РМ: Ф.1772, оп. 7, ед. хр. 318, лл. 12-16.
  26. НАА РМ: Ф.1772, оп. 7, ед. хр. 639, лл. 253, 254.
  27. НАА РМ: Ф. 1862, оп. 25, ед. хр. 1027, 16 об.
  28. НАА РМ: Ф. 2116, оп. 1, ед. хр. 65, лл. 1-16.
  29. НАА РМ: Ф. 2116, оп. 1, ед. хр.68, л. 1.
  30. НАА РМ: Ф. 2116, оп. 1, ед. хр.68, л. 3.
  31. НАА РМ: Ф. 2116, оп. 1, ед. хр.69, л. 2.
  32. НАА РМ: Ф. 2116, оп. 1, ед. хр.72, л. 2.
  33. НАА РМ: Ф. 3165, оп. 1, ед. хр. 46, лл. 1-8.
  34. Осадчий Е.- Республиканское художественно-педагогическое училище им. И. Е. Репина. Кишинёв: Литература артистикэ, 1987 / Osadchii E.- Respublikanskoie khudojestvenno-pedagogicheskoe uchilishche im. I.E. Repina. Kishiniov: Literatura artistike, 1987.
  35. Памятная книга Дирекции народных училищ Бессарабской губернии на 1898 год. Кишинёв: Типография А.П. Котромадова, 1898 / Pamiatnaia kniga Direktsii narodnykh uchilishch Bessarabskoi gubernii na 1898 god. Kishiniov: Tipografia A.P. Kotromadova, 1898.
  36. Памятная книжка Виленской губернии на 1881 год. Адрес-календарь. Вильна: Типография А.Г. Сыркина, 1880 / Pamiatnaia knijka Vilenskoii gubernii na 1881 god. Adres-kalendar'. Vil'na: Tipografia A.G. Syrkina, 1880.
  37. Пилявский В. - Зодчие Одессы. Одесса: Optimum, 2010 / Piliavskii V.- Zodchie Odessy. Odessa: Optimum, 2010.
  38. Пламадяла О.Я. - А.М. Пламадяла — жизнь и творчество. Кишинёв: Карта Молдовеняскэ, 1965 / Plamadiala O. - A.M. Plamadeala – jizn' i tvorchestvo. Kishiniov: Kartia Moldoveniaske, 1965.
  39. Роднин К.Д., Окушко Р.В. - Владимир Фульгентьевич Окушко, педагог и художник. Кишинёв: Карта Молдовеняскэ, 1962 / Rodnin K.D., Okushko R.V. - Vladimir Fulgentievich Okushko, pedagog i khudojnik. Kishiniov: Kartia Moldoveniaske, 1962.
  40. Сакович В.- Белорусы в этнокультурном пространстве Молдовы.

Минск-Кишинёв: Центральная типография, 2011 / Sakovich V.- Belorusy v etnokul'turnom prostrastve Moldovy. Minsk-Kishiniov: Tsentral'naia tipografia, 2011.

41. Справочник на 1915 год об учебных заведениях Одесского учебного округа. Одесса: Е.И. Фесенко, 1915 / Spravochnik na 1915 god ob uchebnykh zavedeniakh Odesskogo uchebnogo okruga. Odesa: E.I. Fesenko. 1915.
42. Сутин в рисовальной школе Якова Кругера. <https://soutine-smilovichi.by/> / Sutin v risoval'noi shkole Iakova Krugera. [https://soutine-smilovichi.by.](https://soutine-smilovichi.by/)
43. Успенский Г.И.- Власть земли. Москва: Советская Россия, 1984 / Uspenskii G.I.- Vlast' zemli. Moskva: Sovetskaia Rossia, 1984.
44. Художественная жизнь Молдавии. Кишинёв: Карта Молдовеняскэ, 1971 / Khudojestvennaia jizn' Moldavii. Kishiniov: Kartia Moldoveniaske, 1971.
45. Черепица В.Н.- Город-крепость Гродно в годы Первой мировой войны. Минск: Беларус. Энцыкл. ім. П. Броўкі, 2009 / Cherepitsa V.N.- Gorod-krepost' Grodno v gody Pervoi mirovoi voiny. Minsk: Belarus. Entsykl. im. P. Brouki, 2009.



Рис. 1. В.Ф. Окушко.



Рис. 2. Слева направо, верхний ряд — Александр Плэмэдялэ, А. Пекуш. Нижний ряд — Клавдия Добржанская, В.Ф. Окушко, Перец Ваксман 29 мая (ст. стиль) 1912 года.



Рис. 3. В классе Рисовательной школы.

Подпись под фотоснимком:

«*Стоят сзади: двоих фамилии не помню, преподавательница рисования (не помню ее фамилию), Бадаева, Френкель, Барташевич, Барбовская, Ковальская. Сидят: Окушко В.Ф., Старчевский, остальных фамилии забыла.*»



Рис. 5. В классе. Подпись под фотоснимком:

«*Стоят сзади: Ковальская, Бадаева, денщик Горо, офицерартиллерист Барташевич, чиновник Старчевский\*. Сидят на столе: Френкель Костя и Барбовская. Спереди преподаватели: Окушко В.Ф. и ...*» (Тарасов Василий Петрович-?).

\* (возможно, это неимеющий чина, младший контролер 1-го Бессарабского Окружного акцизного Управления, Ромуальд Леонардович Старчевский).



Рис. 4. В классе, 1903 год. Во втором ряду сверху второй, В.Ф. Окушко.



Рис. 6. В классе. У окна сидит В.Ф. Окушко.



8. В классе. «Морской пейзаж».



Рис. 9. Работы учеников Рисовальной школы на Бессарабской Педагогической (Школьной) выставке 1912 года в Кишинёве.



Рис. 7. Ученики во дворе Рисовальной школы (?), на пожарной лестнице.



Рис. 10. Семья В.Ф. Окушко. Слева направо: вдова, Зинаида Самуиловна Астапова (1858 - после 1927 г.); сын, Ростислав Окушко (1897-1966); старшая дочь, Любовь Окушко (1895-?); младшая дочь, Велислава Окушко (1901-?).

Фотоснимки 1-9: НАА, ГДНА: Ф. 2116, оп.1, ед. хр. 78.

Фотоснимок 10: архив семьи Окушко.

## **Culture as a Factor of Social and Political Relations**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.24>

### **Rezumat**

#### **Cultura ca factor al relațiilor sociale și politice**

Acest articol încearcă să demonstreze locul pe care îl ocupă cultura atât în politică, cât și în istorie. Folosind calea interdisciplinară, autorul explică rolul culturii în domeniul relațiilor dintre națiuni și țări. Noutatea studiului constă în încercarea de a determina cultura în relațiile sociale și cele politice. Mai mult, referindu-se la Hegel și Gasset, autorul oferă exemple de vector cultural al politicii în diferite perioade istorice din Europa și rezultatele cercetărilor, care demonstrează locul pe care îl ocupă cultura în relațiile umane. Cultura împarte lumea în vectorii noi – ei, de aceea, având aceeași cultură sau similară bazată pe creștinism, europenii au început să se mențină împreună ca o singură regiune, fără a distinge țări sau state în relațiile internaționale. Același lucru se poate spune despre regiunea asiatică. Având ceva unic, națiunile au încercat să perceapă unele aspecte similare. Problema constă în aceea că cultura nu este luată în considerare în politică și sociologie, noi obișnuim să vorbim despre cultură ca ceva neimportant în aceste științe. Cealaltă problemă ar fi că politica poate fi afectată de diferite grupuri ale societății, iar factorii culturali ai politicienilor arată vectorii politicii.

**Cuvinte-cheie:** cultură, politică, Est, Vest, America de Nord, Europa, Asia.

### **Summary**

#### **Culture as a Factor of Social and Political Relations**

The article tries to prove the particular place of culture in politics as well as history. Using the interdisciplinary method, the author explains culture in the field of relations between nations and countries. The novelty of the paper is an attempt to determine culture in social and political relations. Moreover, referring to Hegel and Gasset, the author gives the examples of cultural vector of policy at different historical periods in Europe and provides the results of the research proving the leading place for culture in human relations. Culture divides the world into we-they vectors, so having the same or similar culture based on Christianity, Europeans began to keep together as one region without distinguishing between countries or states in general in international relations. The same can be said about the Asian region, possessing something unique the nations tried to understand similar aspects. The problem is that culture is not taken into consideration in politics and sociology; we used to speak about culture as something not really important in these sciences. The other problem is that politics can be affected by different groups of the society, while the cultural factors of politicians indicate the vectors of politics.

**Keywords:** culture, politics, East, West, North America, Europe, Asia.

Introduction. Culture causes ethno-unifying and ethno-divisive processes, affects integration and disintegration of political phenomena, promotes the emergence of new organizations and unions, determines regional and global politics. The impact of culture on global politics can be viewed from several perspectives. First of all, the peculiarities of the culture of each individual state determine its internal socio-political relations. The specifics of culture directly spill over into the political features of the country: the limitation of women's power in some countries of the East and the increase in the number of female politicians in

the West is connected with the traditional idea of the role and place of women in society.

The level of culture of political power determines the internal policy of the state and influences its foreign policy course. The affinity of culture determines the emergence of political organizations: the European Union, the countries of the British Commonwealth, the League of Arab States, etc.; leads to a military confrontation: the Iran-Iraq war as a confrontation between Persians and Arabs, the Karabakh military conflict between Azerbaijani Muslims and Armenian Christians.

The problem of culture. Culture is a manifestation of human life, expressed in patterns of behavior, means and products of people's activities, including ideas, ideals, norms and values (Popovych 2018: 378). This concept includes the spiritual and material culture of people, which is expressed as a result of their worldview. A different culture leads to a different understanding of the world, which directly affects the politics of states. The brotherhood of Ukrainians conditioned the traditional secular system that dates back to Russian times, and attempts to impose totalitarian rule were met with sharp opposition. The reclusiveness of Russians explains their political passivity, hope for a "good tsar" and inability to self-govern. Poles' pride is expressed in their political nationalism. The life of the state directly depends on the level of culture of its ruling elite. This is not at all about the cultural affiliation of their politicians: Catherine II was German, but this did not prevent her from pursuing a policy of Russification towards the enslaved peoples. It is about what kind of culture is represented by the government - high or general culture.

José Ortega y Gasset proposes the idea that power in society has been taken by the "masses", who are incapable of governing either the society or the state. The "masses" are limited in their knowledge, they are often opposed to what is called high culture. Therefore, the author explains the crisis of the European states of the 20th century by the "influx of the masses". The real reason for the change in the social and political life of Europe was the "revolts of the masses", in which Gasset lays down their getting to "better places in society". The problem with such a rebellion was that the "masses" in most cases belonged to the type of people who did not demand anything from themselves, but lived as they lived. And therefore, the policy of the state in which the "masses" seized power becomes primitive, since the "masses" themselves do not know how to properly manage the state (Ortega y Gasset 1994: 78-83).

A vivid example of the "revolt of the masses" was the Bolshevik coup in the Russian Empire. The coming to power of the Bolsheviks was marked by the extermination of the intelligentsia. Mentally retarded, deprived of any skills of state life, and in fact, a gang of criminals, the Bolsheviks did not find a better option for state management than bloody and predatory crimes. The change of

the political rule of the liberal Nicholas II to the Bolsheviks determined the further course of social and political life in all territories of the former empire for the next 80 years, and in Russia itself it still determines it to this day (Poleshchuk, 2008: 375-387). Culture became a determining factor in dividing the world into cultural-historical types, civilizations, East and West.

The cultural kinship of peoples often leads to their cohesion, causing the blurring of boundaries, especially in the vision of a person from outside the environment. Europeans are used to defining other spaces with the terms "East" and "West" which are quite conditional. In world history, Hegel singled out the Eastern world, the ancient world, and the Germanic world. Each of them had its own culture and "manifestations of the spirit". "The special spirit of the people" reflects the consciousness and aspirations of the people, its political system, law and morality. The progress of the entire world history took place due to the confrontation of "people's spirits".

The cultural features of the peoples, which included religion, creativity, traditional crafts, lifestyle, family and state system, became the basis for the unification of peoples in civilization. Such were the Egyptian and Chinese civilizations (Toynbee 2012: 33-55). For European researchers, civilizations did not disappear even in the 20th century. Arnold Toynbee singled out five civilizations contemporary to him: Chinese, Indian, Islamic, Russian and Western (Toynbee 2012: 83-87). The driving force of each of them was "creative men's ability". The influence of culture on global politics leads to the opposite process - the globalization of culture. Elements of different interrelated cultures overlap and form a new culture.

Cultural conquests often became prerequisites for ideological or military expansion. In the 20th century, a vivid example of such expansion was the Sovietization of Central, as well as Eastern Europe. The suppression of the national ideology by the Soviets took place through the introduction of communist dogmas into science, complete state control over the sphere of culture and science, persecution of the Church, and the books of Marxism-Leninism were declared to be the main works.

Today's representative of cultural expansion is the West, which includes the countries of Europe, North America, Australia and New Zealand.

The representatives of the West belong to different linguistic and ethnic groups, but are nevertheless united by an increasing number of related cultural elements. This is explained, first of all, due to the opposition of “us-them”, the most striking of which is the opposition to Eastern cultures (Spengler 2001: 312-330). The European society, Christian by religion, does not perceive Turks or Albanians as part of the European world. Of course, we should not talk about a continuous fusion of European peoples: each of them will distinguish itself from the others by the type of mentality, language, religion (in the case of Europe - denominationalism), traditions. This was the case, for example, of Great Britain, which opposed European political communities for a long time and which, by the way, continues this course today (Said 2001: 112-118). And such a position is not only a consequence of the imperialist past, but also a consequence of an excellent culture. Such a situation can also be explained by the opposition of Romanic and Germanic traditions, which may have been unconsciously preserved in European societies.

A different culture also leads to the opposition of peoples or nations. Such a situation is expressed in Britain (the problem of Ulster), Spain (Catalonia, the problem of the Basques), Canada (the province of Quebec), Switzerland and Belgium. Another culture pushed the people of Ulster to aspire to join Ireland. And here the problem is not only in the language or the affiliation of Northern Ireland to Great Britain, but also in the denomination. The clash between Irish Catholics and English Protestants led to a military confrontation in the middle of the 20th century (Ireland declared its independence in 1949). An end to the military confrontation was achieved only in 1998 with the signing of the “Easter Friday Agreement”, according to which the Irish Republican Army was disarmed and British troops were withdrawn from the province. There are many more such examples, and not only in Europe.

A different culture also causes the state divisions: the example of Serbia and Kosovo fully corresponds to this reality. In 2003, the Irish political party “Sinn Fein” (translated from Irish - “We ourselves”) issued a manifesto with the demand to ensure the equality of the Irish language with requirements for the legal recognition of the “European Charter for Minority Languages” in the British Parliament, to appoint a Commissioner

for the Irish language and pass the Irish Language Act (Manifestation).

Today’s global politics is largely determined by ethno-nationalist movements. This problem occurs in almost all nation-states of the world. These movements lead to nationalism, the deepening of federalism and the strengthening of decentralization, the formation of communities. The main features that cause political contradictions can be different languages, religions, shared historical memory (often with a different nation than the one with which they live in the state), racial characteristics or other cultural features. In Great Britain, the Scots and the Welsh contrast themselves with the English on the basis of culture, primarily language. This leads to the desire to leave the monarchy and start an independent state life (this was the path taken by most European nations of the 19th century as part of the Austrian, Ottoman and Russian empires). The Greeks and Turks of Cyprus are completely different in terms of cultural characteristics and this determines their political life (Turkish annexation of part of Cyprus) (Mackraidis 2006: 242-243). In Belgium, there is a conflict between the French-speaking Walloons and the Dutch-speaking Flemish, in Switzerland, despite four official languages, the main struggle is between the French-speaking and the German-speaking population (the other two languages are Italian and Romanish, each of which is official for separate cantons). The problem is that in these states, such as Spain, for example, separate ethnic groups coexist in one state, which makes it necessary to take into account the interests of everyone. The multifaceted policy of the state depends on the idea of a separate ethnic identity and a general national one. Cantonal independence in Switzerland is limited by the general Swiss “national identity” and state policy (Smith 2004: 131-135).

Culture is the boundary that absorbs the ethnos erasing its local features, dissolves one ethnos into another, or, on the contrary, leads to opposition and a vivid expression of one’s ethnicity. The example of ethnos is only one of the smallest. Such situations can be found on the example of states and even political or international organizations. Separation from Western culture does not allow Eastern culture to dissolve itself in Western countries. Representatives of Muslim countries are practically not amenable to assimilation. This

causes the corresponding reaction of the Western states - a policy of preserving their peculiarities and traditions and restraining the Asian onslaught.

The West is trying to impose its globalized culture on other countries, but is forced to defend itself against the influx of Eastern cultures (from the point of view of the variety of the East, it is necessary to talk about several, not just one culture). The priority directions of the policy of the states of the East are determined, first of all, by the cultural component. So, for example, the Arab world unites on the basis of Arab culture, which causes the emergence of joint political unions. The main reasons for Western rapprochement, in addition to political and economic interests, are shared historical memory, ethnic kinship and closeness of cultures. The European Union serves as a vivid example of such a statement. Leaving aside the political component, it is possible to explain the influence of culture on the joining of new members or, on the contrary, the desire to remain aloof. The African-American movement in the United States in the mid-twentieth century, the national policy of segregation until then, and the policies that lead to positive racism (racism against light-skinned people) are the result of the influence of culture on politics. European colonial policy led to a negative attitude towards African Americans as an inferior race that was culturally backward and could not claim the same place in society as the Europeans (there was no question of participation in politics). The policy of segregation, separating African Americans from light-skinned Americans in transport, schools, shops, etc., was perceived negatively among African Americans and was evaluated as discrimination (such a policy was also found in South Africa against the dark-skinned and Asian population). The aspirations of African Americans moved to the political plane represented by Martin Luther King (International Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination). On December 21, 1965, the UN General Assembly adopted the "International Convention on the Elimination of All Forms of Racial Discrimination." According to it, all UN member states condemned racial discrimination and undertook to eliminate any discriminatory manifestations. In addition, the convention contained provisions according to which states should create favorable conditions for the development of racial groups in so-

cial, cultural, economic and other spheres. Article 3 informs about the condemnation of racial segregation and apartheid (the policy of South Africa). And the main provision of the "International Convention" was the declaration of equality of people, regardless of their racial, national or ethnic characteristics. This was manifested in equality before the court, the right to personal safety and state protection, political rights, rights to citizenship, property, work, housing, health care, etc. The problems that have developed in the USA at state level were stated by President John Kennedy in his speech on June 11, 1963. He condemned all forms of segregation and discrimination and emphasized the equality of all American citizens. Racial problems were declared not only political, but nationwide and needed solutions at all levels of the state, by the efforts of all citizens (Kennedy).

Conclusions. World politics depends on a whole range of factors that determine its course. The economic interest, the striving for political hegemony or regionalization, the social processes are the main factors in political relations. However, one such factor that is often not focused on is culture. Culture is a particular aspect of politics and history and even nowadays means the vector – *we-they*. Giving opportunities for individuals to realize themselves a part of the society, culture leads to conflicts and relations between people, as well as nations.

#### References

1. Giving the Irish language back to the people. Sinn Fein Irish Language Manifesto. 2003.
2. International Convention on the Elimination of all Forms of Racial Discrimination.
3. Ortega y Gasset J. 1994. Revolt of the Masses. Kyiv.
4. Kennedy J. F. Civil Rights (delivered 11 June 1963).
5. Mackraidis R. 2006. Ethnonationalism. In Nationalism. Kyiv, p. 242-243.
6. Poleshchuk T. 2008. History of Russia. Lviv.
7. Popovych M. 2018. Culture in varieties of definitions, phenomena and schemes of progress. In: Encyclopedia of Ukraine's History, vol. 5, p. 370-378.
8. Said E. 2003. Orientalism. Kyiv.
9. Smith E. 2004. Nationalism. Kyiv.
10. Spengler O. 2001. Decline of the West. Kyiv.
11. Toynbee A. 2012. A Study of History. Kyiv.

**Olga YEZHOVA**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5920-1611>

**Kalina PASHKEVICH**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6760-3728>

**Olena KOLOSNIHENKO**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5665-0131>

**Nataliia OSTAPENKO**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3836-7073>

**Maryna KOLOSNIHENKO**

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0020-3214>

## **Texture decoration: from folk costume to fashion and interior design**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2024.32-1.25>

### **Rezumat**

#### **Decorarea texturii: de la costum popular la îmbrăcăminte și design interior**

Articolul este dedicat procedurii utilizării încrețiturilor sau saielelor pentru formarea cutelor în procesul decorării textilelor, în scopul reliefării texturii. În lucrare sunt sistematizate informații despre istoria dezvoltării creșturilor sau cutulițelor ca tehnică decorativă, este întreprinsă clasificarea designului lor, sunt argumentate recomandările privind parametrii geometrici ai încrețiturilor specifice textilelor de interior. Pentru sistematizarea și clasificarea tehnicilor de croire și coasere a bluzelor au fost aplicate abordări descriptive și istorice.

Urmare a analizei surselor literare și a exponatelor muzeale, s-a constatat că îndoiturile textilelor cu rol de creare a încrețurilor figurative geometrice în câteva registre sunt cunoscute în Europa încă din secolul al XVI-lea și au fost folosite în decorarea costumelor tradiționale din Ucraina și Anglia. Începând cu anii 1970, tehnica de decorare a vestimentației și a textilelor de interior cu ajutorul cutulițelor a căpătat popularitate. Trecerea în revistă a modelelor de îmbrăcăminte decorate cu cutulițe a demonstrat că diferiți designeri practică încrețuri dintre cele mai comune, precum cusutul peste cutulițe, iar figurile mai frecvente sunt romburi și coșulețul. Benzile cu cutulițe decorative sunt dinaintea în partea de sus a bluzei, jos la mâneci și, cel mai frecvent, în partea superioară a fusteii. Acest principiu este utilizat și la decorarea pernelor, draperiilor, cuverturilor și a fețelor de masă și au rol funcțional în ajustarea părții superioare a draperiilor.

Autorii au elaborat o clasificare proprie a cutulițelor în funcție de designul și caracteristicile tehnologice ale acestora: conform metodei de execuție, formei și dispunerii încrețiturilor tipului de cusătură pentru formarea acestora, materialelor utilizate la configurarea lor.

**Cuvinte-cheie:** textură, design, decor, cutulițe, textile de interior, costum popular.

### **Summary**

#### **Texture decoration: from folk costume to fashion and interior design**

The article is devoted to the problem of decorating the texture of interior textiles with smocking. The article systematizes information on the history of smocking development, develops a classification of smocking designs, and substantiates recommendations on the geometric parameters of smocking on interior textiles. The paper uses descriptive and historical approaches to systematize and classify the types of smocking designs.

As a result of the analysis of literary sources and museum exhibits, it was found that smocking as a figurative gathering of the fabric into several rows of assemblies have been known in Europe since the 16th century, and were also used in folk costumes of Ukraine and England. Since the 1970s, smocking has gained popularity as an element of clothing and interior textiles embellishments. As the review of clothing models with smocking of various designers showed, the most common in clothing is embroidery on top of the assemblies, Waffle and Basket smocking. Smocking is placed on the bodice, on the top of the skirt, on the bottom of the sleeves. In interior textiles, smocking is placed mainly in the upper part of curtains, on pillows, on bedspreads, on tablecloths. An author's classification of smocking has been developed according to their design and technological features: the method of execution, the shape and arrangement of cells, the type of stitch, materials for the formation and decoration of assemblies.

**Keywords:** texture, design, embellishments, smocking, interior textiles, folk costume.

## 1 Introduction

Modern design offers the use of various types of textile materials and a variety of embellishments. Various types of finishing not only decorate the textile product, but also strengthen and enrich its composition, the artistic and figurative design of the costume.

According to [15], the types of clothing embellishments are divided into the following groups: 1) flat decoration; 2) three-dimensional decoration; 3) additional accessories.

Embellishments obtained by performing all types of embossed seams, folds, assemblies, smockings, draperies, pleats, corrugations, folds, decorative stitches are widespread and used in various types of textiles. They can be a means of creating a shape, dividing the shape into parts, a way to connect mold elements, etc. and are inextricably linked to the design of the product and largely determine the material consumption for the product. Draperies, smockings, pleats are often the center of the product composition and make it possible to get a product or parts of it in a soft shape. The most expressive embellishments of this group look on smooth-colored fabrics, thin, plastic fabrics are recommended for their manufacture. The dependence of design parameters on material properties for finishing details, such as shuttlecocks, is presented in the study [29].

Based on the research conducted in the article [12], the existing varieties of textures of the materials for the manufacture of clothing and other products, according to various criteria, were systematized and classified. An important indicator of the aesthetic quality of the product is the nature of the surface pattern of the material. Convex, concave, flat, polyline, wavy, ribbed, etc. surfaces are distinguished by geometric features [13]. Artificial textures are obtained by technological surface treatment, which changes the primary material and assigns new visual-plastic qualities to it. There are manual, mechanized (automatic) and combined methods of making textures. The first method includes embroidery with threads, beads, sequins, ribbons; smocking; applique; inlay; painting; knitting; weaving; felting; origami; three-dimensional elements with filling; patchwork; quilting; burning, etching, etc. A characteristic feature of the manual production method is its high labor intensity, so it is mainly used for creating exclusive products, reconstructing historical costumes. As revealed in the article [16], leading

fashion houses use different fabric textures to achieve creative looks.

The article [8] systematizes the technologies of manufacturing several types of smockings and visualizing smocking in 3D design of silk products.

A study [27] is devoted to the problem of ensuring the quality of embroidered semi-finished products in the use of semi-automatic embroidery machines. It is noted that the correct choice of method and material for stabilizing textiles is important for quality.

An important contribution to the development of methods for decorating textiles is the study of ornamentation of knitted fabrics, presented in the article [11]. The study [21] of the ornamentation of traditional Slovenian Bela Krajina towels using the screen printing technique is of interest. Attractive aspects of using beads in decorating the folk costume of Ukraine are presented in article [6]. The problem of producing nanotextile components is covered in article [2], and the problem of developing clothes from smart textiles is considered in article [20]. Article [14] deals with the problems of creating various tectonic forms of clothing from textile materials with different physical and mechanical properties. Article [3] is devoted to the study of the properties of interior textiles. A number of studies are devoted to methods for determining the properties of textile materials that are important for choosing a decoration technology. These are, in particular, weight [29], bending stiffness [7], and draping [17].

It is relevant to develop scientifically based recommendations for the classification of smocking varieties for fashion and interior textiles.

**The purpose of the study** is a systematization of information on the history of smocking development, classification of smocking varieties, as well as the development of recommendations on the geometric parameters of smocking on interior textiles.

## 2 Research methodology

The paper uses descriptive and historical approaches to systematize and classify the types of smocking designs.

### 2.1 History of the development of smockings as a three-dimensional embellishment of textiles

Smocking is a traditional type of garment embellishment, when small folds, which are formed as a result of picking the fabric, are con-

nected to each other by decorative stitches. Some types of smocking allow getting an elastic fabric. In Renaissance dresses, smocking decorated the cuffs, the sleeves and necks (Fig. 1, a). We consider a figured tidy Pukhlyky, inherent in the Ukrainian women's shirt, to be a kind of smocking (Fig. 1, b).

On dresses of the 1830s and 1840s, smockings were used for decoration of the bodice, skirts, and also created an adjacent silhouette due to assembly in the waist area (Fig. 2, a). At the end of the nineteenth century, dresses with smocking were popular in Europe. Smocking embellishments were used both for formal dresses and for home "tea" dresses (Fig. 2, b).

According to the manufacturing technology as can be seen in Fig. 1, Fig. 2, smocking of the 16th century was assembled in several rows, and in the manufacture of smocking in the 18th-19th centuries, embroidery was used on top of the assemblies, and "waffle" smocking also appeared during this period.

Smocking was also common in the eighteenth century in Central and Southern England for decorating men's smock-frock work shirts made of heavy linen or fine wool (Fig. 3, a, b). According to the manufacturing technology as can be seen in Fig. 3, b, the smocking on such shirts was embroidery on top of the assemblies. Embroidery on assemblies is also inherent in the Ukrainian traditional shirt (Fig. 3, c). In modern literature, this type of smocking is sometimes also called "Hungarian embroidery".

Since about the 1920s, dresses with "Waffle" smocking and a flat-lying collar have become an indispensable component of the children's wardrobe of the royal families of Europe [26]. In the Vogue, Little Vogue, Vogue Pattern magazines from the early 1900s to the present day, models of clothing with smocking are printed. Smocking was located mainly in the area of the shoulder, structural belt of children's and women's dresses. In the period 1930-1960, the "Waffle" smocking predominate, located in the form of a horizontal assembled strip, as well as a shaped strip parallel to the neckline (1960s). On children's dresses of the 1970s, smocking in the form of embroidery on top of the assemblies is located along the entire bodice to the waistline. Noteworthy is the dress by designer Angèle Delanghe in a photo from British Vogue, 1943, made of polka dot fabric, decorated with "waffle" smocking on the front detail. The

cover of the Vogue Pattern 1958 is decorated with sketches of dresses with smocking and a scheme of "Waffle" smocking execution.

Smocking was a popular embellishment for women's clothing in the 1970s and 1980s (Fig. 4). During this period, we observe mainly "Waffle" smocking on women's dresses and blouses.

A surge in the popularity of smocking has been observed since the early 2000s. The monochrome collection Broken shadow (2008) by the Swedish design brand Helena Horstedt is decorated with expressive, textured smocking. Products of this collection are decorated with the main types "waffle" and "basket" smocking, as well as derived types, for example, with markings in a curved grid, with variable sizes of elements.

In the early 2000s, products with smocking were presented by the fashion houses Jean Paul Gaultier (SS 2010), JC de Castelbajac (PF 2014-15), Chanel (FW 2015).

## **2.2 Analysis of fashion trends - the use of smocking in creative collections of interior textiles and clothing**

Modern designers of apparel and interior design widely use smocking of various types as a clothing embellishment. In particular, in the Gucci Fall 2020 ready-to-wear collection [18] the sleeves of men's shirts, the bodice and bottom of the sleeves of women's dresses are decorated with smocking; the designer also used embroidery on the assembly.

In the collections of the 2021 season, models of clothing with smocking were presented by designers Kiko Kostadinov, Marques Almeida, Louis Vuitton Fall 2021 Ready-to-Wear. In the Kiko Kostadinov spring 2021 Ready-to-Wear collection [28] "basket" smocking is located along the vertical lines of a woman's dress, as well as randomly on a woman's skirt. The dress from the Marques Almeida Spring 2021 Ready-to-Wear collection [10] is decorated with Flower smocking on the entire surface of the products. In the Louis Vuitton Fall 2021 Ready-to-Wear collection [19] smocking is arranged horizontally or at a slight angle to the horizontal at the bottom of the skirts. Smocking with a cord, decorated with fine-tuned ruffles is used.

Products with smocking are widely represented in the collections of designer Christian Lagerwaard (Fig. 5, a, b). The designer used mainly Basket and Rose smocking, as well as the chaot-

ic arrangement of the folds of the fabric. Basket smocking is arranged in a single row along the middle of the back.

Based on the Waffle smocking, a textured solution is built for bodices, skirts and sleeve bottoms of the Haider Ackermann Spring 2017 Ready-to-Wear collection [1]. In the collection of the Iranian designer Jean Louis Sabaji F/W 2017, a dress with Waffle smocking is decorated with beads at the points of the clips.

As you can see in the photo (Fig. 5, c), a conical skirt with smocking is made with an increase in the size of the smocking cells from the waistline to the bottom line.

The international brand Charlotte Sy Dimby specializes in the production of elegant children's clothing in the French style with handmade smocking and embroidery on top of the assemblies (Fig. 5, d)

As the review of clothing models with smocking of various designers showed, the most common in clothing are embroidery on top of the assemblies, Waffle and Basket smocking. Smocking is placed on the bodice, on the top of the skirt, on the bottom of the sleeves.

Smocking is also widely used in interior textiles. In textiles for window decoration, smocking is placed mainly in the upper part of curtains, along the pelmet, swag, etc. (Fig. 6, a). There are separate models made with smocking on the entire surface of the curtains. Pillows with smocking can be of various shapes: round, rectangular, cylindrical, etc. On pillow covers and bedspreads, there is the greatest variety of types of smocking, both in terms of marking schemes and in the direction of location. Smocking on pillows is usually placed evenly or ornamentally, as well as radially, over the entire surface. On bedspreads, smocking is placed over the entire surface or in strips – straight or curved (Fig. 6, b). On tablecloths, smocking decoration is usually performed on the part of the product that hangs freely (Fig. 6, c). Often manufacturers offer bedroom sets that consist of curtains, bedspreads and pillows decorated with smocking (Fig. 6, d).

So, as a result of the analysis, it was found that smocking is widely used in the manufacture of products made of textile materials for both clothing and interior purposes, while smocking of Waffle and Basket types are widely distributed in products of various ranges, and smocking of other types has a limited scope of application.

### **2.3 Classification of smocking varieties**

There is no single classification of smocking, and therefore there is a need to develop such a classification.

#### **Machine made smocking**

It is generally accepted to divide smocking into handmade and machine made. Machine made smocking is formed using machine stitches in several rows, laid parallel or according to the drawing, followed by tightening the part. There are the same types of machine made smocking: simple – “columns”, with an elastic thread, with an elastic band, with a cord, and so on.

Simple columns smocking is formed by laying parallel lines on the front side at a distance of 0.6...2.0 cm from each other, followed by pulling the fabric cloth to the lower thread. To give the finish elasticity in the manufacture, an elastic thread, ribbon or elastic cord is used.

Another type of smocking with the use of modern materials is smocking with a crash effect. To form smocking with a crash effect, a curly stitch on a sewing and embroidery machine is used. Special Smocking threads are used as a shuttle thread, which shrinks up to 30% under the influence of elevated temperature. After embroidery, the semi-finished product is ironed on the back side, as a result of the lowering of the thread, the fabric is tightened, forming a crash effect.

Derived from simple columns smocking is the smocking with decorative stitching. They are made in several operations. First, parallel stitches are laid and the fabric is pulled together to the specified dimensions, then decorative stitches are laid along the tightened sections.

We consider it necessary to supplement this classification with a modern variety of smocking with a cord – with a special tape (curtain). Curtain tape is made of different widths with different numbers of rows of cord, where the upper edge of the curtain is tightened after sewing, to obtain figured assemblies on the upper edge of the curtain.

#### **Handmade smocking**

Handmade smocking is marked up depending on the selected type on the front or back side. In this case, a pattern with holes for marking points is used, as well as lines or arrows connecting the points that need to be combined when creating smocking.

In our research, the concept of rapport is important. The rapport of smocking is a repeating

part of assemblies of smocking on the material which is decorated (Fig. 7). The rapport for each type of shaped smocking has a certain number of columns in width, a certain number of rows in height, and a certain location of arrows in cells. For example, the rapport of smocking “basket” includes two columns and two rows marked with

an arrow marking (filled columns and rows). An important geometric parameter of smocking is the size of the cells that form the rapport, i.e. the width and height of each cell. For most types of smocking, cells are square, although for other types of smocking, one can use cells in the form of a rectangle, trapezoid, triangle, or hexagon.

*Table 1: Systematization of handmade shaped smocking*

Variety	Main type		Derived type	
	layout diagram	sample	layout diagram	sample
Waffle				
Flower				
Basket				
Wave				
Rose				

In article [25] handmade smocking are divided into shaped smocking with embroidery on top of the assemblies and shaped smocking with clips.

The texture of smocking is characterized by its structure and type of decorated textile material by appearance, weave and physical and mechanical properties (thickness, stiffness, drapery). The structure of smocking is determined by the parameters of the process of its formation, which include: marking scheme; side of fastening of smocking assemblies (front or back); method of laying smocking assemblies.

The following main types of shaped smocking with clips are Waffle, Flower, Basket, Waves, Rose. By modifying the smocking rapport by adding columns without assemblies, you can get derived drawings. For example, based on the Basket texture, when adding a free column, you get Herring bone smocking, and when adding another free column, you get Bone smocking. Modern shaped smocking is made with different rapports depending on the type of smocking. The number of columns of the smocking rapport varies from two to six, the number of rows – from two to four. “Waffle” and “basket” smocking have the smallest rapport – two columns and two rows with markup, these types of smocking do not have free columns and rows of rapport. One of the most common types of smocking “flower” has a rapport of four columns and four rows, including two free columns, and two free rows.

As justified by [24], the transformation of the rapport of known smockings can be done in three ways: the introduction of free columns; removal of free columns; removing the free row.

We consider it necessary to add other ways to obtain derived types of smocking: adding symmetrical columns, as well as introducing additional clips, shifting the pattern of one column relative to the neighboring one, and using fillers for additional volume of convex fragments of the fabric.

All the smocking types discussed above are made on the basis of a square or rectangular markup grid. Origami smocking obtained on the basis of a hexagonal grid of markings is also known. The main and derived shaped smockings are systematized in Table. 1.

#### **2.4. Geometric parameters of smocking for textile products**

By the geometric parameters of smocking, we understand in this paper the features of the location of smocking on the product, as well as the

linear dimensions of cells in the rapport for the formation of smocking.

According to the location of smocking on the product, there are: linear, multi-row, concentric, ornamental, and chaotic. Varieties of smocking by location on the plane are shown in Fig. 8.

The size of the cells depends on the design of the product, as well as on the properties of the material. For the Waffle smocking, a linear cell size of 0.5 ... 2.0 cm is recommended. For the Basket type, a cell width of about 2 cm is usually used, although on author's models of products made of dense materials, a larger cell size is used – up to 5 cm or more. The largest cell size for Basket smocking, which we found as a result of prototype analysis, was 18 cm.

Based on the results of a review of publications and surveys of specialists, it was revealed that important parameters of the material that should be taken into account when choosing geometric parameters of smocking are: surface density, thickness, rigidity, drapery [23].

So, based on the results of the systematization of information on smocking as a type of embellishment, a classification of smocking varieties is proposed, shown in Fig. 9. This author's classification is based on the facet principle.

#### **Conclusions**

As a result of the analysis of literary sources and museum exhibits, it was found that smocking, as a figurative collection of fabric in several rows of collections, has been known in Europe since the 16th century, and was also used in folk costumes of Ukraine (Pukhlyky) and England (Smock-frock). Since the 70s of the twentieth century, smocking has gained popularity as an element of clothing embellishment, mainly for women and children, as well as for interior textiles.

The author's classification of smocking has been developed according to their design and technological features: the method of execution, the shape and arrangement of cells, the type of stitch, materials for the formation and decoration.

It has been confirmed that modern clothing and interior designers widely use smocking of various types as decoration for garments for both clothing and interior purposes. At the same time, Waffle and Basket smocking are widely used in products of various assortments.

Optimal geometric parameters of decoration, selected by taking into account the properties of materials, enable getting a high-quality texture of the surface of a textile with smockings.

**Bibliography**

1. Ackermann, Haider. Spring 2017 Ready-To-Wear: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2017-ready-to-wear/haid-er-ackermann> (vizited 04.10.2022).
2. Bereznenko S., Bereznenko N., Skyba M., Yakymchuk D., Artemenko T., Prybeha D., Synyuk, O., Kalinsky E. A novel equipment for making nanocomposites for investigating the antimicrobial properties of nanotextiles. In: *International Journal of Clothing Science and Technology*, 2021. No. 33(1), p. 25-34: <https://doi.org/10.1108/ijcst-07-2019-0107> (visited 04.10.2022).
3. Cherniavskiy V., Us V. Analysis of article properties of textiles in the design of interiors of public service facilities. In: *Vlakna a Textil*, 2020. No. 2, p. 54-57.
4. Dimby, Charlotte Sy. Our story & team <https://charlottesydimby.com/pages/our-story-and-our-team-about-us> (visited 04.10.2022) 24.
5. Esteticheskoye "plat'ye-vodopad", angliyskiye fermery i skladki-bufy: <https://la-gatta-ciara.live-journal.com/405765.html> (visited 04.10.2022).
6. Fedorciuk O. Ethnic artistic tradition of Ukrainian folk costume bead decor: reconstruction of the first stage. In: *Arta*, 2020. No. 1 (AV). p. 148-154. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3938689> (visited 04.10.2022).
7. Goetzendorf-Grabowska B., Karaszewska A., Vlasenko V. I., Arabuli A. T. Bending stiffness of knitted fabrics—comparison of test methods. In: *Fibres & Textiles in Eastern Europe*, 2014. No. 22(1), p. 43-50: <https://biblioteka.nauki.pl/articles/232986> (visited 04.10.2022).
8. Kim M. A. Study on Reproductions of North American Smocking Design Using a 3D Virtual Clothing System. In: *Journal of Fashion Business*, 2020. No. 24(5), p. 106-124: <https://doi.org/10.12940/jfb.2020.24.5.106> (visited 04.10.2022).
9. Lagerwaard, Christian: <https://christianlagerwaard.com/couture>(visited 04.10.2022).
10. Marques, Almeida. Spring 2021 Ready-to-Wear: <https://www.vogue.co.jp/collection/brand/marques-almeida/21ss-rtw/runway/page/2>(vizitat 04.10.2022).
11. Melnyk L., Kyzymchuk O., Zubkova L. Ukrainian Folk Ornaments in Modern Knitting. In: *Tekstilec*, 2021. No. 64(2), p. 84-95: <https://doi.org/10.14502/Tekstilec2021.64.84-95> (visited 04.10.2022).
12. Mikhailuk O., Kolosnichenko M., Ostapenko N., Haiova I., Antonujenko A. Generalized system ratings of surface of the materials for design of clothes. In: *Art and design*, 2018. No. 1, p. 103-112: <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2018.1.10> (visited 04.10.2022).
13. Nikolaieva T. V. *Tektonika formoutvorennia kostiuma*. Kyiv: Aristei, 2011, 224 p.
14. Pashkevich K., Kolosnichenko M., Kolosnichenko O., Ostapenko N., Yezhova O. Study of properties of overcoating fabrics during design of women's clothes in different forms. In: *Tekstilec*, 2018. No. 61(4), p. 224-234: <https://doi.org/10.14502/Tekstilec2018.61.224-234> (visited 04.10.2022).
15. Pashkevich K., Liu J., Kolosnichenko O., Yezhova O., Gerasymenko O. The use of decorative trim in clothing collections of designers from around the world. In: *New Design Ideas*, 2022. No. 6(3), p. 273-284: [http://jomardpublishing.com/uploadfiles/files/journals/ndi/v6n3/pashkevich\\_et\\_al.pdf](http://jomardpublishing.com/uploadfiles/files/journals/ndi/v6n3/pashkevich_et_al.pdf).
16. Pashkevich K., Yezhova O., Chuprina N., Shmagalo R., Liu J., Petrova O. (). Decorative trim in the collections of fashion houses of the 20th – 21st centuries: Evolution, modern techniques. In: *New Design Ideas*, 2023. No. 7(2), p. 224-242: [http://jomardpublishing.com/uploadfiles/files%5cjournals%5cndi%5cv7n2%5cpashkevich\\_et\\_al.pdf](http://jomardpublishing.com/uploadfiles/files%5cjournals%5cndi%5cv7n2%5cpashkevich_et_al.pdf) (visited 20.07.2024).
17. Pashkevich K., Yezhova O., Kolosnichenko M., Ostapenko N. Kolosnichenko E. Designing of the complex forms of women's clothing, considering the former properties of the materials. In: *Man-Made Textiles in India*, 2018. No. 46(11), p. 372-380.
18. Phelps N. Gucci Fall 2020 Ready-to-Wear: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2020-ready-to-wear/gucci> (visited 04.10.2022).
19. Phelps N. Louis Vuitton Fall 2021 Ready-to-Wear Collection: <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2021-ready-to-wear/louis-vuitton> (vizited 04.10.2022).
20. Riabchykov M., Alexandrov A., Trishch R., Nikulina A., Korolyova N. Prospects for the Development of Smart Clothing with the Use of Textile Materials with Magnetic Properties. In: *Tekstilec*, 2022. No. 65(1), p. 36-43: <https://doi.org/10.14502/tekstilec.65.2021050> (visited 04.10.2022).

21. Rijavec T., Adamic M., Tomsic B. Reproduction of Bela Krajina Ornaments on Linen Fabrics by Screen Printing. In: *Tekstilec*, 2017. No. 60(3), p. 170-181: <https://doi.org/10.14502/Tekstilec2017.60.170-181> (visited 04.10.2022).
22. Sabaji, Jean-Louis. Fall-winter 2017-2018. <https://jeanlouissabaji.com/collections/fall-winter-2017-2018> (visited 04.10.2022).
23. Suprun N. P., Orlenko L. V., Dregulyas E. P., Volynets, T. O. *Confectioning materials for clothing*. Kyiv: Knowledge, 2005.
24. Terskaya L. A. Novyy podkhod k rasshireniyu assortimentnogo ryada figurnykh buf. In: *Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya*, 2015. No. 1(1), p. 416-422. URL: <http://www.science-education.ru/pdf/2015/1/1858.pdf> (visited 04.10.2022).
25. Terskaya L. A. Research of the process of smocking formation in textiles. In: *Fundamentalny yeissledovaniya*, 2015. No. 2(11), p. 2360-2363: <https://www.fundamental-research.ru/ru/article/view?id=37446> (visited 04.10.2022).
26. The history of smocks, 2018: <https://charlottesydimby.com/blogs/news/the-history-of-smocks> (visited 04.10.2022).
27. Yezhova O., Abramova O., Pashkevich K., Kolosnichenko M, Nazarchuk L. Provision of the quality of decoration of semi-finished fashionable clothes, made of suiting fabrics with cotton content (denim type). In: *Vlakna a Textil*, 2018. No. 25(4), p. 94-102.
28. Yotka S. Kiko Kostadinov. Spring 2021 Ready-to-Wear: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2021-ready-to-wear/kiko-kostadinov> (visited 04.10.2022).
29. Zdorenko V., Kyzymchuk O., Barylko S., Melnyk L. The use of ultrasonic method for determining the basis weight of textile materials. In: *The Journal of The Textile Institute*, 2018. No. 109 (3), p. 410-418: <https://doi.org/10.1080/00405000.2017.1350330> (visited 04.10.2022).



Fig. 1: Neck trims with smocking: a – Portrait of Laura Pisani (1525) by Gabriele Cappellini; b - Pukhlyky on a Ukrainian shirt (Ivan Honchar Museum).



Fig. 2: Smocking embellishments: a – smocking on the bodice, wedding dress “princesse”, 1876 – 1878, Collection Galleria del Costume di Palazzo Pitti; b – smocking on the sleeves, dress, 1881-1882, The John Bright Collection [5].



Fig. 3. Ethnic costume decoration with smocking: a – men's shirt with smocking “smock-frock”; b – sleeve of a “smock-frock” shirt, England, 18th century; c – sleeve of a women's shirt, Lviv region, Ukraine.



Fig. 4: Women's clothing with smocking from the 1980s.



Fig. 5: Models of women's and children's clothing with smocking: a, b – Christian Lagerwaard [9]; c – Jean Louis Sabaji FW 2017 [22]; d – Charlotte Sy Dimby [4].

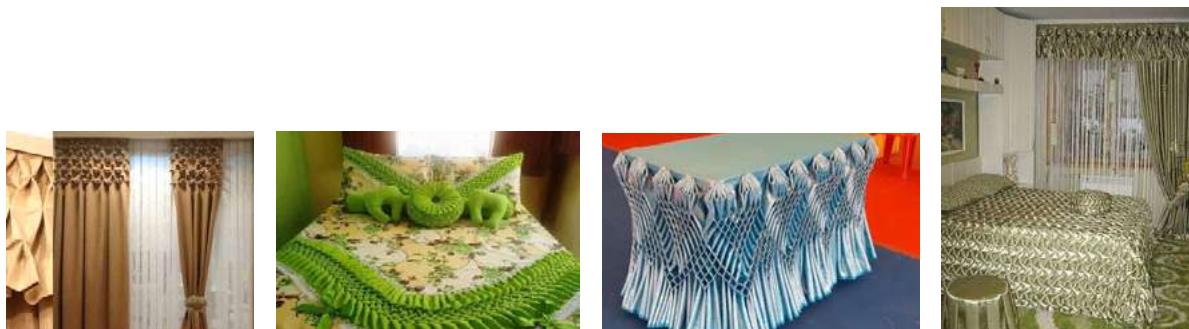


Fig. 6: Interior textiles with smocking: a – curtains; b – bedspread and pillows; c – tablecloth; d – bedroom set.

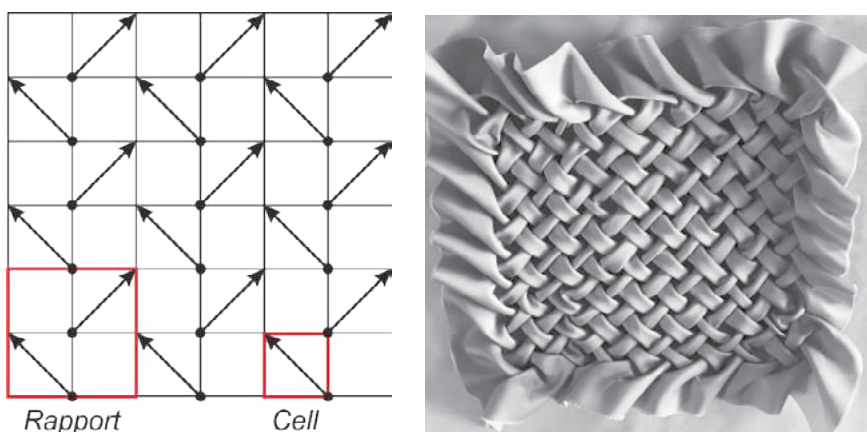


Fig. 7: “Basket” smocking: a – layout diagram; b – ready sample.



Fig. 8: Types of smocking by location on the product: a – linear, b – multi-row, c – concentric, d – ornamental, e – chaotic.

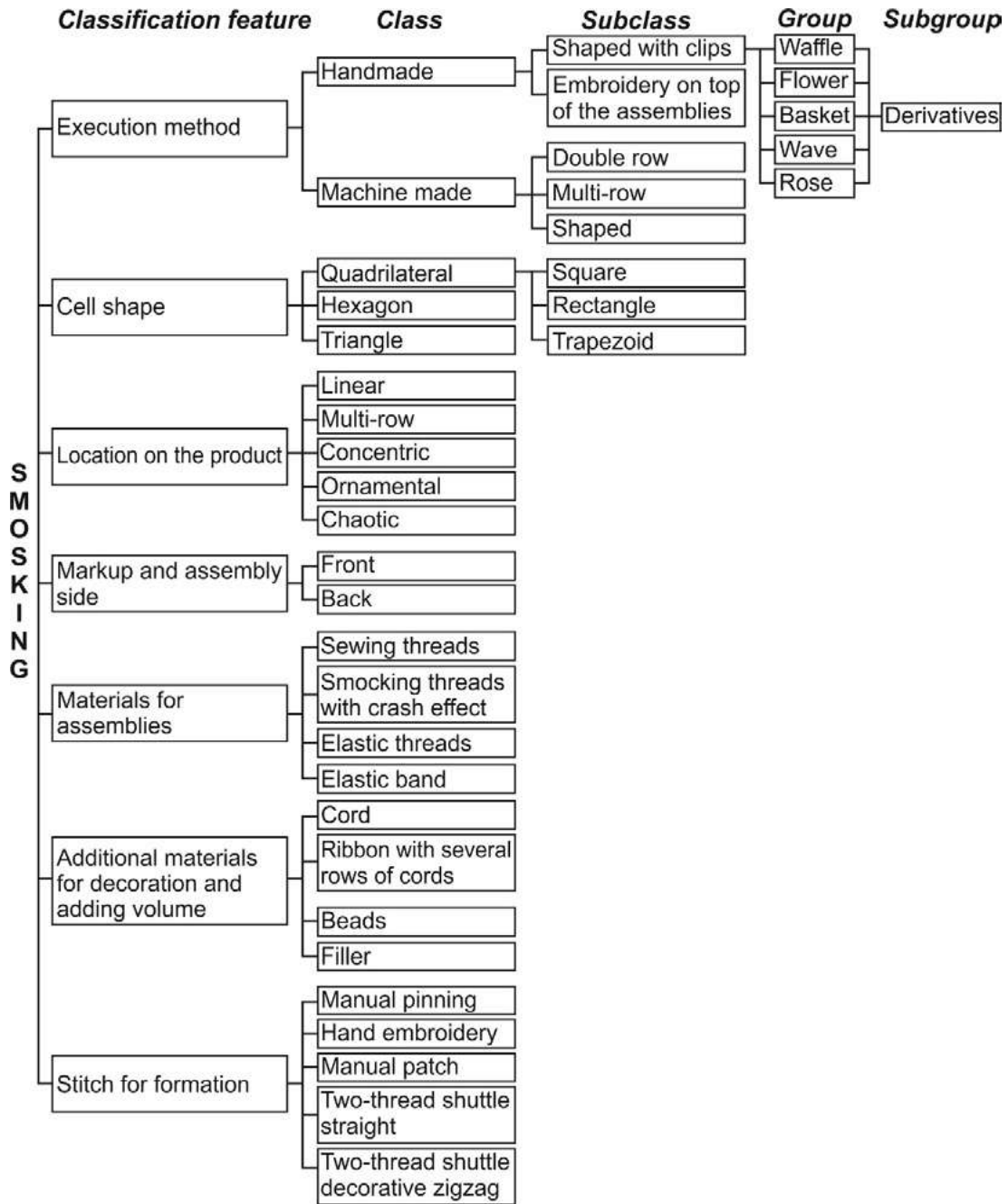
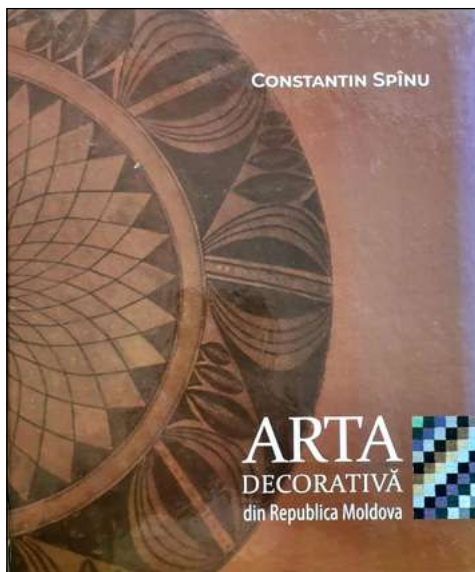


Fig. 9: Classification of smocking for decoration of textiles.

## Arta decorativă din Republica Moldova. Anii 1991–2021

În monografia *Arta Decorativă din Republica Moldova. Anii 1991-2021*, elaborată de Constantin Spînu, sunt reflectate pe larg procesele de dezvoltare a artelor decorative și aplicative din Republica Moldova din ultimul deceniu al secolului al XX-lea - deceniul al doilea al secolului al XXI-lea. Fiind o lucrare de sinteză, monografia înglobează rezultatele cercetărilor științifice realizate de autor pe parcursul ultimelor trei decenii.



Monografia este structurată în compartimentul introductiv, trei capitole, concluzie, bibliografie și lista operelor incluse în carte. Lucrarea conține un volum de 488 de pagini, text și imagini.

Efectuând o radiografiere amplă a fenomenelor artistice ce s-au produs pe parcursul perioadei examinate, autorul studiului monografic constată că artele decorative din Republica Moldova au cunoscut timp de trei decenii (1991-2021) o dezvoltare originală ascendentă, în care importante genuri de creație din domeniu, precum tapiseria artistică, arta imprimeului, designul vestimentar, arta ceramică și sticla artistică și-au diversificat arealul tematic, îmbogățindu-se substanțial cu noi și valoroase valențe de ordin morfologic, sintactic și tehnologic.

Autorul susține, pe bună dreptate, că palmaresul opțiunilor plastice ale artiștilor vizează nu numai substraturile morfologice, sintactice și tehnologice de constituire a operei de artă decorativă, ci în prim-plan se evidențiază și substratul axiologic, or, mai mult de trei decenii de evoluție a artelor decorative din țară reliefează o filă impor-

tantă, ce se caracterizează prin realizarea plastică a unor opere înzestrate cu valențe de ordin artistic și ideatic în care tradiția și inovația au persistat în cadrul manifestărilor artistice ale timpului, în paralel constituind un areal plastico-cultural eterogen.

Ca urmare a investigațiilor și analizelor, autorul subliniază faptul că schimbările de optică în procesul de creare a operelor din genurile artelor decorative s-au produs în contextul unor remanieri conceptual-artistice influențate de însăși ascendența domeniilor și genurilor artistice, prin accentuarea tot mai evidentă, pe parcursul timpului, a procesului de "ștergere" a hotarelor dintre domeniile și genurile artelor plastice în general și ale celor decorative, în particular.

În perioada investigată, schimbările artistice au fost influențate și de obținerea independenței statale a R.Moldova, or, aceasta a condus, pe de o parte, la reevaluarea și revalorificarea mai atentă și mai profundă a tradițiilor culturale ca parte componentă a patrimoniului cultural autohton, pe de altă parte, a influențat explorarea de către unii plasticieni a practicii artistice internaționale și alinierea la valori estetice de altă natură decât cea tradițională, fapt ce a favorizat crearea unei ambianțe culturale capabile să inițieze valori estetice și semantice germinate din contactele culturale de nivel european.

Totodată, autorul subliniază rolul important al expozițiilor în dezvoltarea artelor decorative și aplicative, inclusiv expozițiile tradiționale anuale de primăvară și toamnă. Două expoziții, ca și cele precedente, sunt vernisate și actualmente, având genericul *Limba noastră* și *Saloanele Moldovei*, la care, alături de lucrări realizate în genuri tradiționale de artă plastică, au fost prezente pe simeze și opere de artă decorativă.

În paralel cu acestea, putem nominaliza și câteva manifestări artistice de artă decorativă, printre care *Expoziția de Artă Decorativă* (1991), *Expoziția Reflexe* (1997), *Expoziția Plasse* (1998), *Primul Concurs Internațional de Artă Textil-Decorativă "Dialog-98"* (1998), cele șase ediții ale *Bienalelor Internaționale de Artă Decorativă* organizate din 2010.

Autorul studiului ajunge la concluzia că tendințele novatoare ale artiștilor, promovate original pe parcursul perioadei 1991-2021, și-au găsit o împlinire experimentală îndrăzneță în opere

relevante, în care arealul morfologic, sintactic și tehnologic de edificare artistică a imaginii a fost completat cu particularități inovative care au influențat substanțial universul semantic al operelor. Experimentele realizate de pictori din diverse domenii ale creativității plastice, menite să sporească expresivitatea artistică a unei opere și să genereze mesaje noi, au condus inevitabil la modificarea hotarelor tradiționale ale genurilor de creativitate, inclusiv la schimbarea fațetei tradiționale a genurilor artelor decorative.

În genul artei textile, artiștii au optat în perioada de referință pentru: raționalizarea raporturilor dintre motiv, configurația acestuia și spațiul adiacent al imaginii; stilizări expresive ale formei motivelor; atingerea unor conexiuni formale a căror sintaxă provin din tradițiile culturale constructiviste și repere sintactice monumental-raționaliste; înzestrarea imaginii cu pronunțate valori metaforice și simbolice; reprezentarea metaforică a unor coliziuni narative; atingerea prin intermediul imaginii a unor conotații dramatice; generarea unor mesaje lirice sau expresii estetice armonice; valorificarea estetică a expresiei diverselor materiale și diverselor tehnici de realizare a operei; valorificarea artistică a unor mesaje generate de un univers metaforic constituit din forme abstracte, capabile să trezească anumite senzații asociative cu pronunțate conotații simbolice.

În genul imprimeului artistic, au fost dezvoltate artistic teme, procedee stilistice și tehnici specifice artei imprimeului, fiind promovate major tehnicile tradiționale ale baticului rece și ale celui fierbinte. A fost exersat vast de către plasticieni un spectru larg de inovații tehnologice mixte, care au contribuit la elaborarea de sintaxe originale și la promovarea artistică a unor expresii estetice valoroase, precum și conotații semantice de actualitate.

Un rol important în dezvoltarea unui alt domeniu al artelor decorative - designul vestimentar - l-a jucat consolidarea acestuia prin crearea noilor subdiviziuni de instruire profesională în cadrul unor instituții de învățământ superior, fapt ce a contribuit la pregătirea și lansarea în viața culturală a noilor cadre de plasticieni. Ca urmare, au fost elaborate colecții complexe de produse de o înaltă ținută estetică, cu variate valențe de sorginte informativ-semantică, ce se încadrează în orientările tematice și stilistice ale designului european modern. În același timp, în domeniul luat în considerare, se constată o schimbare de paradigmă artistică importantă, preponderent în cel de-al doilea și

primii ani ai celui de-al treilea deceniu al secolului al XXI-lea, perioadă în care o parte semnificativă dintre plasticieni optează pentru amplificarea particularităților de limbaj artistic, depășind practica tradițională de creare a unor ținute vestimentare, prin crearea de imagini complexe cu un profund impact emoțional și semantic.

În genul artei ceramice, plasticienii au optat în perioada examinată pentru realizarea artistică a unor conexiuni plastice dintre compartimente realizate în șamotă glazurată cu compartimente din metal; conexiuni ale formei tradiționale de vas cu forme ale unor elemente ceramice ce dispun de pronunțate particularități semantice asociative; crearea unor lucrări în care substratul informativ al operei este înzestrat cu conotații metaforice ample de o complexă sonoritate; elaborarea unor forme capabile să reprezinte substraturi ideatice și repere arhetipale caracteristice unor culturi străvechi.

În arta sticlei, artiștii au optat pentru valorificarea expresiei contrastelor tonale în racordarea acestora la estetica generată de transparența specifică a sticlei; determinarea unor echivalente plastice capabile să reprezinte fenomene ale evoluției în timp a materiei terestre; inserarea în opere a unor valențe informative neoromane și meditativ-filosofice, în cadrul cărora asociației și metaforei simbolice le revine un rol definitoriu în conturarea semanticii operei.

Materialul textual al studiului monografic *Arta Decorativă din Republica Moldova. Anii 1991-2021* reflectă amploarea proceselor creative care au avut loc în artele decorative din țară pe parcursul perioadei investigate, iar acest lucru se datorează caracterului extins al analizei științifice a fenomenelor creative care au avut loc în perioada de referință în artele decorative.

Elucidarea largă a aportului adus de personalitățile consacrate și tânăra generație de artiști în dezvoltarea genurilor de artă decorativă, analiza profundă a unor opere de importanță prin care se reliefează caracterul evolutiv ascendent al domeniului prezintă o contribuție valoroasă a autorului în studiul artelor din Republica Moldova și, fără îndoială, va servi drept suport relevant pentru cercetători, cadre didactice și studenți ai instituțiilor de profil artistic din acest domeniu.

*Vitalie MALCOCI,*  
*doctor în studiul artelor,*  
*Institutul Patrimoniului Cultural*

## Lino BIANCO. *Il-Monument tal-Ħelsien: Mintoff u l-abbozzi tad-disinji ta' Agius* - a bilingual monograph in Maltese and English addressing the design of Freedom Monument in Malta

“Like documents, monuments connect us to history and make it present. They are always an expression of collective memory and an affirmation of identity. To try to understand them, in their political, architectural and artistic genesis, is to bring them alive” (p. 3). This is a quote from the endorsement of this monograph (ISBN: 978-9918-23-136-2) by the Jesuit Nuno da Silva



Gonçalves, Professor of Church History at the Faculty of History and Cultural Heritage of the Church, Pontifical Gregorian University, Rome. This bilingual publication in Maltese and English has 74 pages, including 20 images, and was published in the first quarter of 2024 by Kite Group, Malta. It was written in English by Lino Bianco and translated into Maltese by René Monseigneur.

The importance of this publication can be appreciated based on the fact that it was launched under the auspices of the President of Malta at Sant' Anton Palace (Queen Marie of Romania resided at this palace when she was still a child). Dr. Bianco is the Ambassador Emeritus of the Republic of Malta to the Republic of Moldova. He was guest-professor at the Faculty of Urbanism and Architecture at the Technical University of Mol-

dova and chairperson of the international jury for the design competition for the National Philharmonic of Moldova. Currently, he is invited professor at the Faculty of Social Sciences of the Pontifical Gregorian University. The English version, contained in the monograph, is reproduced from an article published in October 2023, the year marking the 55th anniversary of Malta-Romania diplomatic relations, in the Romanian scientific journal *Revista Transilvania*.

*Il-Monument tal-Ħelsien* addresses the relation between the national sculptor Anton Agius and Prime Minister Dom Mintoff who commissioned the monument. It includes a number of sketches and is dedicated to Mintoff's successor, Prime Minister Karmenu Mifsud Bonnici, “a staunch believer in Malta's quest for freedom and national independence, and in the politics of military neutrality and non-alignment” (p.8). This publication is endorsed by local and foreign academics. The local scholars, all members of the academic staff of the University of Malta, are John Chircop (Professor of Social and Economic History, Faculty of Arts), Kenneth Wain (Professor Emeritus of Education Studies, Faculty of Education) and Nikki Petroni (Visiting Lecturer in Modern and Contemporary Art, Faculty of Edu-



cation). The foreign scholars are Margarita Gluzberg (Senior Lecturer of Fine Arts, Royal Academy of Arts, London) and da Silva Gonçalves.

The monograph includes thirteen sections. The note of the translator and the appendices (which are bionotes on Mintoff and Aguis) are the first (p. 1) and the eleventh (pp. 62–65) sections of the publication. They were written by Monseigneur. The endorsements are included in section two (pp. 3–5). Sections three to eight, in consecutive order, are as follows: preface (pp. 7–8), introduction (pp. 9–11), the context (pp. 12–15), concept design sketches (pp. 16–21), the design as realised (pp. 22–28), and final comments (pp. 29–32). These are followed by extensive endnotes (pp. 33–39) and illustrations (pp. 41–61). The publication concludes with the list of cited refer-

ences (pp. 67–72) followed by an index of names (pp. 73–74). One may conclude this review by the words of da Silva Gonçalves, “Professor Lino Bianco’s book, in reconstructing the history of the Freedom Monument, offers us an important contribution to the study of Malta’s identity and affirmation as an independent and fully sovereign country. We cannot but be grateful to him” (p. 3).

*Svetlana OLEINIC,  
Doctor of Architecture,  
Faculty of Urbanism and Architecture,  
Technical University of Moldova,  
Chisinau*

## Une photo-série humaniste française entre les deux rivières moldaves : l'album de Véronique Popinet, *Prut și Nistru, râuri care leagă maluri / D'un fleuve moldave à l'autre*

La publication de l'album de Véronique Popinet *Prut și Nistru, râuri care leagă maluri. Povestiri pe firul apei. / D'un fleuve moldave à l'autre. Récits au fil de l'eau*, paru à la Maison d'Édition Cartier de Chisinau en 2024, enrichit la bibliographie de trois domaines importants : la photographie, les relations franco-moldaves et la francophonie. Cette entreprise émane des aires et espaces amples, tels que diplomatie publique/culturelle, relations internationales et régionales, actions européennes et coopérations inter-linguistique, partenariats interinstitutionnels et surtout dialogue interculturel et interdisciplinaire, dialogue des langues-cultures, des lieux et des gens, des arts (photographique et textuel) et des réalités sociales.

Le présent ouvrage accentue la perspective du contenu photographique dans sa multiplicité de réalisation : matérielle, documentaire, textuelle, traductive, visuelle, graphique, symbolique, artistique, interprétative, humaniste. La préface de cet album porte un titre très suggestif *Le diptyque riverain comme horizon géophotographique (Diptycul riveran ca orizont geofotografic)*. L'auteure de la préface, Elena Prus, professeur des universités, docteur d'État, Vice-rectrice pour la Recherche scientifique et les études doctorales à l'Université Libre Internationale de Moldavie, affirme que : « les démarches photographiques de Véronique Popinet et celle textuelle de Christian Daudel nous invitent à découvrir la vision de l'Autre sur les horizons du présent et du passé des deux longs cours d'eau du Prut et Nistru qui tracent le contour d'un pays – la République de Moldavie » (p.7). Les contenus documentaires de cet album sont assurés par le professeur Christian Daudel, Consul honoraire de la République de Moldavie pour la région Auvergne-Rhône-Alpes et la traduction en roumain par le professeur Ion Guțu, docteur, maître de conférences à l'Université d'État de Moldavie.

Le 25 mars 2024 l'Album a été présenté à l'Université Libre Internationale de Moldavie à Chisinau devant un public universitaire où l'Ambassadeur de France en République de Moldavie SE Graham Paul, le directeur de l'édition Cartier

Gheorghe Erizanu, le conseiller du Ministre des Affaires étrangères et de l'Intégration européenne de la République de Moldavie Ivan Țurcan, des cadres didactiques, des étudiant.e.s des universités moldaves, roumaines et ukrainiennes, des représentant.e.s des bibliothèques municipales et nationales ont participé à des discussions et débats. Le 27 mars il a fait l'objet d'analyse et débats dans le cadre de la séance culturelle francophone de l'Atelier *EcoLecture*. La photographe Véronique Popinet a discuté de son album, a répondu aux questions des participants sur ses commencements, sa biographie, son expérience photographique, son séjour en Moldavie, ses impressions sur les différences saisies entre les deux fleuves, les habitants et les lieux, sa réception de l'état d'esprit sur place et l'importance de la photographie humaniste dans la contemporanéité. « La photo est une forme sociale » a défini notre photographe son activité, « l'humain me touche », « l'image se co-construit », car photographier c'est « l'art de réunir la nature et la culture » a-t-elle conclu en parlant de sa mission en tant que photographe documentaliste et humaniste. Après la session de l'atelier *EcoLectura*, il a eu des échanges, des retours et des remerciements. Mentionnons ici nos vifs remerciements adressés à Madame Elena Prus, professeure des universités, docteur d'État, Vice-rectrice pour la recherche scientifique et les études doctorales à l'Université Libre Internationale de Moldavie, à Madame Sanda-Maria Ardeleanu, professeure des universités, DHC, directrice de la Bibliothèque de l'Université « Stefan cel Mare » de Suceava et à Madame Maria Guzun, professeure à l'Université Pédagogique « Ion Creanga » de Chișinău, ainsi qu'à tou.te.s les enseignant.e.s et étudiant.e.s pour leurs interventions lors de l'atelier, leur présence et leurs soutiens dans toutes les actions francophones régionales. Elena Taragan du Département Études et recherches de la Bibliothèque Municipale « B. P. Hasdeu » de Chișinău a écrit immédiatement après la rencontre du 27 mars : « Aujourd'hui, j'ai rencontré un artiste... Il s'agit de la photographe Véronique Popinet ; la rencontre a eu lieu grâce

à l'atelier *EcoLectura*, organisé à la Bibliothèque « Târgoviște » de Chișinău où l'album photo a été exposé et discuté [...]. Véronique Popinet [...] y [...] présente des paysages et des personnages dans des contextes quotidiens, dans leur état naturel, avec maladresse et sincérité [...]. Bien sûr, je ne sais pas s'il faut parler aujourd'hui (surtout aujourd'hui le 27 mars !) d'un Prut et d'un Nistru qui nous bordent, peut-être que la Moldavie ne devrait plus être une « petite Mésopotamie » à la confluence de différentes cultures où les empires s'entrechoquent. Mais l'histoire parle d'elle-même », comme a souligné Elena Taragan.

Dans ce projet visuel, l'eau, les rives, les habitants et leurs récits engendrent un biotope de l'imaginaire local, inédit et atemporel à la fois. Les deux fleuves, les riverains et les contrées pointent des cycles géo-/bio-/chronologiques qui se pérennisent dans des phases sociohistoriques d'une (micro)civilisation bordière hors temps. Et comme le *motto* de cet album le dit : « L'époque à laquelle tous ces courants humains se rejoindront n'est point encore venue... L'humanité, jusqu'ici divisée en courants distincts, ne sera plus qu'un même fleuve, et, réunis en un seul flot, nous descendrons ensemble vers la grande mer où toutes les vies vont se perdre et se renouveler » (Elisée Reclus, *Histoire d'un ruisseau*, 1869). // „Încă nu a venit vremea când toți acești curenți umani se vor uni... Omenirea, împărțită până acum în curenți distincți, nu va mai fi decât unul și același râu și, uniți într-un singur val, vom coborî împreună spre marea cea mare unde toate viețile se vor pierde și se vor reînnoi” (Elisée Reclus, *Povestea unui râuleț*, 1869).

En guise de conclusion, notons que l'album de Véronique Popinet, *Prut și Nistru, râuri care leagă maluri Povestiri pe firul apei. / D'un fleuve moldave à l'autre. Récits au fil de l'eau* présente une photo-série française entre les deux rivières moldaves comme métaphore temporelle des rives intemporelles. Ces photo-images parlent au fil de ces deux eaux-symboles qui sont – surtout pour les habitants du lieu – des eaux-témoins de la communion et de la rupture, des conflits et des guerres, des « séparations » géohistoriques et du séparatisme géopolitique où les plaies sociohistoriques sont encore vives. L'album discernent dans les paysages riverains les facettes flegmatiques de la transition, du figement et surtout d'une attente paisible. Ces images profilent des visages sereins et mettent à nu la véracité d'une transformation sociale ralentie de l'identité territoriale moldave, de sa temporalité enclavée entre un passé de subordination et un avenir communautaire. Bref, cette photo-série peigne la transitivity de l'identité du lieu dissolue en maintes voix et voies. Ces photographies qui « coulent » paisiblement entre les pages de l'album ont la vocation de nous mettre en contact avec nos identités alternatives qui sont en transformation et en mouvance à l'intérieur d'un pays des contrastes qui cherche sa voix et ses voies.

Carolina DODU-SAVCA,  
docteur ès lettres,

Université «Dunarea de Jos» de Galati,  
Roumanie

## Influența criticului de artă asupra procesului artistic. Către aniversarea de 85 de ani a istoricului și criticului de artă Ludmila Toma

Antrenată în procesul artistic autohton și iubitoare de domeniul criticii de artă, Ludmila Toma este un exemplu viu de dăruire deplină profesiei. Autoare a peste 200 de articole științifice și de popularizare a științei, a 18 monografii și 17 broșuri, Ludmila Toma, împlinită la minunata vârstă de 85 de ani, continuă să ne încânte cu lucrările sale și



participarea la expoziții. Un compartiment aparte al activității sunt prelegerile pe care le ține, instruind și dăruind din experiența sa tinerei generații de viitori artiști plastici și critici de artă.

Născută la 24 martie 1939 în satul Fedotovo, regiunea Moscova, din 1945 locuiește în Moldova. În adolescență, urmărea cu mare interes expozițiile Muzeului de Stat de Arte Plastice din Chișinău și a lucrat, în calitate de ghid în acest muzeu, în perioada 1956-1958. Astfel, decizia ei de a se ocupa de critica de artă a luat contur. A absolvit studiile superioare la Institutul de Pictură, Sculptură și Arhitectură "Ilia Repin" din Leningrad, Facultatea Teoria și Istoria artelor (1958-1963). După absolvire revine și lucrează la Muzeul de Stat de

Arte Plastice din Chișinău în calitate de cercetător științific și publică primele studii, printre care *Prima expoziție a tinerilor artiști plastici din RSSM*, catalog cu articol introductiv (1966); *Pictura rusă în Muzeul de Stat din RSSM*, catalog (1971). Din 1969 este membru al UAP. Între anii 1971-1974 își face doctoratul la Institutul Studiul Artelor al Academiei de Științe a RSS Moldovenești. Apoi, este colaborator științific la Institutul Etnografie și Studiul Artelor al AȘ RSSM. În 1979, susține teza de doctor în studiul artelor "Portretul în pictura Moldovei" la Universitatea de Stat din Leningrad (Sankt Petersburg). În anii 1983-1996 este profesoară de istoria artei la Școala Republicană de Arte plastice "Ilia Repin" din orașul Chișinău (actualmente Colegiul republican de Arte Plastice "Alexandru Plămădeală"). În perioada 1989-2006 este cercetător științific coordonator la Institutul Studiul Artelor al AȘM. În anii 2006-2017 își continuă activitatea în calitate de cercetător științific coordonator, secția Arte Vizuale, Centrul Studiul Artelor, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM. Din 2005 până în 2023 lucrează în calitate de conferențiar cercetător la Catedra de Arte Vizuale la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

Activitatea dumnezei a fost multiplu apreciată: Diploma de Gradul I, Uniunea Artiștilor Plastici a URSS (1983); Medalia "Om Emerit" al Republicii Moldova (1996); Premiul "Moisei Gamburd" al Ministerului Culturii al Republicii Moldova (2004); Diplomele de Laureat al Premiului pentru critică de Arte al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova (2009, 2012); Diploma "Meritul Academic" (2014); Diploma pentru activitate prodigioasă în cadrul Colegiului de Arte Plastice "Alexandru Plămădeală" (2017); Diplomă de Excelență "Pentru realizări excelente în domeniul pedagogiei artei" (2019); Diploma omagială a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (2024).

Prima sa monografie a fost dedicată creației lui *Mihai Greco* (Chișinău, 1971) și, pe lângă faptul că Ludmila Toma a pus în valoare opera acestui pictor, ea a dat dovadă, de la bun început, de

o pronunțată capacitate de a studia arta. Urmează monografia *Claudia Cobizev* (Chișinău, 1978), care, alături de monografia omonimă a criticului de artă Sofia Bobernaga (Moscova, 1988), constituie o abordare serioasă a creației sculptoriței. Iar colaborarea Ludmillei Toma în calitate de coautor la publicația *Художники Молдавии* (Kiev, 1979) anunță apariția în viața artistică a Moldovei a unui critic de valoare, care contribuie la propagarea artei naționale peste hotarele RSSM. În cele din urmă, în 1983 apare monografia de succes a Ludmillei Toma *Портрет в молдавской живописи (1940-е – 1970-е годы)* (Chișinău, 1983). Această monografie a apărut ca rezultat al cercetărilor pe această temă, culminând cu susținerea tezei de doctorat în studiul artelor a Domniei sale. Ulterior, Ludmila Toma se va mai adresa în repetate rânduri studiului creației lui *Mihail Grecu* (Chișinău, 1997; Chișinău, 2006), devenind biograf și cercetător dedicat creației acestuia.

Totuși, studiile ei reflectă creația mai multor plasticieni de valoare din Republica Moldova, fiind relevante monografiile *Ada Zevina* (Chișinău, 1983), *Dimitrie Sevastianov* (Chișinău, 2012), *Ludmila Țonceva* (Chișinău, 2019), *Sergiu Galben* (Chișinău, 2020). Sunt deosebit de interesante colaborările cu apropiații plasticienilor emigrați din Moldova în Israel, precum *Moisey Gamburd* (Tel-Aviv, 2007), *Eugenia Gamburd* (Tel-Aviv, 2007),

*Yakov Averbuch Ash* (Chișinău, 2022). Ludmila Toma dedică două studii și plasticienilor-păpușari: *Galina Cantor-Molotova* (Chișinău, 2021) și *Vladimir Cantor* (Chișinău, 2023).

Sunt importante studiile în care criticul de artă apare în calitate de coautoare: *Chișinăul în pictură* (Chișinău, 2012) și *Mihail Grecu. 100 de ani de la naștere* (Chișinău, 2017). Vizavi de acestea, lucrarea ei de apogeu *Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000). Pictură. Sculptură. Grafică* (Chișinău, 2018) este o abordare panoramică, exhaustivă și complexă, înglobând nume de referință și cele ale plasticienilor mai puțin cunoscuți.

Credo-ul istoricului și criticului de artă Ludmila Toma este formulat astfel: „*Arta se dezvoltă conform propriilor legi interne, dar complexitatea evoluției acesteia este asociată cu condițiile istorice. Un critic de artă poate influența procesul artistic prin cuvântul său viu*”. Aportul indubitabil al criticului de artă Ludmila Toma la reliefarea valorilor naționale și a caracterului individual al procesului artistic din Republica Moldova o plasează printre cei mai merituoși critici de artă ai contemporaneității.

*Ana MARIAN,  
doctor în studiul artelor,  
Institutul Patrimoniului Cultural*

## Timotei Bătrânu – explorator al valențelor lirice în pictura de șevalet

Timotei Bătrânu, pictor, Maestru în Arte, Artist al Poporului, ilustru pedagog și om de răă cumsecădenie, pe bună dreptate se poate bucura la onorabilă vârsta de 80 de ani de la naștere, de admirația și respectul colegilor de breaslă, de venerarea numeroșilor discipoli, care au contribuit la dezvoltarea culturii plastice naționale.



El poate fi mândru de opera sa, clădită perseverent pe parcursul a peste 60 de ani de creativitate. Născut la 12 aprilie 1944 în satul Bălăurești, artistul a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău în 1969, debutând la expozițiile de artă plastică din RSSM în 1971.

Creația plasticianului evoluează consecvent în cadrul a trei etape. Pe parcursul acestora, opera sa se modifică în concordanță cu tendințele artistice ale vremii și opțiunile plastice ale artistului care devin din ce în ce mai complexe. Prima etapă, care începe la mijlocul anilor 60 și continuă treptat să se schimbe până la sfârșitul anilor 90 ai secolului trecut, evoluează sub auspiciul inițierii în profesia de pictor și se soldează cu mai multe lucrări, îndeplinite în tehnicile picturii în ulei și a desenului realizat în diverse materiale grafice. În acest context, sunt reprezentative mai multe schițe în creion și studii în ulei, în care tânărul artist exersează creativ în ambianța încântătoare a peisajului moldav al anilor șaptezeci, dar și a unor secvențe urbane din orașul Tbilisi, reali-

zate în perioada 1965-1967. Lucrările acestor ani scot în evidență trăsăturile caracteristice ale opțiunilor plastice spre care tindea pictorul la vremea respectivă. Aspirațiile artistului, vizând selectarea unor motive din peisajul din care provine, precum și din arhitectura georgiană, dezvăluie în special temperamentul coloristic înăscut al tânărului pictor, talent care se manifestă evident în modul de lucru cu materialul vizual. În studiile din acea vreme, pictorul optează să obțină o „împletire” a materialului colorat în perspectiva clarificării atmosferei și a stării unificate a imaginii prin evidențierea materialității motivelor, fie că este vorba de clădiri, de copaci încorporați structural, ritmic, cromatic și estetic armonios în câmpul lucrării. Schițele în creion reflectă capacitatea pictorului de a evidenția din mediul înconjurător detalii arhitectonice de importanță, capabile să scoată în evidență particularitățile inedite ale peisajului urban tbilisian. Concomitent, ele pun în evidență aptitudinile de desenator ale artistului și opțiunile protagonistului îndreptate spre atingerea unor expresii estetice valoroase asistate de materialele grafice exersate. În contextul celor menționate, sunt relevante lucrările Studiu din Tbilisi (1966) realizat în ulei și schița în creion Stradă din Tbilisi (1965).

În anii 70, tânărul artist este preocupat de aprofundarea în tainele profesiei de pictor, de definirea propriilor interese plastice și de identificarea unor căi artistice care să-i reprezinte latura creativă personală în mediul cultural al RSSM. Totodată, Timotei Bătrânu își dedică o parte semnificativă din timp instruirii tinerelor talente din domeniul artelor frumoase în cadrul Școlii de Arte Plastice pentru copii din orașelul Hâncești, instituție de învățământ al cărei fondator, director și pedagog va fi pe parcursul a douăzeci și cinci de ani, începând cu 1970.

Activitatea creativă a artistului în deceniul al optulea s-a desfășurat în albia unor vaste elaborări și experimente plastice în genurile portretistice, a peisajului și a tabloului tematic. Pe de o parte, artistul alege să-și definească propriul stil artistic în care prioritar acordă atenție redării exacte a tipajului portretistic al chipului uman (cazul mul-

tiplelor portrete îndeplinite în creion și vopsele în ulei), a libertății de exprimare prin culoare a senzațiilor generate de ambianța peisajeră în care protagonistul își desfășoară nemijlocit activitatea de creație (cazul studiilor și improvizarilor plastice realizate în peisajele din împrejurimile Hânțeștiului).

Pe de altă parte, el operează în mod rațional cu datele lumii înconjurătoare în vederea structurării austere a câmpului imaginii în perspectiva atingerii unor expresii estetice armonice dintre planul și spațialitatea tridimensională a tabloului tematic, valorificând estetic armonios originale raporturi proporționale contrastante ale motivelor. Anii 70 se încununează cu mai multe opere reprezentative, printre care portretele: Portretul unei tinere (1971), Pictor amator (1972), Învățător de educație fizică (1973), Portretul Vanunei ((1976), Portretul lui A. Lupașciuc (1978), peisajele și tablourile tematice: Înserare (1974), Dimineață pașnică (1976) Spre toamnă (1978), Cicliști (1976), La graniță (1977), Dimineață la Alonca (1977), Cântec plaiului natal (1978), Poem de iarnă (1978), Casa lui Mihai Eminescu (1978), Peisaj industrial (1978), Meleagul meu (1979), Câmpii colhoznice (1980).

Creația anilor 80 reprezintă o continuare firească și o dezvoltare a experimentelor plastice cu forma de peisaj și motive figurative, ale căror coordonate stilistice originale au fost parțial conturate artistic de către pictor în creația sa de la sfârșitul deceniului precedent. Cu toate acestea, însăși trăsăturile de orchestrare a motivelor în câmpul imaginii evoluează considerabil.

Or, dacă în picturile tematice din anii 70, artistul acorda mai multă atenție decorului peisajului, unde subiectului narativ și însăși figurativului uman li se oferea un rol suplinitor de accent compozițional și informativ, atunci în anii 80 plasticianul amplifică rolul figurilor umane în plasticitatea imaginii dramatice.

În consecință, personajul principal face o alegere în favoarea stabilirii unui echilibru plastic și axiologic între conotațiile generate de atmosfera peisagistică și ciocnirile narrative, însoțite de figurativitate atent lucrată. În acest deceniu s-a dezvoltat și modul de prelucrare artistică a formei motivelor. Forma unui obiect în pictura anilor 80 capătă treptat valențe generalizatoare de origine monumentală.

Aceasta, fiind tratată plastic prin procedee inedite de operare gestuală cu pasta cromatică, este

înzestrată cu acorduri armonice susținute de valențele sacadate ale tonalităților și ale nuanțelor coloristice.

În urma modificărilor morfologico-sintactice de limbaj, opera picturală din deceniul în cauză a evoluat spre distinse valențe lirice și acorduri sonore originale apropiate universului irepetabil al muzicalității. Printre tablourile reprezentative ale anilor 80 remarcăm câteva opere în care Timotei Bătrânu a reușit să-și valorifice fructuos intențiile artistice: Drumul (1982), În parc (1983), Portretul miresei (1986), În livadă (1987), Strânsul roadei (1989). Ultima lucrare, prin modul de structurare compozițională, maniera de tratare a formei obiectuale, procedeele de integrare cromatică a planului și spațiului tridimensional al imaginii prevestește trecerea spre noi paradigme creative dezvoltate de plastician pe parcursul ultimului deceniu al secolului XX și primul deceniu al secolului XXI.

Aceste două decenii de la hotarul mileniilor constituie în creația lui Timotei Bătrânu o nouă etapă importantă care s-a soldat cu o suită de opere și anume: Mahala din Hânțești (1993), Case în nămeți (1994), Pădurea din Nemțeni (1998), Stradă din Iași (1997), La noi în sat (1999), Vedere spre satul Căpriană (2000), Studiu din Olanda (2004), Peisaj autumnal (2004). În lucrările menționate plasticianul optează spre optimizarea expresiei vitale a câmpului imaginii. Grație manierei originale de zămislire a spațiului tabloului, pictorul promovează mesaje generate preponderent de culoarea exersată artistic în calitate de principal mijloc informațional al operei picturale. În mod pronunțat se evidențiază particularitățile informative ale culorii în opere, precum Cărările bunicii (1996), Rugă (2004), Trecere I (2004), în care semantica culorii jonctonează eficient cu valențele informative generate de subiect. Concomitent cu soluționarea problemelor artistice amintite, în cea de-a doua etapă a creației plasticianul continuă elaborarea unor opere în filiera lirică de reprezentare a valențelor estetice a lumii înconjurătoare prin crearea unor naturi statice de o rară frumusețe, o armonie dintre formă și culoare, cazul lucrărilor intitulate Bujori (2000), Trandafiri (2000), Natură statică cu maci (2001).

O altă filieră plastică importantă a creației din etapa secundă este cea în care protagonistul continuă să-și dezvolte particularitățile stilistice de limbaj artistic prin inserarea rațională în canava procedeele sintactice ale imaginii a unor

valențe estetice constructiviste. Acestea, fiind valorificate experimental deja în asemenea lucrări ca Iarna în sat (1993), Vis (1993), Sat cu moară de vânt (1998), i-au deschis calea pictorului spre arealul artei abstracte și a potențialului asociativ-semantic al acesteia. În operele amintite, configurațiile formei motivelor de sorginte realistă profund stilizate, fiind inserate inedit în universul structuralist al matricei compoziționale a tabloului, au contribuit la inițierea în creația lui Timotei Bătrânu a unei noi filiere creative. Paradigmele conceptuale ale acesteia vor fi dezvoltate plenar de către artist în ce-a de-a treia etapă a creației, desfășurată pe parcursul anilor 2011-2024.

Această a treia etapă s-a fructificat cu mai multe opere de importanță, printre care: Vis (2014), Bălăurești (2014), La capătul satului (2014), La fățare (2015), Trecere II (2015), Structuri vitale (2015), Clipa fluidă (2017), Omagiu lui Mihai Eminescu (2017), Amintiri despre Mihai Greu (2017), La bunica (2018), Peisaj de acasă (2018), Duminica în sat (2018), Iarbă verde de acasă (2018), Pământ natal (2018), Peisaj cu sat (2019), Roșu de acasă (2019), Vedere spre sat (2019), Lună pe câmp (2019), Ghemele mamei (2019), Memoria apelor (2019), Plai de vis (2019),

Doamne ajută (2019), Noapte la Vorniceni (2020), De dor (2021), Fetele din mahala (2022), Valea Găgii (2023), Soare de duminică (2024). În tablourile menționate, plasticianul întruchipează prin intermediul unor formule plastice noi viziunile personale despre lume și creație. Acestea, fiind întruchipate în operele pictorului într-o cheie lirico-poetică, dezvoltă consecvent prin propria experiență morfologico-sintactică de operare cu materialele și mijloacele de expresie ale picturii de șevalet valoroase paradigme creatoare. Aceste paradigme își trag obârșia din tradițiile (post)avangardiste de constituire a planului și a spațiului imaginii. În consecință, operele acestei etape, prin complexitatea mesajelor de sorginte metaforico-simbolică încununează, pe de o parte, întreg efortul creativ întreprins de plasticianul Timotei Bătrânu pe parcursul carierei sale artistice, pe de altă parte, constituie, alături de însemnate opere ale altor pictori contemporani consacrați de la noi, valori culturale de importanță, ce reprezintă opțiunile artistice actuale ale plasticienilor din Republica Moldova.

*Constantin SPÎNU,  
doctor în studiul artelor*

## Expoziția Culoarele „dezghețului” la Muzeul Național al Țăranului Român

În primăvara anului curent, la București au avut loc două evenimente expoziționale importante pentru valorificarea și popularizarea artei plastice naționale, primul intitulat „Un secol de pictură basarabeană. O sută de opere din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei”, desfășurat la Muzeul Național de Artă al României (28 martie – 30 iunie) și curatariat de istoricul Tudor Stavilă. A doua expoziție – „Culoarele «dezghețului». Satul basarabean în pictura anilor 1960” (18 aprilie – 19 mai) – este expusă la Muzeul Național al Țăranului Român în Sala Noua Galerie, curator – Ludmila Toma, manager proiect – Victoria Nagy Vajda.



Expoziția include lucrările artiștilor: Mihail Grecu, Valentina Rusu Ciobanu, Ada Zevin, Glebus Sainciuc, Igor Vieru, Gheorghe Jancov, Eleonora Romanescu, Olga Orlova, Elena Bontea, Sergiu Cuciuc, Sergiu Galben, Ludmila Țonceva, Vasile Toma, Victor Tretienco.

Concepută și prezentată ca un text istoric, expoziția Culoarele „dezghețului” are ca obiectiv pro-

movarea conștientizării realităților acelei perioade, ale căror trăsături se reflectă în opere de artă. De menționat panorama recreată și completată cu obiecte de epocă, publicații și materiale video. În acest sens, inedită este natura statică recompusă din ulcioare pictate de Valentina Rusu Ciobanu și instalate alături de lucrarea pictoriței. Iar lângă vestitele măști ale lui Glebus Sainciuc, care prezintă chipurile unor artiști participanți la expoziție, se poate urmări filmul de epocă dedicat plasticianului. Arhitectonica evenimentului e foarte subtil gândită, unele dintre lucrări sunt prezentate pe standuri de un albastru intens, al căror fond sporește intensitatea cromatică a picturilor, astfel fiind pusă în evidență particularitatea esențială a școlii naționale de pictură înființată în anii '60. În felul acesta, expoziția oferă nu doar ocazia de a ne bucura de talentul artiștilor, ci și posibilitatea de a trăi această perioadă prin propria conștiință.

Lucrările prezentate au fost împrumutate din colecții private, unele mai puțin cunoscute chiar și publicului nostru, dar și din colecții publice: fondurile Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova și ale Muzeului Național de Istorie a Moldovei. Printre acestea sunt compoziții reprezentative, publicate în cataloage. Actualmente, la o jumătate de secol distanță, ele pot fi văzute pe simezele Muzeului, întrucât multe fac parte din colecțiile de stat, fiind achiziționate de la artiști. Prezentarea lor oferă prilejul de a interpreta cultura trecutului. Faptul că picturile sunt scoase la lumina zilei din depozitele fondurilor este foarte benefic nu doar pentru valorificarea și popularizarea la nivel internațional a patrimoniului național, dar și pentru conservarea lui. De menționat că în cadrul proiectului au fost restaurate și reabilite numeroase lucrări, fiind înnoite șasiurile și ramele.

Printre compoziții se numără peisajul lui Igor Vieru „Primăvara în grădină” (1970) din colecția Muzeului Național de Istorie a Moldovei, care, în procesul de creație al artistului, anticipează unul dintre cele mai cunoscute peisaje din arta Republicii Moldova – „Toamna la Cernoleuca” (1979), expusă în cadrul expoziției „Un secol de pictură basarabeană...”. Aceste lucrări reprezintă mo-

mente de complementaritate între cele două proiecte expoziționale. Peisajul cu aceeași casă, cu perețele iluminat de soare, este centrul compoziției, amintind de picturile liric geometrizzate ale lui Nicolas de Staël. Compoziția „Primăvara în grădină” (1970) constituie, de asemenea, un joc fascinant al nuanțelor de verde, prin care se realizează starea de spirit și iluminarea specifice primăverii devreme.

Perioada anilor '60 poate fi calificată ca una crucială, anume în acest deceniu fiind atestată ideea detașării de limbajul clarobscur spre o abordare inedită a formei plastice, prin care artiștii din Republica Moldova devin recognoscibili. În contextul URSS, factorul liberalizării culturii umanistice, inclusiv a artelor plastice, îl constituie „dezghețul hrușciovist”. Între anii 1959-1960, Mihail Grecu a pictat „Fetele din Ceadâr-Lunga”, lucrarea prin care au fost cucerite și afirmate noi posibilități de expresie plastică în pictura și, respectiv, în arta Republicii Moldova: construcția compoziției cromatice de inspirație decorativă care apelează la vigozitatea expresiei culorii, revalorificarea moștenirii etnografice prin limbajul picturii moderne. Pe parcursul acestui deceniu s-au conturat tendințele generale inedite în pictură, care ulterior au fost calificate ca școala națională de pictură. În lucrările unor personalități remarcabile, observăm limbajul lor unic, care distinge nu numai individualitatea lor, ci și atmosfera recunoscută a școlii naționale de arte plastice.

După traumele războiului și deceniul postbelic plin de greutate, anii '60 devin o perioadă de relativă stabilitate, când membrii Uniunii Artiștilor Plastici pot beneficia de minimul necesar activității profesionale. Aveau posibilitatea să călătorească prin sate, să experimenteze viața rurală și să întruchipeze această experiență prin prisma propriei lor creații. După ororile războiului, foametei și deportărilor din deceniile precedente, în anii de relativă liberalizare, ritmul vieții a început să pulseze cu un entuziasm precaut. Dialogul intercultural este, de asemenea, important în cadrul evenimentelor organizate pentru artiștii vizuali la nivel unional.

Deși călătoriile de creație prin sate erau încurajate în contextul tendințelor menite să facă

arta „socialistă prin conținut și națională prin formă”, lucrările realizate în timpul acestor călătorii reflectau fațetele vieții în care se manifesta libertatea individuală și bucuria muncii în ritmul vieții pașnice, care nu poate fi sfidată de nici un regim politic. Dincolo de orice ideologie ori presiune, arta se dezvoltă conform unui parcurs al său, fiind conectată la variate fațete ale activității umane. Chiar dacă mulți dintre participanții la expoziție nu mai sunt printre noi, lucrările rămase păstrează în timp semnele voinței de a lupta în orice împrejurare pentru libertate și identitate. Curatorul și managerul de proiect au prezentat cu multă experiență lucrările expoziției. Istoricul de artă Ludmila Toma a activat în perioada vizată apărând, prin activitatea de critic, tendințele artistice recent afirmate, iar managerul evenimentului, prin coordonarea a numeroase proiecte de succes și datorită veritabilei sale măiestrii în acest domeniu, a devenit un nume notoriu în managementul artei contemporane.

Catalogul expoziției [1] prezintă câte o lucrare a fiecărui participant, cu informații biografice, un text curatorial semnat de Ludmila Toma și două studii complementare despre arta moldovenească în perioada sovietică semnate de istoricii Tudor Stavilă și Constantin I. Ciobanu. Difuzarea cursului în cadrul expoziției, „Culorile „dezghețului”. Arta basarabeană în anii 1960, L. Toma, C.I. Ciobanu, T. Stavilă” poate fi accesată pe YouTube [2]. Datorită calității sale, cursul va rămâne o sursă de informare pentru cei interesați de arta moldovenească postbelică mult timp după închiderea expoziției.

#### Bibliografie:

1. Culorile „dezghețului”: satul basarabean în pictura anilor 1960: catalog de expoziție/ Ludmila Toma, Tudor Stavilă, Constantin I. Ciobanu. – București: Oscar Print, 2024. 57 p.
2. [https://www.youtube.com/watch?v=8Pn2WQ4\\_D1Q](https://www.youtube.com/watch?v=8Pn2WQ4_D1Q)

*Dmitri ȘIBAEV,  
doctorand, Universitatea de Stat  
din Moldova*

## „Saloanele Moldovei” – 2023

Expoziția „Saloanele Moldovei” este unul dintre cele mai populare evenimente culturale între cele două țări românești din dreapta și stânga Prutului. Artiștii români sărbătoresc ce-a de a XXXIII-a ediție a Expoziției-Concurs de Artă Plastică Contemporană. Această manifestare organizată de Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Moldova și Complexul Muzeal *Iulian Antonescu* Bacău, România, reunește artiști plastici valorificând cele mai de seamă realizări artistice însumând toate genurile de artă plastică.



Expoziția-Concurs de Artă Plastică Contemporană „Saloanele Moldovei” 2023 a fost inaugurată în urma unei preselecții riguroase a peste 400 de opere de artă, selectate fiind 226 de creații artistice de pictură, grafică, sculptură și artă decorativă. În procesul jurizării au fost distinse 45 de lucrări, dintre care 9 au fost selecționate pentru premii, iar celelalte au fost incluse în categoria lucrărilor nominalizate.



Premiul Ministerului Culturii al Republicii Moldova a fost acordat lui Vasile Rață pentru opera reprezentativă *Gol*. Premiul complexului Muzeal *Iulian Antonescu*, Bacău, România, s-a oferit plasticianului Vasile Sitari pentru pictura *Adiere*. Concetățenii săi, Eugen Sterpu (*Cub pe negru*) și Tudor Zbârnea (*Fără titlu*) au primit premiile Centrului de Cultură *George Apostu*, Bacău, România și respectiv premiul Uniunii Artiștilor Plastici din România.

Premiul Direcției Cultură a Primăriei Municipiului Chișinău a fost decernat pictorului Liviu Nedelcu pentru lucrarea *Mica odaliscă*, iar artistei Florentina-Carmen-Ilinca Chișan -Premiul Muzeului Național de Artă al Moldovei, Republica Moldova, pentru lucrarea realizată în metal *Bastet*. Plasticianului Ilie Boca, pentru lucrarea *Politic*, i s-a acordat Premiul *Mihai Grecu* al UAP din Republica Moldova. Două distincții au fost oferite plasticienilor Oleg Cojocari (*Spațiu sacru II*) și Diana Rozalia Tăicuțu (*Citadina*) din partea Consiliului Județean Bacău, România și respectiv a Uniunii Artiștilor Plastici din România, Filiala Bacău.

Fiind examinate cele mai reprezentative și valoroase opere de artă, participanții la Expoziția „Saloanele Moldovei” s-au manifestat prin profesionalism, operând cu modalități plastice și subiecte inedite, specifice fiecărui gen plastic. Prin stimularea interesului pentru noi direcții și tendințe în artă, plasticienii reflectă în operele lor principalele tendințe ale artei contemporane universale.

În așteptarea împlinirii celor dorite, de Ziua Limbii Române, expoziția „Saloanele Moldovei”, itinerantă între Republica Moldova și România, a devenit o manifestare cu o constantă creștere valorică, reprezentând un dialog al limbajului plastic ce devine realitate a identității cultural-artistice românești.

*Vitalie MALCOCI,*  
doctor în studiul artelor,  
cercetător științific coordonator,  
Institutul Patrimoniului Cultural

**Alexey Viktorovich Shchusev (1873-1949) -  
reflecting on the final years of his creativity connected with  
the reconstruction of Chisinau after the Second World War.  
On the 75th anniversary since the death of the great architect**

The famous Russian and Soviet architect and artist, unsurpassed Master, and Academician Alexey Viktorovich Shchusev died unexpectedly on May 24, 1949, without completing many of his creative projects. Being a native of Chisinau, he



always felt a special love for the Moldavian region. On September 2, 1945, in his article "Soviet Urban Planning," Shchusev wrote about the need to quickly restore cities and villages destroyed by the Nazi invaders, as well as, to draw up master plans for cities, while taking into account the historical features of national architecture, the uniqueness of peoples, how ancient monuments were included in the general ensemble of cities and to reflect the remarkable architecture of past centuries with their preserved centuries-old traditions. He un-

derlined that every architect must be loved for his native architecture... must be known for the nature of the country, its political structure, traditions, and the life of the people for whom he creates his works.

Also in 1945, on behalf of the government of Moldova, A.V. Shchusev began the redevelopment and reconstruction of his native Chisinau, which was destroyed after the Second World War. It is known that at this time the city developed along the central street named Lenin Avenue (today Stefan cel Mare boulevard), which was its main artery. In order for Chisinau to develop on the other side of the Byk River, Shchusev connected the river bank with the city center by a wide boulevard and a bridge over the Byk River and the railway. The boulevard significantly strengthened the architectural city center and improved the layout of the outskirts, facilitating its proper development. The decision to build new houses in the center created a different Chisinau, giving it the appearance of the capital of the Moldavian Republic that we see today. In order to protect the city from flooding, to maintain a constant level in the Bull River and soften the fairly dry climate around Chisinau, a reservoir ring was built. Architect Shchusev advised on the projects of government buildings, a state university, a republican library, and some residential buildings. Thus, according to the Bulletin of the Union of Soviet Architects of the MSSR, the author of the project for the capital's station building, the architect Leonid Chuprin under the leadership of Academician A.V. Shchusev successfully coped with a great architectural challenge. It should be noted that there is some fragmentation of the facades and an oversaturation of interior details, but in general, the construction of a new station in the city of Chisinau was a major event in the architectural life of the Republic. During his next trip to Chisinau in 1945, with the aim of reconstructing the city, he was warmly received by the public and the leading architects of Chisinau, led by Robert Kurtz. After discussing the design, Shchusev visited his home,

the favorite places of his childhood: Boyukansky Descent, Inzov's Mountain, and the garden in Durlesti, as evidenced by the surviving drawings and watercolors he made.

In 1947 A.V. Shchusev visited Chisinau again in order to approve the reconstruction and encircling of the city by the Council of Ministers of the MSSR. Twice winner of the Stalin Prize, Academician Aleksey Viktorovich delivered a lecture on Soviet architecture, in which he recalled the Chisinau period of his childhood, namely 60 years prior, when there really were slums on the outskirts, noting that there were places where it was not even easy to walk. It was there that the Moldavian-Vlach style, and houses with Turkish roofs could be seen at that time. The architect called the central Lenin Street the Roman Forum, noting that if it was well developed, it would be better, perhaps, than Deribasovskaya Street from Odessa, emphasizing its good width. Telling the younger generation about the future of his hometown, Shchusev emphasized that the Byk River would become navigable, and a river port would be built in Chisinau, and the city would be built up on both sides of this river. The architect called himself a conductor and helped in the reconstruction of post-war Chisinau. He planned the lower part of the city according to a different system, proposing to form Victory Square from the central boulevard, on which the Cathedral is located. A transcript of the lecture by A.V. Shchusev, delivered by him in 1947, including his thoughts regarding the restoration of Chisinau, is stored at the National Agency of Archives in the archival fund of Moldovan architects.

1948 was a year spent in constant traveling; reports related to the participation of the architect in preparing the celebration of the 800th anniversary of Moscow, for which Shchusev was awarded the Order of Lenin. In the fall of that same year the architect solemnly celebrated his 75th birthday, about which it was respectfully said by one of the speakers, regarding the hero of the day, that the name of Shchusev "is written in golden letters in the history of Russian architecture." An exhibition of his remarkable works, prepared for the architect's anniversary, was presented in various

cities of the USSR, including in his hometown of Chisinau, where it was very warmly received. But a problem associated with a serious illness appeared: attacks of cardiac asthma and diabetes forced the architect to go for treatment to Karlovy Vary in Czechoslovakia in the winter of 1948-1949. Returning from there a month later, he enthusiastically began to work on unfinished projects, as if sensing that he had very little time left to live. In 1949, Shchusev was planning to come to Chisinau once again. But in May of that year, while on a business trip in Kyiv, participating in a meeting on the reconstruction of the city, he became ill, and after being hospitalized, he had to be urgently transported to Moscow. Eight days later, while being treated in the hospital, Alexey Viktorovich Shchusev died. At parting, the representative of the Chisinau student body, Academician Igor Grabar, called him a great architect. He was buried at the Novodevichy cemetery in Moscow. The Government of Moldova decided to erect a monument in Chisinau in honor of A.V. Shchusev, presumably on the site of the Boyukany descent, where the architect once admired the beauty of Chisinau and dreamed of creating a lake that today adorns the city. His brother, architect Pavel Shchusev wrote that Alexey Viktorovich "died as he lived, full of ardent love for architecture and a persistent desire to complete his numerous works and undertakings from which only death could tear him away." Created in March 1945 on the basis of a Resolution of the Council of Ministers of the MSSR, the Museum of Architecture and Construction Equipment was reorganized into the house-museum of Academician A.V. Shchusev in 1949 and was located in the building, where he was born and spent his school years, namely, in Chisinau on Leovskaya Street (today Shchusev Street). It continues to bear his name and preserve the memory of this outstanding architect, who certainly deserves the erection of a worthy monument in his hometown.

*Alla CEASTINA,  
Doctor of Art, Institute of Cultural  
Heritage of Moldova*

**75 de ani neîmpliniți.  
Prolifca carieră a arhitectului Vlad Modîrcă  
(27.05.1949 – 28.12.2023)**

În mai 2024, arhitectul Vlad Modîrcă ar fi împlinit 75 de ani - o vârstă care este de obicei încununată cu recunoaștere și onoruri. Cu toate acestea, soarta a vrut altfel, iar tragicul accident care i-a curmat brusc viața a lăsat un gol imens în inimile celor care l-au cunoscut și au lucrat cu el.



Născut în modesta suburbie a Chișinăului, comuna Cojușna, Vlad Modîrcă și-a dedicat viața arhitecturii. La vârsta de 15 ani, pasionat de arta și știința construcțiilor urbane, tânărul creator și-a ascultat vocea interioară și între 1964 și 1968 a urmat studiile la Colegiul Tehnic de Construcții din Chișinău, dobândind astfel o bază solidă în acest domeniu.

Între 1971 și 1976, și-a continuat studiile la Institutul Politehnic „Serghei Lazo” din Chișinău, unde și-a consolidat cunoștințele în arhitectură și urbanism. Pe parcursul formării profesionale, și-a integrat deprinderile practice cu gândirea teoretică specifice domeniului arhitecturii. A fost un lider al studenților arhitecți, adunând mereu în jurul său colegi care îi apreciau înțelepciunea, onestitatea, devotamentul și umorul subtil.

În perioada 1976-1989, Vlad Modîrcă a lucrat la Institutul Municipal de Proiectări CHIȘINĂU-PROIECT, unde a evoluat de la arhitect obișnuit la arhitect-șef de proiect. În atelierul condus de Vlad Modîrcă domina o atmosferă propice, care a contribuit la descoperirea adevăratului potențial al viitorilor arhitecți renumiți, precum Gheorghe Telpiz, Ivan Carpov și Gicu Bulat.

Cunoștințele și experiența dobândite de-a lungul anilor de muncă în domeniul arhitecturii urbane i-au permis să ocupe funcția de arhitect-șef al Direcției Generale Arhitectură, Urbanism și Relații Funciare a municipiului Chișinău, funcție pe care a deținut-o în perioada 1989-1997 și 2000-2011.

Responsabil de supervizarea și coordonarea proiectelor de dezvoltare urbanistică a capitalei Republicii Moldova, el și-a stabilit scopuri și obiective serioase: să contribuie activ la crearea unui mediu de viață de înaltă calitate, să schimbe în bine zona construită și să educe generațiile viitoare în spiritul democratic al apartenenței individuale și al contribuției la bunăstarea spațiului construit.

Pe lângă realizările sale profesionale remarcabile, Vlad Modîrcă a fost un lider în comunitatea arhitecților. În calitate de președinte al Uniunii Arhitecților din Republica Moldova (1999-2011) și apoi în calitate de președinte al Uniunii Arhitecților Șefi din capitalele țărilor CSI (2004-2005), el a susținut standarde înalte și promovarea noilor generații de arhitecți talentați.

Din 2011 până în decembrie 2023, Vlad Modîrcă s-a dedicat practicii private ca arhitect-șef al propriului studio MARHITRAV, unde și-a continuat munca în domeniul arhitecturii și urbanismului. Activitatea sa profesională s-a concretizat în realizarea a peste 100 de proiecte, dintre care cele mai importante au fost distinse cu premii naționale sau internaționale de arhitectură.

Proiectele sale, de la cele rezidențiale la cele sociale și navale, sunt realizate atât în Republica Moldova, cât și în afara ei, precum sediul Administrației Navale Sovetskoe Dunaiskoe din Ismail sau alte proiecte din Odesa (Ucraina) și Celea-

binsk (Rusia). Chișinăul a fost, însă, întotdeauna inima și sufletul său creator, iar realizările sale au lăsat o amprentă de neșters asupra peisajului urban al capitalei moldovenești.

Printre cele mai reprezentative proiecte se numără: Școala de Marină din Parcul Valea Trandafirilor, clădirea Institutului Oncologic, sediul Băncii Comerciale Moldindconbank, Centrul Comercial Sun City, Hotelul Vispas, Stația Meteorologică din strada Grenoble, Centrul Mobile Telephone, Atelierul de Creație cu Magazin de Realizare Casa Cristea, Aparthotelul din strada 31 August 1989, cartierele locative din strada Ismail, bulevardul Mircea cel Bătrân și bulevardul Decebal, precum și numeroase case și blocuri de locuințe.

Relația pe care a dezvoltat-o cu beneficiarii proiectelor, în calitate de autor, a fost întotdeauna una specială, datorită faptului că personaliza casele de locuit după modul de viață al familiei, pentru ca acestea să fie cât mai trainice și utile. Deseori, cu un talent aparte, le explica beneficiarilor cum să se familiarizeze cu spațiul și cu nevoile curente într-o locuință nouă și aprecia dacă aceștia îi transmiteau după ani că proiectul realizat le-a îndeplinit toate cerințele lor.

Activitatea lui Vlad Modîrcă reflectă o carieră dedicată dezvoltării și îmbunătățirii spați-

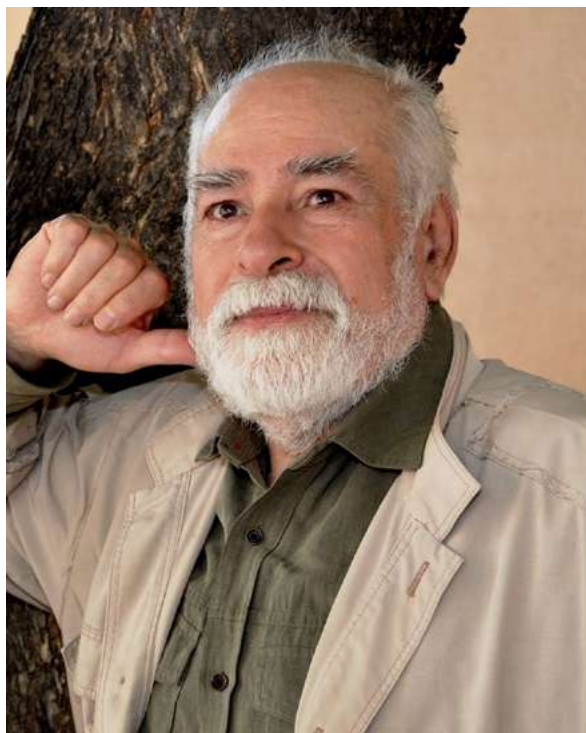
ilor urbane, remarcându-se prin profesionalism și implicare în diverse proiecte de amploare. Realizările sale au fost onorate prin numeroase titluri, inclusiv Constructor emerit al URSS, Om emerit al Republicii Moldova și Membru de onoare al Academiei de Arhitectură a Ucrainei. În semn de recunoaștere a meritelor sale, a fost distins cu Premiul Național în domeniul arhitecturii și cu Premiul de Stat al Republicii Moldova (1996).

Dar mai presus de toate, Vlad Modîrcă a fost un om de o integritate morală ireproșabilă. A fost respectat nu numai pentru realizările sale profesionale, ci și pentru caracterul său nobil și devotamentul față de valorile etice. Cu profund respect, aducem un omagiu memoriei lui Vlad Modîrcă și profesionalismului său, demonstrat și recunoscut în exemplara sa carieră. Un părinte, dascăl, prieten și coleg a cărui voce și prezență luminoasă ne vor însoți pe toți cei care am avut prilejul să-l cunoaștem și să-i fim aproape.

*Aurelia CARPOV,  
doctor în arhitectură,  
Institutul Patrimoniului Cultural*

## Omagiu pentru Dimitrie Peicev

Trecerea la cele veșnice a marelui artist Dimitrie Peicev la sfârșitul lunii decembrie 2023 a fost momentul prin care artistul și-a lăsat moștenire întreaga operă patrimonială artistică al Republicii Moldova prin „testamentul său” - propria creație transmisă culturii basarabene.



Se naște la 19 mai 1943 în satul Burgugi, comuna Arciz (sudul Basarabiei), act. Regiunea Odesa, Ucraina, într-o familie cu origini bulgare. În 1960 absolvă școala ruso-ucraineană pentru copiii bulgari. Venirea lui la Chișinău în 1961 a fost influențată de Vasile Terzi – director de școală și fost coleg cu pictorul Mihai Grecu la școala normală din Ceteatea Albă în perioada 1929-1937. Din acest moment putem spune că - „Alea Iacta Est” (Zarurile au fost aruncate), Dimitrie Peicev întâlnește personajul cheie care va exercita o influență enormă asupra formării sale ca artist plastic, pe Mihai Grecu. Marele maestru îl găzduiește în atelierul său din str. Ismail, nr. 56, oferindu-i primele lecții de pictură. Studiile oficiale în domeniul artei încep în 1964 la Colegiul de Arte Plastice „Iliia Repin”, act. „Alexandru Plămădeală” în acest timp făcând armata și finalizându-și studiile în 1970. Următoarea instituție de învățământ la care aderă artistul este Facultatea de Design Poligrafic

de Carte la Institutul de Poligrafie din Moscova petrecând 5 ani de studii intense, din 1970 până în 1975. În ultimă instanță putem declara că un adevărat specialist în domeniu profesază și datorită împrejurărilor dar și a oamenilor care au un impact asupra acestuia. Pe lângă familia artiștilor Grecu, cu care mai apoi se va „îtovărăși” până la sfârșitul vieții, Dimitrie Peicev evoluează paralel în spîța unor personalități ca Eleonora Romanescu, Valentina Rusu-Ciobanu, Igor Vieru, Ada Zevin și alți pictori notorii autohtoni care au deschis un nou capitol în arta moldovenească.

Revenind la creația acestuia, întrebarea decisivă este: prin ce se remarcă tablourile acestui pictor? Tehnică? Colorit? Subiect? Sau maniera de redare? Cum putem fi marcați de copia unui original care nu are impactul să ne impresioneze? În cazul dat intervine pictorul. Imitația cea mai desăvârșită nu are decât o existență artificială, nu are decât o viață de împrumut, în vreme ce adevărata forță și activitatea a naturii se află în obiectul imitat. Obiectul are înrăurire asupra noastră datorită puterii pe care i-o dă natura. Această enigmă ne-o deslușește artistul în lucrările sale, care, la prima vedere redau subiecte tipice culese din viața de zi cu zi. Într-o convingere de idei succesive explorarea potențialului absolut este înfățișată în naturi statice, peisaje, nuduri, iar din perspectiva intensității trăirii spectrul emoțional în portretele oamenilor simpli dar și personalităților remarcante, scenele de gen ce reflectând familia, tradițiile, sărbătorile și testamentul lăsat de predecesorii fiecăruia.

Constantin Spănu, doctor în studiul artelor plastice afirmă într-o notă critică în Albumul-catalog „Dimităr Peicev – pictură, Tamara Grecu – ceramică” lansat în anul 2023, că „Cele mai importante picturi ale plasticianului sunt: „Zi de naștere” (1975), „Jocheii” (1979), „Întoarcerea ciobanilor” (1980), „Hora” (I, II, III) (1980), „Amintiri din copilărie” (1980), „Strămoșii mei” (1980), „Nuntă în Bugeac” (trei variante) (1981), „Pietă” (1984), „Casa părintească” (1985), „Lumbră fetelor în floare” (1990), „Masă lungă” (1988), „Cârciumă” (2000) și altele.” Prin emoțiile stărnite de tablourile sale, în acest spectru dominat de bucurie, tristețe, dor, nemurire, spectatorii acestui „teatru vizual” devin martorii unei fuziuni

energetice ce reprezintă un singur lucru - viața. Culoarea este elementul inevitabil ce „regizează” întreaga linie de acțiune. În prealabil însă, este necesar să aducem în discuție natura imaginației picturale. După cum menționează filosoful Noël Mouloud în „Pictura și spațiul”(Editura Meridiane, București, 1978), „Asemeni tuturor operelor concrete ale spiritului uman, opera picturală izvorăște din imaginație, fiind mărturia imaginației creatoare. Trebuie adăugat însă că imaginația pictorului dezvăluie o cantitate cu totul particulară, specială. Ea este imaginația stucturilor spațiale, o imaginație „plastică”- dacă prin termenul „plastic” vrem să desemnăm, în general, tot ceea ce privește organizarea spațială a formelor”. Valoarea estetică pe care o dobândește Peicev are loc prin intermediul tușelor de culoare incontrollabil de active. Imaginația lui diferă de percepția reală prin modul de utilizare a spațiului. În aceasta constă farmecul tablourilor sale – totul este redat într-o savoare absolută, ce trebuie consumată din plin. Emoția privitorului îi face să fie, ca să îmi exprim opinia într-un mod alegoric, actori într-un tablou, în vreme ce, într-un poem, nu ar fi decât spectatori (să nu uităm de faptul că artistul a scris și poezii).

Genul portretului este o sursă de discuții inepuizabilă în creația lui Peicev. Artistul ne surprinde printr-un număr impresionant de tablouri. Unele cunoscute, altele dăinuind sub umbra obscurității, pictorul vede întâi de toate în personajele sale personalități demne de materializarea lor pe pânză: „Pictorul Victor Hristov” (1999), „Portretul Alei Rusu” (2000), „Portretul lui Tudor Braga” (1977), „Portretul unui bărbat din Armenia” (1987), „Ludmila Toma – critic de artă” (1989), „Galina Vieru” (2012), „Tamara cu

geacă” (1976), „Portretul sculptorului Lazăr Dubinovschi” (1977), „Portretul Svetlanei Berejnaia” (1979), „Svetlana în grădină” (2008), „Vioristul Pavel Anticon-Cabaliere” (2007). Dacă ar fi să analizăm profunzimea unui singur portret ne concentrăm pe individualitatea pictorului. Dar nu este vorba de fizionomia acestuia și dincolo de rolul principal pe care l-a jucat toată viața – cel de artist, cine era el în afară de pictor? A fost un om obișnuit cu un destin ales. Revenind apoi din nou la sine, se va întreba dacă este într-adevăr așa cum se vede el sau dacă nu este și altcineva. Mai întâi îl surprindem în ipostaza cea de fiu, apoi frate, ucenic, prieten, coleg, soț, fiindu-i rânduite toate caracteristicile definitorii unei ființe ce mereu este în căutarea propriului eu – înțelepciunea, bunătatea, erudiția, onestitatea.

Ce putem spune spre final? Suntem obișnuiți să credem că atunci când existența unui om ajunge la desăvârșire lasă ca amprentă un mare gol în urma sa. Nu este și cazul lui Dimitrie Peicev. Scriitorul francez André Gide afirmă că „Moartea este îngrozitoare pentru acela care nu și-a realizat viața”. Peicev a fost unul dintre acei artiști care a fost capabil să se afirme în contextul schimbărilor socio-politice, monitorizării artei de către autoritățile sovietice, intrarea în era independenței culturale, și dincolo de toate constrângerile, a fost capabil să iasă din anonim, obișnând recunoaștere și excelență prin acordarea, în 1996, a medaliei „Meritul Civil”. Dar dincolo de toate premiile, „valoarea absolută” a unui artist nu se măsoară prin numărul de medalii, trofee și prime acumulate, ci prin demnitatea de a rămâne omul care își asigură continuitatea lăsând ceva în urmă.

*Adelina NUCĂ*

## DATE DESPRE AUTORI:

**ADĂSCĂLIȚA Lucia**, doctorandă, lector, Departamentul Design și Tehnologii Textile și Poligrafie, Facultatea Textile și Poligrafie, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: adascalita@ntp.utm.md

**BIANCO Lino**, doctor, profesor, Facultatea Mediului Construit, Universitatea din Malta, Msida, Malta; Facultatea Științelor Sociale, Universitatea Pontificală Gregoriană, Roma, Italia, e-mail: lino.bianco@um.edu.mt

**BRIHUNET Manole**, protoiereu mitrofor, doctor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: patrimoniul.bisericesc@gmail.com

**CARPOV Aurelia**, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: aureliacarpov@gmail.com

**CEASTINA Alla**, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chastinalla@gmail.com

**CHICU Dorina**, doctorandă, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, e-mail: dorinachicu55@gmail.com

**CIOCANU Sergius**, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: sercigni@yahoo.com

**DODU-SAVCA Carolina**, doctor, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați, România, e-mail: carolidodusavca@gmail.com

**DUMITRAȘCU Leonid**, doctorand, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, e-mail: ldumitrascu@hotmail.com

**GHERMAN Iuliana**, doctorandă, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, muzeografă, Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău, e-mail: julianagerman777@gmail.com

**GOFMAN Irina**, doctorandă, arhitectă, Biroul de Arhitectură „Axel Schulschenk”, Essen, Germania, e-mail: gofman.ig@gmail.com

**KOKOSH Artem**, doctor, Universitatea Națională „Politehnica din Lvov”, Lvov, Ucraina, e-mail: akokosh22@gmail.com

**KOLOSNIHENKO Maryna**, profesor, doctor, Universitatea Națională de Tehnologii și Design din Kiev, Facultatea de Design, Kiev, Ucraina, e-mail: kolosnichenko.mv@knu.edu.ua

**KOLOSNIHENKO Olena**, profesor, doctor, Universitatea Națională de Tehnologii și Design din Kiev, Facultatea de Design, Kiev, Ucraina, e-mail: 3212793@gmail.com

**LYTVYNCHUK Ilia**, doctorand, Catedra de Arhitectură și Restaurare, Universitatea Națională „Politehnica din Lvov”, Lvov, Ucraina, e-mail: illia.v.lytvynchuk@lpnu.ua

**MALCOCI (MALKOCH) Vitalie**, doctor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

**MARIAN Ana**, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

**NESTEROV Tamara**, doctor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: neste2003@list.ru

**NUCĂ Adelina**, licențiată la istoria și teoria artelor plastice, liber profesionalist, Chișinău, e-mail: adelinanuc@gmail.com

**OLEINIC Svetlana**, doctor, conferențiar universitar, șef-adjunct Departament Arhitectură, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: svetlanaoleinic@mail.ru

**OSTAPENKO Natalia**, profesor, doctor, Universitatea Națională de Tehnologii și Design, Facultatea de Design din Kiev, Facultatea de Design, Kiev, Ucraina, e-mail: cesel@ukr.net

**OSTAPOV Alina**, doctor, șef interimar Direcție patrimoniu cultural, Ministerul Culturii, Chișinău, e-mail: alina.ostapov@mc.gov.md

**PASHKEVICH Kalyna**, profesor, doctor, Universitatea Națională de Tehnologii și Design, Facultatea de Design din Kiev, Facultatea de Design, Kiev, Ucraina, e-mail: kalina.pashkevich@gmail.com

**PELIN Andrei**, doctorand, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, e-mail: pelinandrey61@gmail.com

**PLATON Liliana**, doctor, lector universitar, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: platonliliana@yahoo.com

**ROCACIUC Victoria**, doctor habilitat, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: rocaciuc@gmail.com

**RUSU Dumitru**, arhitect, urbanist, cofondator al Asociației B.A.C.U. (Birou pentru Artă și Cercetare Urbană), Președinte al B.A.C.U., vicepreședinte al ICOMOS, București, România, e-mail: futuredesign\_ro@yahoo.com

**SPÎNU Constantin**, doctor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: spinuconstantin\_ipc@yahoo.com

**STAMATI Mihai**, doctorand, lector universitar, Departamentul Design Industrial și de Produs, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: mihai@mikelesta.com

**STAVILĂ Tudor**, doctor habilitat, profesor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: stavilat52@gmail.com

**ŚWIĘCH Wojciech Adam**, doctor, Universitatea „Andrzej Frycz Modrzewski” din Cracovia, Cracovia, Polonia, e-mail: wojtek\_swiech@tlen.pl

**ŚLAPAC Mariana**, membru corespondent, doctor habilitat, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: maslapac@gmail.com

**TARAS Yaroslav**, doctor habilitat, profesor, Catedra de Arhitectură și Restaurare, Universitatea Națională „Politehnica din Lviv”, Lviv, Ucraina, e-mail: yaroslav.m.taras@lpnu.ua

**TRIFAN Aurelia**, doctor, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

**ȘIBAEV Dmitri**, doctorand, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, e-mail: shibaevdmitri@europe.com

**YEZHOVA Olga**, profesor, doctor, Universitatea Națională de Tehnologii și Design din Kiev, Facultatea de Design, Kiev, Ucraina, e-mail: oyez-hova70@gmail.com

#### DATA ABOUT THE AUTHORS:

**ADĂSCĂLIȚA Lucia**, doctoral student, lecturer, Department of Textile Design and Technologies and Printing, Faculty of Textiles and Printing, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: adascalita@dtp.utm.md

**BIANCO Lino**, doctor, professor, Faculty for the Built Environment, University of Malta, Msida, Malta; Faculty of Social Sciences, Pontifical Gregorian University, Rome, Italy, e-mail: lino.bianco@um.edu.mt

**BRIHUNEȚ Manole**, protopriest mitrofor, doctor, scientific researcher coordinator of the Institute of Cultural Heritage, Chișinău, e-mail: patrimoniul.bisericesc@gmail.com

**CARPOV Aurelia**, doctor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chișinău, e-mail: aureliacarpov@gmail.com

**CHASTINA Alla**, doctor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chastinalla@gmail.com

**CHICU Dorina**, doctoral student, State University of Moldova, Chișinău, e-mail: dorinachicu55@gmail.com

**CIOCANU Sergius**, doctor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: sercigni@yahoo.com

**DODU-SAVCA Carolina**, doctor, «Dunărea de Jos» University, Galati, Romania e-mail: carolidodusavca@gmail.com

**DUMITRAȘCU Leonid**, doctoral student, lecturer, Academy of Music, Theater and Fine Arts, Chisinau, e-mail: ldumitrascu@hotmail.com

**GHERMAN Iuliana**, doctoral student, National University of Arts “George Enescu”, museographer, National Art Museum of Moldova, Chișinău, e-mail: julianagerman777@gmail.com

**GOFMAN Irina**, doctoral student, architect, Arhitectur-Buro Axel Schulschenk, Essen, Deutschland, e-mail: gofman.ig@gmail.com

**KOKOSH Artem**, doctor, “Lviv Polytechnic” National University, Lviv, Ukraine, e-mail: akokosh22@gmail.com

**KOLOSNICHENKO Maryna**, doctor, professor, Kyiv National University of Technologies and Design, Faculty of Design, Kyiv, Ukraine, e-mail: kolosnichenko.mv@knuutd.edu.ua

**KOLOSNICHENKO Olena**, doctor, professor, Kyiv National University of Technologies and Design, Faculty of Design, Kyiv, Ukraine, e-mail: 3212793@gmail.com

**LYTVYNCHUK Ilia**, doctoral student, Department of Architecture and Restoration, “Lviv Polytechnic” National University, Lviv, Ukraine, e-mail: illia.v.lytvynchuk@lpnu.ua

**MALCOCI (MALKOCH) Vitalie**, doctor, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

**MARIAN Ana**, doctor, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

**NESTEROV Tamara**, doctor, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: neste2003@list.ru

**NUCĂ Adelina**, degree in the history and theory of fine arts, freelancer, Chişinău, e-mail: adelinanuc@gmail.com

**OLEINIC Svetlana**, doctor, Associate professor, deputy of Department of Architecture, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: svetlanaoleinic@mail.ru

**OSTAPENKO Natalia**, doctor, professor, Kyiv National University of Technologies and Design, Faculty of Design, Kyiv, Ukraine, e-mail: cesel@ukr.net

**OSTAPOV Alina** doctor, interim head of the Cultural Heritage Directorate, Ministry of Culture Chişinău, e-mail: alina.ostapov@mc.gov.md

**PASHKEVICH Kalyna**, doctor, professor, Kyiv National University of Technologies and Design, Faculty of Design, Kyiv, Ukraine, e-mail: kalina.pashkevich@gmail.com

**PELIN Andrei**, doctoral student, State University of Moldova, Chişinău, e-mail: pelinandreya61@gmail.com

**PLATON Liliana**, doctor, lecturer, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: platonliliana@yahoo.com

**ROCACIUC Victoria**, doctor habilitat, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: rocaciuc@gmal.com

**RUSU Dumitru** architect, urban planner, co-founder of the B.A.C.U. (Birou pentru Artă și Cercetare Urbană) Association, President B.A.C.U., Vice President ICOMOS, Bucureşti, e-mail: futuredesign\_ro@yahoo.com

**SPÎNU Constantin**, doctor, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: spinuconstantin\_ipc@yahoo.com

**STAMATI Mihai**, doctoral student, university lecturer, Department of Industrial and Product Design, Technical University of Moldova, Chişinău, e-mail: mihai@mikelesta.com

**STAVILĂ Tudor**, doctor habilitat, professor, principal scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: stavilat52@gmail.com

**ŚWIĘCH Wojciech Adam**, doctor, Andrzej Frycz Modrzewski Kraków University, Kraków, Poland, e-mail: wojtek\_swiech@tlen.pl

**ŞLAPAC Mariana**, member correspondent of the Academy of Sciences of Moldova, doctor habilitat, principal scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: maslapac@gmail.com

**ŞIBAEV Dmitri**, doctoral student, State University of Moldova, Chisinau, e-mail: shibaevdmitri@europe.com

**TARAS Yaroslav**, doctor habilitat, professor, Departmenat of Architecture and Restoration, Lviv Polytechnic National University, Lviv, Ukraine, e-mail: yaroslav.m.taras@lpnu.ua

**TRIFAN Aurelia**, doctor, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

**YEZHOVA Olga**, doctor, professor, Kyiv National University of Technologies and Design, Faculty of Design, Kyiv, Ukraine, e-mail: oyezho-va70@gmail.com

## TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR ÎN REVISTA ARTA. SERIA ARTE VIZUALE

**Stimați colegi, Institutul Patrimoniului Cultural al Ministerului Culturii vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA, Seria ARTE VIZUALE.**

**Considerații generale:** Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii), precum și cronici, documente de arhivă, abordând subiecte inovative din domeniul artelor vizuale: muzică, teatru, film, televiziune. Revista ARTA, Seria Arte vizuale apare anual și este distribuită gratuit la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, franceză, română, rusă.

**Structura lucrărilor este următoarea: I. Adnotare:**

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română, engleză și rusă, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază. Adnotările se vor prezenta în format Times New Roman, Font size 10, Space 1,0. Volumul fiecărei adnotări va avea 1000-1300 caractere, inclusiv spații.

### **II. Textul lucrării:**

Volumul textului va fi de 0,5-0,75 c.a. (20000-30000 semne, inclusiv spații și semne de punctuație), inclusiv bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

### **III. Materialul ilustrativ:**

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legende corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

### **IV. Note și referințe bibliografice:**

Notele se indică în text cu indice și se plasează la sfârșitul articolului, înainte de referințele bibliografice. Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor ANACEC din Republica Moldova. Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succesiune numerică, în ordine alfabetică. Referințele

la sursele bibliografice se indică în paranteze pătrate, inserate în text, de exemplu [8]. Dacă sunt citate anumite părți ale sursei, după indicele bibliografic se indică și pagina, de exemplu [8, p. 231]. Referințele bibliografice se prezintă în original. În cazul în care se utilizează și titluri cu caractere chirilice, se redactează o bibliografie suplimentară cu transliterarea titlurilor cu caractere latine (conform sistemului Bibliotecii Congresului SUA).

### **Exemple de publicații tipărite:**

**Cărți:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013. Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012. Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973.

**Articole în reviste și culegeri:** Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. În: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24. Documente electronice: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

**Exemple de transliterare:** Semionov V. V. Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaiia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasileva S. V. Vosstanovlenietserkovnoisobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, p. 25-37.

### **V. Lista abrevierilor**

### **VI. Date despre autor:**

Numele, prenumele, gradul științific, titlul didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail. Data prezentării materialului, semnătura.

Fiecare articol este însoțit de o declarație pe propria răspundere privind originalitatea studiului.

**Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.**

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (TNR, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0,50 c.a. (20000 caractere, inclusiv spații).

Anual, termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în Revista ARTA, Seria Arte vizuale, este 1 februarie. Articolele sunt

supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad științific. 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.

Pentru publicarea materialelor în Revista ARTA nu sunt percepute taxe și nu sunt oferite onorarii. De asemenea, nu sunt oferite onorarii pentru recenzarea materialelor propuse spre publicare.

Manuscrisele și varianta electronică ale lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție sau trimise prin poștă.

**Adresa:** Colegiul de redacție – Revista ARTA. Seria Arte vizuale, Institutul Patrimoniului Cultural, Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Biroul 531, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

**E-mail:** revistaartamold@gmail.com

**Informații suplimentare pot fi solicitate:** tel.: +373(022-272-684). e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com; Pagina web: www.artjournal.ich.md, www.ich.md

## TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES

**Dear colleagues, The Cultural Heritage Institute invites you to submit materials for the Journal of Arts 2017, Visual Arts Series.**

**General considerations:** The journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia), chronicles, and archival documents, covering innovative topics from the field of humanities: ethnology and culturology. The *Journal of Arts, Visual Arts Series* appears quarterly and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of the humanistic profile.

All scientific papers can be submitted in English, French, Romanian and Russian.

**The structure of the work shall be as follows:**

**I. Summary:** The main text shall be preceded by a summary in Romanian, English, French and Russian, each accompanied by a translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries will reflect the content of the article, the basic ideas and conclusions. The summaries shall be in Times New Roman, font size 10, 1.0 space. Each summary will contain between 1000–1300 characters, including the spaces.

**II. The paper:** The size of the text will be of 0,5 to 0,75 author's pages (20000-30000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the papers shall be submitted in hard (manuscript) and electronic formats: Times New Roman, font size 14, 1.5 space.

**III. Illustrative material:** The illustrative material shall be presented in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF - no less than 300 dpi). Images, tables, graphs etc. will be accompanied by appropriate legends with the indication of the source of origin.

**IV. Bibliography:** Bibliographical references shall comply with the requirements of ANACEC of the Republic of Moldova. The bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case, titles in Cyrillic characters are used, an additional bibliography is drawn with the titles transliterated into Latin characters (according to the Library of USA Congress system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

**Examples of printed publications:**

**Books:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013. Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012. Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. М.: Наука, 1973.

**Articles in journals and collections:** Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: *Limba Română*. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24.

**Electronic documents:** Gavrillean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teză de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011: <http://www.uad.ro/storage/>

Dataitems/GBT.Teza.Ro.pdf (visited 05.02.2015).

**Examples of transliteration:** Semionov V. V. *Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologija*. M.: Evrika, 2000, 64 p.; Vasil'eva S. V. *Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv.* In: *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentsvo po obrazovaniuu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia*, p. 25-37.

#### V. List of abbreviations

**VI. Information about the author:** Surname, name, scientific and didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submitting the material, signature.

**Reviews, book presentations, personalii, anthologies etc.**

The materials shall be presented in the author's editing, but they must meet the established standards (Times New Roman, font size 14, 1.5 space). The maximum volume – 0,5 author's pages (20 000 characters including spaces).

The deadlines for submitting materials for publication in the Journal of Arts, Visual Arts Series is 1 February. The articles are subject to

reviews by specialists in the field possessing doctoral degrees. The editorial board claims the right to reject the materials that do not correspond to the profile of the journal and to the technical standards of publication, as well as the ones that lack scientific value or were previously published under various forms in other journals or books.

No fees are collected for publishing materials in the Journal of Arts, Visual Arts Series and no honorariums are offered. Honorariums are not paid either for reviewing the materials proposed for publication.

The hard copy (manuscript) and the electronic version of the scientific works may be submitted in person or sent by post to the editor.

**Address:** Editorial Board – Journal of Arts, Visual Arts Series, Cultural Heritage Institute, Bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, office 531, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

**E-mail:** revistaartamold@gmail.com

**Additional information may be requested:** telephone: +373(022-272-684); e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com;

**Website:** www.artjournal.ich.md, www.ich.md