

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL  
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

# ARTA

SERIA ARTE VIZUALE,  
ARTE PLASTICE, ARHITECTURĂ

**Serie nouă.**  
**Vol. XXVIII, nr. 1**

Categoria „B”  
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  
SCOPUS

**CHIȘINĂU ♦ 2019**

## COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

*Natalia PROCOP*, dr. – *secretar responsabil*

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

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

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

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

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

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

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

*Emmanuel MOUTAFOV*, dr., conferențiar (Sofia, Bulgaria)

*Tamara NESTEROV*, dr., conferențiar cercetător

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

*Constantin SPÎNU*, dr., conferențiar universitar

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

**Lector: Iulii PALIHOVICI**

**Procesarea computerizată, prelucrarea imaginilor și tehnoredactarea: Natalia PROCOP, dr.**

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

Toate articolele au fost recenzate și recomandate pentru publicare de Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 04 din 23 aprilie 2019

### DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Arta / Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Mariana Șlapac (red.-șef),

... – Chișinău: 2019. – E-ISSN 2537 – 6136:

Arte Vizuale. Serie nouă.

Vol. XXVIII, nr. 1, 2019. 180 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului.

Tiraj 150 ex.

E-ISSN 2537 – 6136

© Institutul Patrimoniului Cultural, 2019

## SUMAR

### ♦ ARTA ANTICĂ, MEDIEVALĂ ȘI MODERNĂ

<b>Mariana ȘLAPAC.</b> <i>Considerații noi privind cetatea de piatră de la Orheiul Vechi</i> .....	5
<b>Ольга ПЛАМЕНИЦКАЯ (Київ).</b> <i>Casus pontis</i> .....	15
<b>Александр ВАСИЛЕНКО, Надежда ПОЛЬЩИКОВА (Одесса).</b> <i>Развитие архитектуры античных городов Причерноморья</i> .....	30
<b>Alla CHASTINA.</b> <i>Architect Mikhail Chekerul-Kush (1865–1917) and his main project of the Kishinev city public bank</i> .....	36
<b>Tudor STAVILĂ.</b> <i>Statuetele de Tanagra și operele sculptorului basarabean Moissey Kogan</i> .....	42

### ♦ ARTA CONTEMPORANĂ

<b>Florina BREAZU.</b> <i>Abstracția – formă a libertății. Expoziție de pictură abstractă din perioada anilor '60 – '90 ai secolului al XX-lea</i> .....	48
<b>Elena MUSTEAȚĂ.</b> <i>Valențe artistice în gravura moldovenească din anii '70 – '80 ai secolului al XX-lea</i> .....	56
<b>Alina OSTAPOV.</b> <i>Activitatea Uniunii Arhitecților din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească</i> .....	62
<b>Tamara NESTEROV, Andrei VATAMANIUC.</b> <i>Istoria deschisă a planului de sistematizare postbelică a Chișinăului</i> .....	78
<b>Юрий ПИСЬМАК (Одесса).</b> <i>Народный художник Украины Анатолий Горбенко (страницы творческой биографии)</i> .....	85
<b>Ana MARIAN.</b> <i>Genurile portret, nud și animalier în viziunea sculptorului Constantin C. Constantinov</i> .....	90
<b>Victoria ROCACIUC.</b> <i>Grafica de carte în creația artistei plastice Violeta Zabulica-Diordiev</i> .....	95
<b>Constantin SPÎNU.</b> <i>Opțiuni novatoare în artele decorative din Republica Moldova. Anii 1991–2000</i> .....	100
<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>Abordări relevante în arta teatral-decorativă moldovenească din a doua jumătate a anilor '70 ai secolului al XX-lea</i> .....	110
<b>Liliana PLATON.</b> <i>Abordarea plastică a figurativului în pictura moldovenească a anilor '60 ai secolului al XX-lea</i> .....	115
<b>Vladimir CRAVCENCO.</b> <i>Polivalența artei lui Vladimir Melnic</i> .....	121
<b>Eleonora BRIGALDA.</b> <i>Arheologia sentimentală în creația pictoriței Florina Breazu</i> .....	127

### ♦ ISTORIA ȘTIINȚEI. STUDII INTERDISCIPLINARE

<b>Dmitri ȘIBAЕV.</b> <i>Problema desenului abordată în istoriografia dedicată creației artiștilor plastici Ilia Bogdesco și Leonid Grigorașenco</i> .....	130
<b>Nicoleta VORNICU (Iași).</b> <i>Arta și „otrăvurile” din culori</i> .....	135
<b>Sidonia TEODORESCU (București).</b> <i>Arhitecți interbelici români mai puțin cunoscuți</i> .....	140
<b>Liliana CONDRATICOVA, Marina CERCAȘIN.</b> <i>Locul și rolul accesoriilor în sistemul vestimentar nupțial</i> .....	146
<b>Paolo TOMASELLA (Venice).</b> <i>Enhancement and promotion of regional heritage: experiences and case studies in Friuli Venezia Giulia</i> .....	151
<b>Liliana CONDRATICOVA, Tatiana BUJOREAN.</b> <i>Confecționarea costumelor naționale și a accesoriilor pentru Festivalul Mondial de Tineret (Moscow, 1957) în cadrul atelierului „Promhudojnik” din Chișinău</i> .....	155

### ♦ MANIFESTĂRI

<b>Natalia PROCOP.</b> <i>Elogierea artei textile la Butuceni</i> .....	163
---	-----

### ♦ OMAGIERI

<b>Natalia PROCOP.</b> <i>Lidia Ceban-Boico</i> .....	165
---	-----

### ♦ IN MEMORIAM

<b>Constantin SPÎNU.</b> <i>Elena Rotaru, o artistă a punților armonice între realitate și vis</i> .....	169
<b>Constantin SPÎNU.</b> <i>Gheorghе Vrabie, plastician de excepție și om de cultură de înaltă ținută intelectuală</i> .....	172

## CONTENTS

### ◆ PREHISTORIC, MEDIEVAL AND MODERN ART

<b>Mariana SLAPAC.</b> <i>New considerations referring to the stone fortress of Orheiul Vechi</i> .....	5
<b>Olga PLAMENITSKAYA (Kiev).</b> <i>Casus pontis</i> .....	15
<b>Alexandr VASILENKO, Nadejda POLSHCHIKOVA (Odessa).</b> <i>Development of the architecture of antique cities of the Black Sea Region</i> .....	30
<b>Alla CHASTINA.</b> <i>Architect Mikhail Chekerul-Kush (1865–1917) and his main project of the Kishinev city public bank</i> .....	36
<b>Tudor STAVILA.</b> <i>Tanagra figurines and works of the Bessarabian sculptor Moissey Kogan</i> .....	42

### ◆ CONTEMPORARY ART

<b>Florina BREAZU.</b> <i>Abstraction – a form of freedom. Abstract painting exhibition from the '60s – '90s of the XX century</i> .....	48
<b>Elena MUSTEATA.</b> <i>Artistic valences in the Moldavian engraving of the '70s and '80s of the XX century</i> .....	56
<b>Alina OSTAPOV.</b> <i>The activity of the Union of Architects of the Moldovan Soviet Socialist Republic</i> .....	62
<b>Tamara NESTEROV, Andrei VATAMANIUC.</b> <i>An open history of the post-war reconstruction plan of Chisinau</i> .....	78
<b>Iuri PISMAK (Odessa).</b> <i>People's Artist of Ukraine Anatoly Gorbenko (pages of creative biography)</i> .....	85
<b>Ana MARIAN.</b> <i>Portrait, nude and animalistic genres in the vision of sculptor Constantin C. Constantinov</i> .....	90
<b>Victoria ROCACIUC.</b> <i>Book graphics in the creation of the fine artist Violeta Zabolica-Diordiev</i> .....	95
<b>Constantin SPINU.</b> <i>Innovative options in the decorative arts of the Republic of Moldova. Years 1991–2000</i> .....	100
<b>Vitalie MALCOCI.</b> <i>Approaches in Moldovan theatrical scenery art of the second half of the 1970s</i> .....	110
<b>Liliana PLATON.</b> <i>The plastic approach of the figurative in the Moldovan painting of the 60s of the XX century</i> .....	115
<b>Vladimir CRAVCENCO.</b> <i>Vladimir Melnic's polyvalence of art</i> .....	121
<b>Eleonora BRIGALDA.</b> <i>Sentimental archeology in the art of Moldovan painter Florina Breazu</i> .....	127

### ◆ HISTORY OF SCIENCE. INTERDISCIPLINARY STUDIES

<b>Dmitri SIBAIEV.</b> <i>The problem of the drawing in historiography dedicated to the creation of fine artists Ilia Bogdesco and Leonid Grigorasenco</i> .....	130
<b>Nicoleta VORNICU (Iasi).</b> <i>Art and colour "poisons"</i> .....	135
<b>Sidonia TEODORESCU (Bucuresti).</b> <i>Interwar Romanian architects less well-known</i> .....	140
<b>Liliana CONDRATICOVA, Marina CERCASHIN.</b> <i>The place and role of accessories in the bridal clothing system</i> .....	146
<b>Paolo TOMASELLA (Venice).</b> <i>Enhancement and promotion of regional heritage: experience and case of study in Friuli Venezia Giulia Region</i> .....	151
<b>Liliana CONDRATICOVA, Tatiana BUJOREAN.</b> <i>The manufacture of national costumes and accessories for the World Youth Festival (Moscow, 1957) in the Promhudojnik workshop in Chisinau</i> .....	155

### ◆ MANIFESTATION

<b>Natalia PROCOP.</b> <i>Eulogy of textile art in Butuceni</i> .....	163
---	-----

### ◆ OMAGIERI

<b>Natalia PROCOP.</b> <i>Lidia Ceban-Boico</i> .....	153
---	-----

### ◆ IN MEMORIAM

<b>Constantin SPINU.</b> <i>Elena Rotaru as the artist of harmony between reality and dream</i> .....	169
<b>Constantin SPINU.</b> <i>Gheorghe Vrabie as the outstanding painter and intellectual</i> .....	172

## Considerații noi privind cetatea de piatră de la Orheiul Vechi

### Rezumat

#### Considerații noi privind cetatea de piatră de la Orheiul Vechi

Cetatea de piatră de la Orheiul Vechi, numită „citadelă”, se găsea în extrema de nord-vest a vetrei acestui oraș, situat între actualele sate Trebujeni și Butuceni, pe un promontoriu alungit înconjurat din trei părți de stânci înalte și meandrele râului Răut. În anii '60 ai secolului al XIV-lea aici a existat o importantă alcătuire urbană a Hoardei de Aur, identificată cu Orașul Nou (Yangi-şehr/Şehr al-Cedid), iar după 1370 își are începuturile Orheiul medieval moldovenesc, numit Orheiul Vechi, pentru a-l deosebi de așezarea omonimă întemeiată în secolul al XVI-lea. Ultimele investigații arheologice au demonstrat că citadela a fost edificată pe timpul Hoardei de Aur. Ea reprezintă unica cetate din Moldova adaptată unui program anterior – o clădire din cărămidă de plan alungit, care a înglobat în secolul al XIV-lea un vechi mausoleu turanic. Unii cercetători consideră că este vorba de palatul edificat de emirul creștinat Dimitrie, care s-a stabilit cu traiul la Orheiul Vechi, iar alții văd în această clădire o *hanaka*, lăcaș al sufiilor, un fel de „mănăstire musulmană” (*khanqah* în persană, de la care provin *hanaka* și *hane-ga*; *tekke* în turco-osmană, de la care provine *tekije* și *takia*; *zauiyah* în arabă, de la care provin *zawia* și *zaouia*). În opinia noastră, ipoteza edificării palatului de cnezul tătar Dimitrie pare puțin verosimilă, în schimb, versiunea *hanakalei* este mult mai convingătoare.

Se pare că *hanaka* de la Orheiul Vechi a evoluat la un moment dat într-o *hanaka* fortificată, care însuma calități atât ale unei reședințe a sufiilor, cât și ale unui *ribat* oriental. Ca analogii, am propus *hanaka* fortificată a lui Pir-Huseyn de pe râul Pirsagat (Azerbaidjan) și *hanaka* fortificată a lui Hoca Ahmed Yesevi din Turkestan (Kazahstan). Nu este exclus că autoritățile hordeze au planificat în interiorul cetății de piatră construcția și altor obiective și, poate, crearea pe viitor a unui complex memorial și reprezentativ, menit a fi un important avanpost al islamului în teritoriile apusene ale Hoardei de Aur.

**Cuvinte-cheie:** Orheiul Vechi, cetatea de piatră de la Orheiul Vechi, citadela de la Orheiul Vechi, *hanaka*, sufi, derviș, *hanaka* fortificată.

### Summary

#### New considerations referring to the stone fortress of Orheiul Vechi

The stone fortress of Orheiul Vechi (Old Orhei), known as “the citadel”, was located on its north-western outskirts of the River Reut right bank, on a cape surrounded from three sides by water and high steep cliffs, between the modern villages of Trebujeni and Butuceni. In the 60s of XIV th century that place was a large eastern-type settlement, identified as the New City (Shehr al-Jedid / Yangi-Shehr) or the westernmost urban settlement of the Golden Horde Empire. And after 1370 the Moldavian city has originated there, known today as the Orheiul Vechi. Recent archaeological investigations have shown that the citadel was built in the times of the Golden Horde. It's the only fortress of the Moldavian principality, adapted to the early structure like the brick building of the elongated plan and included the ancient Turkic mausoleum in the XIX th century. Some scholars believe that this is the palace of Emir Demetrius, who converted to the Christianity, while others see in this structure the *khanqah* the abode of dervishes, the “Muslim monastery” (*khanqahis* in Persian - and *khaneqa* and *khanegah* arises from it; *tekke* is in Ottoman-Turkish, and *tekije* and *takia* arises from it; *zauiyah* is in Arabian, from which comes *zawia* and *zaouia*). We believe that the hypothesis of the construction of the palace of the Tatar prince Demetrius is an improbable one, the version of the *khanqahis* is much more convincing.

At some point, the *khanqah* from Orheiul Vechi could turn into a fortified *khanqah*, with some features like both the abode of the Sufis and the eastern *ribat*. As an analogue, we can offer a fortified *khanqah* of Pir-Guseynon the Pirsagat River (Azerbaijan) and a fortified *khanqah* of Hoca Ahmed Yesevi from Turkestan (Kazakhstan). It is possible, that the Golden Horde authorities were planning to build other objects here and, perhaps, they would like to create a memorial and representative complex, playing the role of an important outpost of Islam in the western possessions of the Golden Horde.

**Keywords:** Orheiul Vechi, stone fortress of Orheiul Vechi, citadel of Orheiul Vechi, *khanqah*, Sufi, dervish, fortified *khanqah*.

Cetatea de piatră de la Orheiul Vechi se găsește în extrema de nord-vest a vetrei acestui oraș, situat între actualele sate Trebujeni și Butuceni pe un promontoriu alungit înconjurat din trei părți de stânci înalte și meandrele râului Răut. Dinspre nord fortăreața era mărginită de malul abrupt al Răutului. În literatura de specialitate ea figurează ca „citadelă”, deoarece se considera că ea nimerea în interiorul unei alte cetăți din pământ și lemn. În anii '60 ai secolului al XIV-lea aici a existat o importantă alcătuire urbană a Hoardei de Aur, identificată cu Orașul Nou (Yangi-şehr/Şehr al-Cedid), iar după 1370 își are începuturile Orheiul medieval moldovenesc, numit Orheiul Vechi, pentru a-l deosebi de așezarea omonimă întemeiată în secolul al XVI-lea.

Până în prezent au fost lansate următoarele ipoteze referitoare la originea citadelei de piatră:

1. Ipoteza hordeză.

În urma săpăturilor arheologice de teren, Gh. D. Smirnov primul ajunge la concluzia că citadela de piatră de la Orheiul Vechi putea fi edificată în secolul al XIV-lea [26, p. 45]. A. H. Toramanian, bazându-se pe aspectul oriental al cetății, datează fortificația cu secolul al XIV-lea, considerând că apariția ei coincide cu timpul dominației zonei de către Hoarda de Aur [30, p. 187-188; 31, p. 181-190]. Aceeași opinie este exprimată ulterior de I. Hâncu, care pune în relație piesa defensivă cu un centru religios musulman, alcătuit din mausoleu, palat și moschee [6, p. 21; 5, p. 14-19]. A. Gorodenco consideră că citadela apare la Orheiul Vechi în anii 1368–1370, atunci când orașul reprezintă reședința principelui tătar creștinat Dimitrie [4, p. 30-33], iar T. Nesterov datează citadela cu anii '60 ai secolului al XIV-lea, atribuind-o aceluiași Dimitrie („Demetrius, princeps Tartarorum”), probabil unul din cei trei „cneji” tătari (Demetrius, Kutlabuga și Koçubey), învinși

în 1362–1363 de cneazul lituanian Olgierd la Sienie Vodî [8, p. 36-42]. Ambii autori se bazează pe investigațiile lui E. Nicolae care atribuie ultimele monede de argint bătute în oraș acestui principe. Însă cercetătorul niciodată nu a afirmat că principele ar fi avut reședința la Orheiul Vechi. O serie de dovezi arheologice în sprijinul ipotezei hordeze este propusă de Gh. Postică [13; 15; 14, p. 41-58]. Cercetătorul susține că investigațiile arheologice din anii 1996–2001 „au adus date științifice noi, care oferă un răspuns explicit în problema originii citadelei de piatră de la Orheiul Vechi” [14, p. 43].

2. Ipoteza moldovenească.

- Perioada domniei lui Alexandru cel Bun.

Această opinie, potrivit căreia citadela de piatră putea fi construită de Alexandru cel Bun, a fost emisă de P. P. Bârnea și E. Nicolae [2]. Adepții ipotezei moldovenești vorbesc de o reședință întărită a pârçalabilor, cu un rol mai puțin important în sistemul de apărare a țării. Citadela nu era adaptată la artilerie, deoarece cei mai mari dușmani ai moldovenilor în această zonă erau tătarii, care veneau din stânga Nistrului și foloseau doar armele albe. În același timp particularitățile sitului nu permiteau organizarea unor bătălii de amploare cu tunuri. Această ipoteza a fost susținută de noi în publicațiile anterioare [17, p. 153-164].

- Perioada domniei lui Ștefan cel Mare.

Ipoteza în cauză a fost lansată de Gh. D. Smirnov în faza inițială a cercetărilor sale arheologice [27, p. 80-81], fiind susținută un timp și de P. P. Bârnea [14, p. 43]. Însă ambii autori au renunțat ulterior la această versiune considerând-o puțin probabilă.

Citadela de la Orheiul Vechi a constituit obiectul de studiu al mai multor specialiști: Gh. D. Smirnov, P. P. Bârnea, T.F. Reaboi, I. Hâncu, A. Gorodenco, Gh. Postică, T. Nesterov, E. Nicolae, M. Șlapac ș.a.

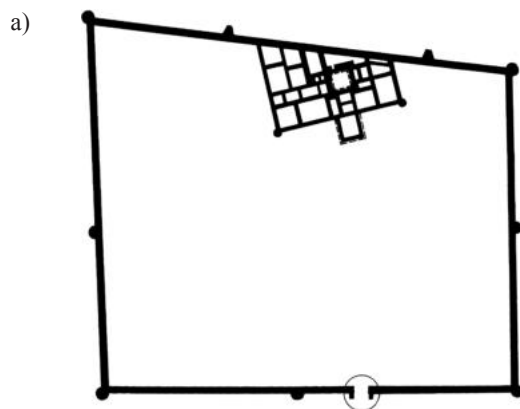


Fig. 1. Citadela Orheiului Vechi: a) plan (după Gh.D. Smirnov); b) vedere a ruinelor dinspre vest (foto M. Bacinschi).

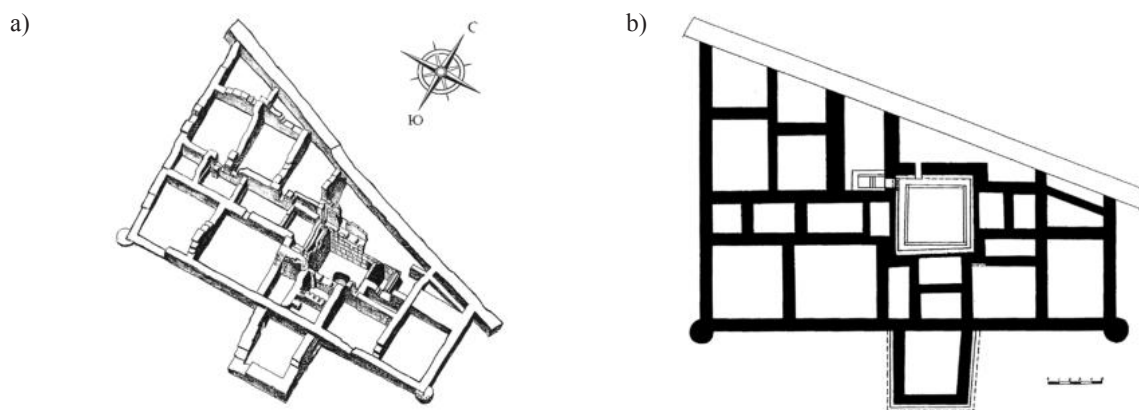


Fig. 2. Presupusa *hanaka* de la Orheiul Vechi: a) axonometrie (după Gh. D. Smirnov); b) plan (după T. Nesterov).

Fortificația de forma unui trapez cu două unghiuri de 90° ocupa o suprafață de circa 1,1 ha (Fig. 1 a, b). Dimensiunile pânzelor de zid ale citadelei erau următoarele: latura de nord – circa 127 m, latura de sud – circa 122 m, latura de est – circa 92 m și latura de vest – circa 107 m [14, p. 41]. Zidul riveran era amplificat, dinspre *extramuros*, de două contraforturi exterioare de configurație trapezoidală. Curtinele, groase de 1,7-1,95 m, au fost construite din piatră spartă de calcar. Citadela dispunea de patru turnuri de colț pline, de plan circular, cu diametrele de 3,0 m (turnul din colțul de nord-est), 3,2 m (turnul din colțul de sud-est), 3,0 m (turnul din colțul de sud-vest) și 3,0 m (turnul din colțul de nord-vest), precum și de trei semiturnuri pline intermediare, rotunjite dinspre față, cu diametrele de 3,0 m (semiturnul de pe latura de est), 3,0 m (semiturnul de pe latura de sud) și 2,96 m (semiturnul de pe latura de vest) [14, Fig. 49]. Acest tip de turnuri pline cilindrice și semicilindrice, denumit *guldasta*, era caracteristic pentru *ribatele* orientale, precum și pentru palatele Abbassizilor și Omeyyazilor. Mai târziu ele au capătă o răspândire largă și în lumea bizantină. În spațiul românesc găsim un punct fortificat

la Turnu, al cărui donjon cilindric era înconjurat de mai multe incinte concentrice. Una din ele avea turnuri pline de plan semicircular, cu aproape același diametru ca și semiturnurile orheiene. Toate aceste turnuri erau destinate arcașilor.

Poarta de acces străpungea latura de sud a piesei defensive de la Orheiul Vechi. În lucrările anterioare am optat pentru o poartă „cotită”, cu întoarcere, numită de arabi *acf* sau *mirfaq*, în care circulația se realiza pe un traseu cu schimbarea direcției [17, p. 277]. Acest tip de poartă, bine cunoscut în arhitectura militară orientală, a ajuns în Europa doar după cruciade. De remarcat că ipoteza în cauză, emisă de noi în baza desenului de șantier al lui Gh. D. Smirnov [17, p. 276], ar putea fi verificată doar în urma unui eventual control arheologic.

Latura de nord a citadelei se învecinează cu o clădire din cărămidă de contur trapezoidal ce ocupa o suprafață de circa 200 m<sup>2</sup> (Fig. 2 a, b). În partea de sud un decroș de plan rectangular accentua zona intrării principale. El putea servi ca un prim antreu și post de strajă. Cele două colțuri ale fațadei principale erau evidențiate prin două turnulețe pline de tip *guldasta* de formă cilindrică, având un diametru de circa 1,7 m.

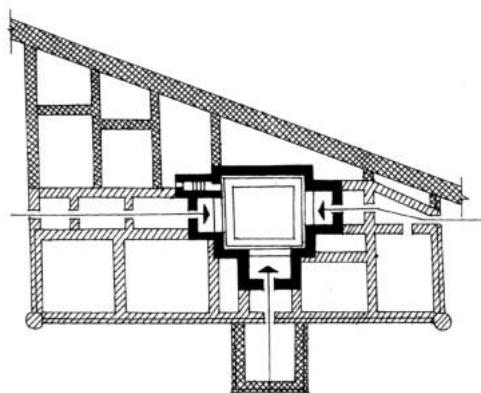


Fig. 3. Succesiunea construcției *hanakalei* de la Orheiul Vechi (variantă propusă de P. Bârnea și E. Nicolae).



Fig. 4. Citadela și *hanaka* de la Orheiul Vechi, reconstrucție istorică (pictor V. Melnic).

Citadela de la Orheiul Vechi reprezintă unica cetate din Moldova adaptată unui program anterior. Cetățuia patrulateră și clădirea interioară au o orientare diferită – prima respectă punctele cardinale, iar cea de-a doua este orientată înspre Mecca.

În cazul acestui obiectiv fortificat pot fi depistate câteva etape constructive:

- Inițial, probabil înainte de anii '60 ai secolului al XIV-lea, reprezentanții popoarelor turanice au edificat aici un mausoleu în cinstea unui lider spiritual musulman cu plan în formă de cruce incompletă, cu trei brațe, orientat înspre Mecca (Fig. 3). Ca material de construcție au fost utilizate cărămida crudă și cărămida arsă. Din cele două niveluri ale mausoleului s-a păstrat doar partea subterană alcătuită dintr-o cameră dreptunghiulară (7,6 m×6,5 m), flancată dinspre est, sud și vest de trei încăperi mai mici. P. P. Bârnea și T. F. Reaboi propun ca analogie mausoleul lui Abu-Sayid din Mehna construit în secolul al XI-lea [1, p. 3]. Asemenea edificii erau frecvente în Iran și Asia Mijlocie în secolele X–XI, iar odată cu urbanizarea Hoardei de Aur și în teritoriile alăturate cursului inferior al râului Volga [1, p. 3]. Mausolee de cărămidă de plan ortogonal și cele derivate din acestea erau destul de răspândite în lumea hordeză [21, p. 88-93].

T. Nesterov consideră că mausoleul de la Orheiul Vechi a avut în partea de nord o a patra în-

căpere, fiind de plan cruciform, caracteristic pentru Azerbaidjanul de Sud în secolul al XII-lea și Asia Mijlocie de la sfârșitul secolului al XIV-lea [7, p. 14-15]. Cercetătoarea susține că atât încăperea de nord, cât și partea supraterană a obiectivului funerar puteau fi demolate ulterior.

- Următoarea fază constructivă este reprezentată de o clădire de cărămidă de plan alungit, care a înglobat vechiul obiectiv funerar (Fig. 4). Majoritatea pereților a fost zidită din cărămidă crudă, cărămida arsă fiind folosită doar parțial la zidurile exterioare de pe laturile de est, sud și vest, la turnulețele de colț și la decroșul intrării principale. După cum am menționat mai înainte, un grup de cercetători consideră că este vorba de palatul edificat de emirul creștinat Dimitrie, care s-a stabilit cu traiul la Orheiul Vechi. Gh. Postică și V. Kavruk menționează: „Între 1366 și 1369, în contextul trecerii elitei din islam la creștinism, moscheea mausoleului a suferit modificări dramatice fiind transformată în palatul de reședință a emirului” [16, p. 45]. Un alt grup de specialiști vede în această clădire o *hanaka*, lăcaș al sufilor. În publicațiile anterioare am adus mai multe argumente în sprijinul celei de-a doua ipoteze, expusă pentru prima dată de L. R. Kâzlasov în 1998. Printre ele se numără următoarele [17, p. 157-159]:

a) lipsa dovezilor renunțării la islam a emirului Dimitrie (oricum putea să devină creștin din budist sau altceva, nu numai din musulman);

b) lipsa probelor care ar confirma stabilirea acestui nobil tătar anume la Orheiul Vechi;

c) dificultatea explicării faptului, de ce Dimitrie nu și-a edificat palatul pe un teren liber din oraș, dar a preferat ca „punct de pornire” a construcției un vechi mausoleu, situat la marginea urbei, căruia a trebuit să-i distrugă nu numai partea terestră, dar și o încăpere subterană;

d) activitatea constructivă a principelui – profanator de morminte ar fi stârnit nemulțumirea comunității musulmane din oraș;

e) alegerea de emirul convertit la creștinism a unor soluții arhitecturale și decorative specifice construcțiilor musulmane;

b)

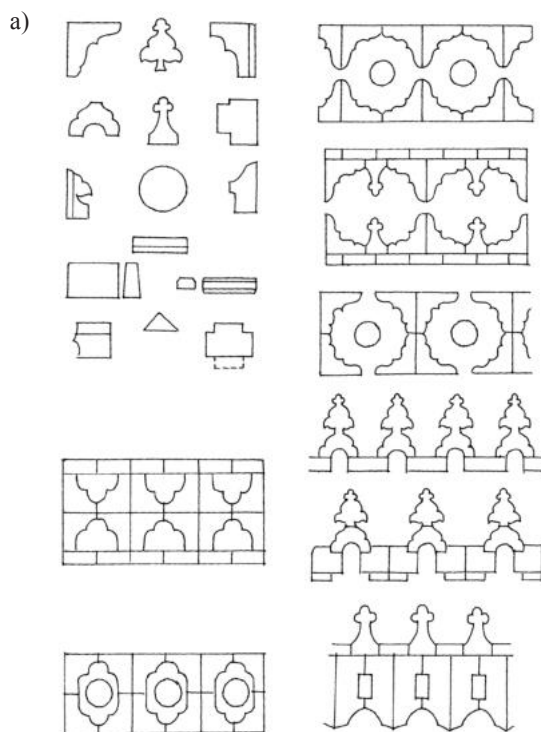
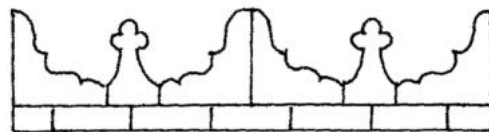


Fig. 5. a) Elementele decorative provenite din citadela Orheiului Vechi; b) elementele decorative provenite din citadela Orheiului Vechi, derivate din cuvântul „Allah” (după Gh. D. Smirnov).

f) aprobarea de principele Dimitrie a unui plan nefuncțional pentru o reședință nobiliară, unde apăreau mai multe încăperi mici, întunecate și neconfortabile.

Am putea menționa și un alt moment – utilizarea în noul palat a unor procedee decorative orientale în care era incifrat cuvântul „Allah”. Este vorba despre plăcile ceramice traforate publicate de Gh. D. Smirnov [25, p. 67-70], reanalizate de E. Nicolae (Fig. 5). Apariția ornamentului pseudo-cufic, derivat din cuvântul „Allah”, care aparține așa-numitului sindrom „înalt-scurt-înalt”, este datorată artei orientale [11, p. 89-90] (Fig. 6). Acest sindrom venit din Orientul Arab se caracterizează prin aceea că între două bare verticale care semnifică două litere „lam”, împodobite în partea lor superioară cu cârlige sau alte motive decorative cufice, este plasat un element central de legătură, mai scurt, cu decorație mai bogată, sprijinit adesea pe o bază arcuită. Un asemenea ornament derivat din cuvântul „Allah”, compus din plăci ceramice traforate plasate după principiul „înalt-scurt-înalt”, se regăsea în unele elemente arhitecturale și decorative ale edificiului de la Orheiul Vechi (frize, ancadramente de fereastră ș.a.). În același timp conturul unui detaliu al ornamentului decorativ de la Orheiul Vechi amintește silueta unui derviș (Fig. 7).

Deci, în opinia noastră, ipoteza construcției palatului de cneazul tătar Dimitrie pare puțin verosimilă. În schimb, versiunea *hanakalei* este mult mai convingătoare. P. P. Bârnea și E. Nicolae susțin că în anii '60 ai secolului al XIV-lea mausoleul a fost integrat într-o *hanaka*, locuitorii căreia erau sufii [2].

Apărut în secolul al VIII-lea în Peninsula Arabă, sufismul s-a extins în secolele X–XII în Azerbaidjan, Asia Mijlocie și alte regiuni, atingând ascensiune maximă în timpul dominației Hoardei de Aur. Spre sfârșitul secolului al XIV-lea – secolul al XV-lea el a căpătat o influență politică considerabilă, bucurându-se de o mare popularitate prin-

tre cele mai diferite pături ale populației. În Evul Mediu un nemusulman nu avea voie să intre în moschee din motivul de a nu o pângări. Fiecare musulman trebuia să cunoască araba pentru a rosti rugăciuni în limba islamului, dar adesea oamenii nu puteau face ceea ce nu înțelegeau. Din acest punct de vedere, sufismul era foarte atrăgător – în *hanakalele* sufilor erau importante nu atât legile religiei, cât starea sufletească a fiecărui om, doctrina sufită fiind bazată pe iubirea reciprocă dintre Dumnezeu și om. Sufii căutau iubirea de Dumnezeu și deșteptăciunea în cadrul unei perspective esoterice și inițiatice. Un „necredincios” putea oricând să intre în *hanaka* și să apeleze la ajutorul locuitorilor ei. Șeicul Safi ad-din Ardabili, liderul spiritual sufit din Azerbaidjan, spunea: „Copiii mei, când împărțiți pâinea, nu faceți diferență între prieten și dușman și între credincios și necredincios” [18, p. 491]. Asemenea contacte contribuiau la răspândirea islamului în teritoriile cucerite de Hoardă. Ritualurile sufite erau strâns legate de misticism și includeau numeroase elemente accesibile atât celor care practicau cultele păgâne, cât și celor cu crezuri șamanice. Sufismul mai era numit islamul popular. Haniii mongoli manifestau respect față de șeicii sufiți încă înainte de a trece oficial la islam. În perioada hordeză au fost populare tandemurile între reprezentanții puterii centrale și maeștrii sufiți: hanul Berke (1257–1265) avea relații strânse cu șeicul Sefi ad-din Baharzi, iar hanul Uzbek (1283–1341) – cu șeicul Seyid Ata [18, p. 493]. Simpatiile cinghizhanizilor față de șeicii

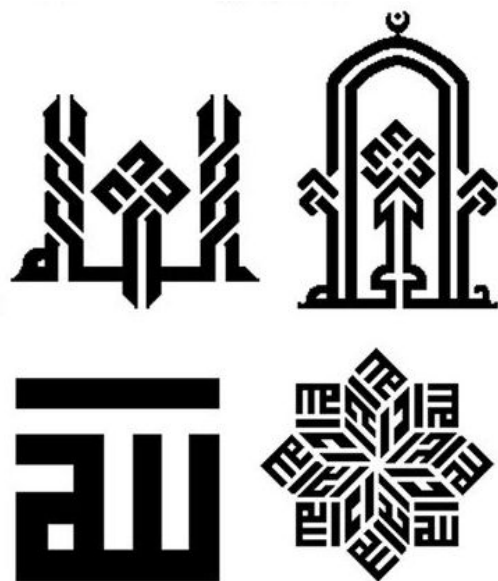


Fig. 6. Variante de decor orientat derivat din cuvântul „Allah”.  
În rândul de sus este arătată plasarea elementelor după principiul „înalt-scurt-înalt”.

sufiți erau atât de mari că puteau duce la organizarea unor comploturi politice. În general, lăcașul sufiilor era o construcție originală, frumos decorată, în care practicilor de cult li se alăturau și alte funcții. El reprezenta un fel de „mănăstire” musulmană (*khanqah* în persană, de la care provin *hanaka* și *hanega*; *tekke* în turco-osmană, de la care provin *tekije* și *takia*; *zauiyah* în arabă, de la care provin *zawia* și *zaouia*).

În secolul al XIV-lea principala formă de exprimare islamică erau *hanakalele* și nu moscheile. Amintim că primele *hanakale* atestate în documente au fost *hanakalele* din Samarkand, Palestina, Horasan, Tabaristan și Maverannahr (secolul al X-lea) [28, p. 269]. În spațiul românesc centre spirituale ale sufiilor erau cunoscute în Dobrogea, iar în interfluviul Prut-Nistru ele se bănuiesc la Costești și Orheiul Vechi. La Costești a fost găsită o inscripție arabă care putea aparține unei confrerii de sufii: „A zis prorocul (pace lui!): «Moartea este o poartă și fiecare om a intrat prin ea. Moartea este o cupă și fiecare om a băut din ea»” [22, p. 48-58]. E. Nicolae și P. P. Bârnea au argumentat prezența la Orheiul Vechi în perioada tătaro-mongolă a unui centru spiritual al sufiilor atrași „de zonele de contact cu lumea neislamică, locuri de trăire intensă, efectivă, a războiului sfânt, așa cum se întâmplă în epocă în Asia Mică, mai ales în statul otoman, la a cărui ascensiune ordinele de derviși au contribuit esențial” [12, p. 155]. Această constatare a fost făcută în baza descoperirii unei farfurii cu ornament pseudo-cufic, derivat de la numele prorocului Mohamed, care putea fi utilizată de sufii în timpul ritualelor religioase [12, p. 155].

Presupusa *hanaka* de la Orheiul Vechi, având în centrul compoziției mausoleul, era structurată pe două axe majore reciproc perpendiculare. În jurul vechiului nucleu se grupau asimetrice încăperile cu funcții religioase, locative, gospodărești ș.a. Trei coridoare, a căror lățime era determinată de dimensiunile camerelor subterane colaterale, iar lungimea de configurația reliefului și conceptul general, duceau, de asemenea, spre sala centrală destinată oficerii cultului.

Această clădire se aseamănă, sub aspect planimetric, cu *hanaka* Kârk-Kâz, lipsindu-i doar culoarul de acces în partea de nord, celelalte trei culoare fiind de lungimi diferite [7, p. 58]. Ea era decorată cu cărămizi traforate și smălțuite, iar încălzirea se făcea cu ajutorul sufalelor. Unele încăperi interioare erau înzestrate cu tandăre. Amplasarea clădirii de cărămidă de la Orheiul Vechi prezintă o situa-

ție tipică pentru *hanakale* – în stânga era dislocată garnizoana hanului, la sud se găsea cimitirul, iar în dreapta – comunitatea musulmană.

În ultimii ani E. Nicolae a adus și alte dovezi în sprijinul ipotezei existenței unei confrerii sufite la Orheiul Vechi. Este vorba de o placă funerară din piatră cu inscripția arabă descoperită în timpul săpăturilor arheologice, care putea aparține mormântului unui șeic [10, p. 81-85]. O altă dovadă este descoperirea unei „cărămizi” decorative smălțuite cu decor din butoni și smălț turcoaz, goală în interior, de fapt o cutie umplută cu șapte pietricele de calcar [10, p. 85]. Numărul șapte este prezent aici de mai multe ori: șapte butoane apar în centrul „cărămizii”, șapte butoane sunt plasate pe o diagonală, raportul dintre dimensiunile suprafeței decorate fiind 4 : 3 (suma părților este din nou șapte). Eugen Nicolae menționează: „În lumea islamică, numărul șapte este sacru (șapte versete ale primei surate a Coranului, șapte cuvinte ale profesiei de credință, șapte sensuri ale Coranului ș.a.), este exprimat în desfășurarea pelerinajului (șapte ochiuri ale Kaabei, șapte cursuri rituale între colinele Sufa și Marwa) și în obiceiuri și ritualuri funerare (serii de șapte pași, șapte zile, șapte semne)” [10, p. 85]. Și piesa descoperită la Orheiul Vechi nu este altceva decât un obiect protector – o cutie „magică”, cele șapte pietricele ale căreia simbolizează lapidarea Diavolului la Mina, în timpul pelerinajului la Mecca.

Alte obiecte interesante găsite la Orheiul Vechi sunt vasele sferoconice. E. Nicolae susține că acest tip de vas putea fi utilizat de sufii pentru o băutură fermentată de tipul berii (*fukka*), consumată atunci când ei doreau distrugerea sinelui și apropierea de Dumnezeu [23].

Încă o dovadă a existenței unei confrerii sufite adusă de E. Nicolae este descoperirea la Orheiul Vechi a mormântului unui bărbat cu cătușe la mână [3]. Amintim că unii derviși puteau să aibă un comportament indecent în public – umblau în zdrențe, goi, murdari, încătușați, legați cu frânghii, provocau scandaluri ca să fie bătuți de credincioși, astfel ei parcă preluau păcatele oamenilor asupra sa.

Tandărele din încăperile clădirii de cărămidă dovedesc că aici se cocea multă pâine. Fiecare membru al confrerii sufite avea dreptul de a coace pâinea proprie. O parte din pâine putea servi pentru alimentarea sufiilor și a celor adăpostiți în *hanaka*, iar cealaltă parte putea fi utilizată ca salariu pentru constructori și personal angajat [3].

E. Nicolae consideră că „încă nu trebuie abandonată ipoteza că este vorba de o *hanaka*, defaectată după 1369, când regiunea de la vest de Nistru a ieșit de sub dominația Hoardei de Aur. Chestiunea va putea fi eventual lămurită numai dacă monumentul va fi dezvelit, permițând reexaminarea lui directă de către arhitecți, arheologi și istorici” [9, p. 33]. Această *hanaka* putea fi construită cu sprijinul puterii centrale ca un program arhitectural prioritar cu scopul islamizării noilor teritorii ocupate și atragerii populației locale.

- Se pare că în următoarea etapă de construcție citadela de piatră a înglobat clădirea de cărămidă, pereții transversali ai acesteia fiind prelunși până la curtea riverană. Aici ar fi cazul să lansăm o nouă ipoteză, cea a unei *hanakale* fortificate, care însuma calități atât ale unei reședințe a sufiilor, cât și ale unui *ribat* oriental.

Menționăm că în Siria un timp termenii *ribat* și *hanaka* erau utilizați ca sinonime. În descrierea Siriei făcută pe la 1185, călătorul arab Ibn Jubayr pomeneste construcțiile ce amintesc *ribatele* din Magreb: „...aici ele se cheamă *hankah*, sunt o mulțime, ele sunt destinate sufiilor; reprezintă palate luxoase... deoarece sufiii sunt regi ai acestor țări” [28, p. 269]. Pe timpul Ayyubizilor în Siria (1183–1260), pentru desemnarea aceleiași construcții, puteau fi utilizați concomitent ambii termeni. Astfel, pe o placă comemorativă *hanaka* al-Farafra este numită *ribat* [28, p. 270]. „Cu toate că *hanaka* reieșea în principiile sale planimetrice (curtea interioară cu construcția perimetrală) din paradigma comună cu *medrese* și *ribatul*, ea întotdeauna se deosebea de *ribat* prin faptul existenței unei săli/curți obștești pentru practici ritualice

ale sufiilor... Dacă *ribatul*, ca o construcție arhitecturală, era destinat unei existențe autonome, îndepărtate de așezările locuite, *hanaka* era produsul culturii urbane musulmane și practic nu putea exista în afara infrastructurii orașului sau a așezării... Atribuirea *ribatului* funcțiilor de lăcaș spiritual a dus la schimbarea conținutului termenului și utilizării acestuia în calitate de sinonim al termenului «hanaka», care, la rândul său, uneori era utilizat în sens de *ribat*” [29].

În secolul al XIV-lea, ca regulă, *hanakalele* erau deschise, nefiind împrejmuite cu incinte dotate defensiv. Însă la Orheiul Vechi, la marginea vestică a Hoardei de Aur, într-o importantă stație-terminus hordeză care se învecina cu o lume dușmănoasă, puteau apărea fenomene netipice, mai puțin obișnuite. La un moment dat, probabil mai aproape de sfârșitul deceniului al șaptelea al secolului al XIV-lea, dar înainte de 1369, *hanaka* de la Orheiul Vechi putea fi inclusă într-o întăritură de piatră de tip oriental.

Ca analogie, putem propune *hanaka* fortificată a lui Pir-Huseyn de pe râul Pirsagat (Azerbaidjan), construită pe un vechi drum comercial ce ducea din Șamaxi spre Iran și alte țări ale Orientului Apropiat [24, p. 32] (Fig. 8). Această *hanaka* cumula funcții religioase, de apărare, dar și comerciale, oferind loc de staționare caravelor care transportau mărfuri. În cazul de față „cultul a nimerit în slujba intereselor comerciale ale regiunii” [20, p. 20]. Mausoleul lui Pir-Huseyn a fost edificat la sfârșitul secolului al XI-lea (maestrul spiritual musulman a decedat în anul 1074), iar celelalte construcții au apărut în secolele XIII–XIV. În componența *hanakalei* fortificate de pe râul



Fig. 7. Detaliu decorativ provenit din citadela Orheiului Vechi al cărui contur amintește silueta unui derviş.

Pirsagat intrau moscheea, minaretul, obiectivul funerar, locuințele sufilor, grajdurile și alte dependințe.

Comparând *hanaka* fortificată din Azerbaidjan cu cea de la Orheiul Vechi, putem observa unele trăsături comune:

a) incintele ambelor construcții beneficiază de plan trapezoidal;

b) ambele sunt fortificate cu turnuri de colț, precum și cele intermediare de tip *guldasta* plasate la distanțe mai mici decât o bătaie de săgeată (60 m);

c) ambele au câte o singură poartă de acces;

d) elementele de decor ale ambelor *hanakale* aparțin vocabularului plastic oriental.

O altă analogie este *hanaka* fortificată din orașul Turkestan (Kazahstan), construită la sfârșitul secolului al XIV-lea pe locul mormântului poetului sufit Hoca Ahmed Yesevi, fondatorul direcției „turcice” a cunoașterii mistice a lui Dumnezeu în islam (Fig. 9). Cu timpul această *hanaka* s-a dezvoltat într-un complex memorial care includea câteva mausolee, moscheea, palatul mare, palatul mic, camera în care se păstrau cărțile religioase, camera cu fântână, baia, încăperile de locuit ale sufilor ș.a. În ornamentele din cărămizi smălțuite ce împodobesc pereții mausoleului se repetă de mai multe ori cuvântul „Allah”, redat cu ajutorul scrisului cufic. Întregul complex a fost împrejmuit de o incintă de plan neregulat fortificată cu turnuri *guldasta*. Zidurile terminate în partea superioară cu merloane și creneluri erau înzestrate cu ambrazuri înguste pentru a efectua trageri cu arcul.

Am putea presupune că *hanaka* de la Orheiul Vechi a evoluat la un moment dat într-o *hanaka* fortificată. Nu este exclus că noile autorități au planificat în spațiul *intramuros* construcția și altor obiective și, poate, crearea în viitor a unui

complex memorial și reprezentativ, menit a fi un important avanpost al islamului în teritoriile apusene ale statului hordez.

La acea vreme amenajarea defensivă de piatră de la Orheiul Vechi urmează modelul „reședinței fortificate orientale” a cărei sursă poate fi găsită în Orientul Apropiat și Asia Mijlocie, iar arhetipul modelului utilizat este *ribatul* oriental.

- Următoarea fază constructivă ține de perioada moldovenească, când clădirea din cărămidă și citadela de piatră au găzduit pârçalabii de Orhei și garnizoana voievodală.

Aici ar fi cazul să amintim așa-numita „citadelă de pământ”, de fapt fortificația de lemn și pământ, două segmente ușor curbate ale căreia (numite în literatura de specialitate „șanțul de est” și „șanțul de vest”) au fost plasate din ambele părți ale citadelei de piatră. În opinia lui Gh. D. Smirnov, această fortificație alcătuită din val de pământ și palisadă avea o formă semiovală și depășea spre sud, est și vest citadela de piatră, fiind suplimentată cu un șanț de apărare dinspre est și vest [19, p. 12-37]. În legătură cu datarea „citadelei de pământ” au fost lansate trei ipoteze, „aceasta fiind datată cu perioada premongolă, secolul al XIII-lea – începutul secolului al XIV-lea (Gh. D. Smirnov, I. Hâncu, Gh. Postică), perioada moldovenească, circa 1370–1400 (E. Nicolae, P. P. Bârnea, M. Șlapac) și perioada domniei lui Alexandru cel Bun, 1400–1431 (P. P. Bârnea)” [14, p. 72].

Însă ultimele investigații arheologice realizate de Gh. Postică au adus informații noi referitoare la

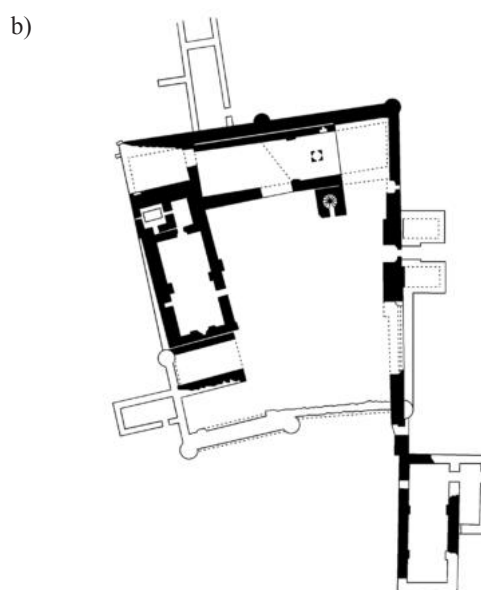


Fig. 8. Hanaka fortificată Pir-Huseyn de pe râul Pirsagat (Azerbaidjan):  
a) axonometrie; b) plan (după C. Kiadó, I. Turánsky, K. Gink).

„citadela de pământ” de la Orheiul Vechi. S-a ajuns la concluzia că „șanțul de vest” ar putea reprezenta „o construcție nefinisată din timpul dominației Hoardei de Aur și astupată tot atunci, pe la mijlocul secolului al XIV-lea, în legătură cu schimbarea strategiilor și edificarea citadelei de piatră” [14, p. 82], iar „șanțul de est” a apărut la începutul secolului al XVII-lea [14, p. 80]. Gh. Postică susține că în stadiul actual al cercetărilor, versiunea că „șanțul de est” și „șanțul de vest” ar aparține unuia și același obiectiv defensiv – presupusa „citadelă de pământ”, nu poate fi acceptată [14, p. 82].

În perioada moldovenească în curtea interioară a citadelei, care a găzduit pârălabii militari și garnizoana voievodală, au apărut diferite construcții cu destinație locativă, militară ș.a. Pe timpul lui Ștefan cel Mare citadela a fost refăcută. La acea vreme complexul defensiv era dotat cu artilerie – două tunuri de bronz confecționate în ultimul sfert al secolului al XV-lea au fost descoperite într-o încăpere situată în partea de sud-vest a fortificației [14, p. 109-112]. La mijlocul secolului al XVI-lea Alexandru Lăpușneanu, la porunca otomanilor, a distrus cetățuia de piatră, iar în jurul anului 1600 Ieremia Movilă a întreprins anumite măsuri pentru a o reanima.

În această perioadă modelul citadelei de la Orheiul Vechi este identic cu cel din perioada precedentă.

Din cele menționate rezultă că arhitectura cetății de piatră de la Orheiul Vechi este de origine răsăriteană. Ea era concepută după modelul reședinței orientale întărite împotriva dușmanului din afară care utiliza doar armele albe și nu artileria.



#### Bibliografie

1. Bârnea P. P., Reaboi T. F. Construcțiile monumentale de la Şehr al-Cedid. Manuscris.
2. Bârnea P. P., Nicolae E. Orheiul Vechi la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea. Manuscris.
3. Despre așa-zisul palat din epoca Hoardei de Aur de la Orheiul Vechi. Comunicare ținută de Eugen Nicolae la Conferința științifică internațională de la 31 mai – 2 iunie 2016 a Institutului Patrimoniului Cultural, ed. a VIII-a.
4. Gorodenco A. Istoria de la enigme la real. În: Enigmele Basarabiei. Chișinău: Ed. Clio, 2000.
5. Hâncu I. Construcțiile monumentale de la Orheiul Vechi. În: Orheiul Vechi. Buletin istorico-arheologic 1998. Chișinău: Ed. Ruxanda, 1999.
6. Hancu I. Orheiul Vechi. Chișinău, 1995.
7. Nesterov T. Monumentele de arhitectură de la Orheiul Vechi – surse istorice de studiere a sitului. Autoreferat al tezei de doctor în studiul artelor. Chișinău, 2002.
8. Nesterov T. Situl Orheiul Vechi. Monument de arhitectură. Chișinău: Ed. Epigraf, 2003.
9. Nicolae E. Despre așa-zisul palat din epoca Hoardei de Aur de la Orheiul Vechi. În: „Conferința științifică internațională Patrimoniul cultural. Cercetare, valorificare, promovare”. Programul și rezumatele comunicărilor. Ediția a VIII-a. Chișinău, 31 mai – 2 iunie 2016.
10. Nicolae E. Inscripția funerară din secolul al XIV-lea descoperită la Orheiul Vechi în 1986. În: Simpozion de numismatică dedicat Societății Numismatice Române (1903–2003), Chișinău, 26-28 noiembrie 2003. Comunicări și note. București, 2005.
11. Nicolae E. Pièces apotropaïques de l'époque de la Horde d'Or découvertes en Moldavie. În: Moștenirea

b)



Fig. 9. Hanaka fortificată a lui Hoca Ahmed Yesevi din Turkestan (Kazakhstan): a) plan (<https://vlast.kz/gorod/22023-problemy-izucenia-ohrany-i-restavracii-pamatnikov-arhitektury-na-primere-mavzolea-hodzi-ahmeda-asavi.html>); b) fragmentul complexului funerar cu decor derivat din cuvântul „Allah” ([https://www.google.com/search?q=%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%B0++++D1%8F%D1%81%D0%B0%D0%B2%D0%B8&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwibmufx0PhAhVHr6QKHQmaCn8Q\\_AUIDigB&biw=1280&bih=864#imgrc=QWgD7ZEE7\\_I9cM:](https://www.google.com/search?q=%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%BA%D0%B0++++D1%8F%D1%81%D0%B0%D0%B2%D0%B8&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwibmufx0PhAhVHr6QKHQmaCn8Q_AUIDigB&biw=1280&bih=864#imgrc=QWgD7ZEE7_I9cM:)).

istorică a tătarilor, coord. T. Gemil, N. Pienaru. Vol. II. București, 2012.

12. Nicolae E., Bârnea P. Un ornament pseudo-cufic. În: Simpozion de Numismatică, Chișinău, 13-15 mai 2001, Comunicări, studii și note. București, 2002.

13. Postică Gh. Cu privire la cronologia cetății medievale de piatră de la Orheiul vechi. În: Conferința științifico-didactică anuală. Universitatea Liberă Internațională din Moldova. Rezultatele comunicărilor, mai 1998. Chișinău, 1998.

14. Postică Gh. Orheiul Vechi. Cercetări arheologice: 1996-2001. Iași: Ed. Universității „A.I. Cuza”, 2006.

15. Postică Gh. Precizări pe marginea cronologiei cetății medievale de piatră de la Orheiul Vechi. În: Orheiul Vechi. Buletin istorico-arheologic 1998. Chișinău: Ed. Ruxanda, 1999.

16. Postică Gh., Kavruk V. Orheiul Vechi. Archaeological Landscape. Chișinău, 2018.

17. Șlapac M. Cetăți medievale din Moldova (mijlocul secolului al XIV-lea – mijlocul secolului al XVI-lea). Chișinău: Ed. ARC, 2004.

18. Ахундова Н. Ф. Место суфизма в духовной жизни золотоордынских улагуидских правителей. În: Золотоордынское обозрение / Golden Horde Review. Vol. 6. Kazan, 2018, 3 / Ahundova N. F. Mesto sufisma v duhovnoi zhizni zolotoordynskih ulaguidskih pravitelei. În: Zolotoordynskoe obozrenie / Golden Horde Review. Vol. 6. Kazan, 2018, 3.

19. Бырня П. П. Из истории исследования Старого Орхея (1946–1958). În: Археологические исследования в Старом Орхее. Кишинев, 1991 / Bârnea P. P. Iz istorii issledovania Starogo Orheia (1946–1958). În: Arkheologicheskie issledovania v Starom Orkhee. Kishiniov, 1991.

20. Дадашев С.А., Усейнов М.А. Архитектура Азербайджана III-XIX века. Москва: Изд. Академии Архитектуры СССР, 1948 / Dadashev S.A., Useinov M.A., Arhitektura Azerbaidzhana III-XIX veka. Moskva: Izd. Akademii Arkhitektury SSSR, 1948.

21. Зиливинская Э. Д. Что же такое подкурганные сырцовые оградки XIII-XIV вв. в Нижнем Поволжье? În: Российская Археология. Москва: Изд. «Наука», 2015, 1 / Zilivinskaya E. D. Chto takoe podkurgannnye syrtovyoe ogradki XIII-XIV vv. v Nizhnem povoljje? În: Rossiiskaia Arkheologia. Moskva: Izd. „Nauka”, 2015, 1.

22. Крачковская В. А. Новая арабская надпись из Молдавской ССР. În: Эпиграфика Востока. Т. XIII. Москва, 1960 / Krachkovskaya V. A. Novaia arabskaia nadpis' iz Moldavskoi SSR. În: Epigrafika Vostoka. T. XIII. Moskva, 1960.

23. Лекция румынского исследователя об исламских древностях в культурном наследии Молдовы сопровождалась аплодисментами. În: [tiakh-v-kul-turnom-nasliedii-moldovy-soprovozhdalas-aplodismientami \(vizitat 30.10.2017\) / Lektsia rumynskogo issledovatel'ia ob islamskikh drevnostiah v kul'turnom nasledii Moldovy soprovozhdalas' aplodismientami.](http://www.allmoldova.com/ru/project/sobytiya/liektsiia-rumynskogho-issledovatielia-ob-islamskikh-drievnos-</a></p></div><div data-bbox=)

24. Мамед-заде К. М. Строительное искусство Азербайджана (с древнейших времён до XIX века), под ред. А. В. Саламзаде. Баку: Изд. Элм, 1983 / Memmed-zade K. M. Stroitel'noe iskusstvo Azerbaidzhana (s drevneishikh vremion do XIX veka), pod red. A. V. Salamzade. Baku: Izd. Elm, 1983.

25. Смирнов Г. Д. Декоративные кирпичи из молдавского города Старый Орхей. În: Известия Молдавского филиала Академии наук СССР. 4(31). Кишинев, 1956 / Smirnov G. D. Dekorativnye kirpichi iz moldavskogo goroda Staryi Orkhei. În: Izvestia Moldavskogo filiala Akademii nauk SSSR. 4(31). Kishiniov, 1956.

26. Смирнов Г. Д. Отчет об археологических исследованиях молдавского средневековья за 1956 год. În: Архива МА АŞМ. Nr. inv. 6 / Smirnov G. D. Otchet ob arkheologicheskikh issledovaniakh moldavskogo srednevekov'a za 1956 god. În: Arhiva MA AŞM. Nr. inv. 6.

27. Смирнов Г. Д. Из истории Старого Орхея. În: Известия Молдавского филиала Академии наук СССР. 4(70). Кишинев, 1960 / Smirnov G. D. Iz istorii Starogo Orkheia. În: Izvestia Moldavskogo filiala Akademii nauk SSSR. 4(70). Kishiniov, 1960.

28. Стародуб Т. Х. Средневековая архитектура, связанная с суфизмом: ханака, завия, такия. În: Суфизм в контексте мусульманской культуры. Москва: Изд. «Наука», 1989 / Starodub T. H. Srednevekovaia arkhitektura, sviazannaia s sufizmom: khanaka, zavia, takia. În: Sufizm v kontekste musul'manskoj kul'tury. Moskva: Izd. „Nauka”, 1989.

29. Стародуб Т. Х. Эволюция типов средневековой исламской архитектуры. Автореферат на соискание ученой степени доктора архитектуры. Москва, 2006. În: <http://netref.ru/evolyuciya-tipov-srednevekovo-islamskoj-arhitektury.html?page=2> (vizitat 3.10.2018) / Starodub T. H. Evoliutsia tipov srednevekovo-islamskoj arkhitektury. Avtoreferat na soiskanie uchenoi stepeni doktora arkhitektury. Moskva, 2006.

30. Тораманян А.Х. Зодчество Молдавии XIV – начала XX вв. и его связи с архитектурой Закавказья. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора архитектуры. Ленинград, 1967 / Toramanyan A. H. Zodchestvo Modavii XIV – nachala XX vv. i ego sviazi s arkhitekturoi Zakavkazia. Avtoreferat na soiskanie uchenoi stepeni doktora arkhitektury. Leningrad, 1967.

31. Тораманян А. Х. Об архитектуре крепостных сооружений Молдавии. În: Историко-филологический журнал Академии наук Армянской ССР. Ереван, 1974, 3 / Toramanyan A. H. Ob arkhitekture krepostnyh sooruzhenii Moldavii. În: Istoriko-filologicheskii zhurnal Akademii nauk Armianskoj SSR. Erevan, 1974/3.

Ольга ПЛАМЕНИЦКАЯ

## Casus pontis

### Резюме Casus pontis

Проблема происхождения Каменца-Подольского является предметом интереса ученых с XIX в. Ранее автор аргументировал основные положения концепции, согласно которой город был основан в позднеантичный период как крепость. Предметом данной статьи является Замковый мост – коммуникация между городом, расположенным на острове, и замком на плато, а целью статьи – предоставление аргументов, подтверждающих его строительство в первые века нашей эры как коммуникации между плато и городом, относимым автором к поселениям романизированных даков.

История строительства Замкового моста насчитывает десять этапов. Представленные результаты исследований дают основание пересмотреть датировку первого этапа, углубив его хронологию до эпохи Траяновых войн.

Замковый мост, являющийся редким примером уцелевшего позднеантичного инженерного сооружения в Центральной и Восточной Европе, с учетом топографических и инженерных характеристик, а также диапазона междисциплинарных проблем, поднятых в процессе его изучения, рассматривается как *casus pontis* в мостостроении.

**Ключевые слова:** Каменец-Подольский, Замковый мост, *casus pontis*, Траяновы войны.

### Summary Casus pontis

The problem of the origin of Kamyanets-Podilsky has been an subject of interest for scientists since the 19th century. In the previous works, the author argued the main provisions of the concept, according to which the city was founded in the Late Antique period as a fortress. The subject of this article is the communication between the city located on the island and the castle on the plateau – the Zamkovy Bridge (Castle Bridge). The goal of the article is to provide arguments confirming that the bridge was built in the first centuries AD as a connecting link between the plateau and the city which the author recognizes as a Romanized Dacian settlement.

The history of the construction of the Castle Bridge has ten stages. The results of the research give grounds to reconsider the dating of the first stage of the viaduct, deepening its chronology to the era of Trajan wars.

The Castle Bridge, which is a rare example of a surviving late antique engineering structure in Central and Eastern Europe, is considered by the author as *casus pontis* in bridge construction, given its topographical and engineering characteristics, as well as the range of related interdisciplinary problems that had to be raised during the study of the building.

**Cuvinte-cheie:** Kamyanets-Podilsky, Castle Bridge, *casus pontis*, Trajan wars.

Каменец-Подольский, историческая столица Подолья, относится к числу тех украинских городов, которые являются предметом междисциплинарного интереса, концентрируя проблемы украинской и европейской истории, археологии, истории архитектуры, градостроительства, кастеллологии. Их решение крайне важно для понимания развития архитектуры и оборонного зодчества Украины-Руси в контексте геополитических процессов, проис-

ходивших с начала нашей эры на территории Центральной и Восточной Европы. Поэтому важно определить градостроительный и инженерно-строительный потенциал, на базе которого развивалась урбанистика и архитектура Руси в ее широких территориальных границах, которые включали Подольскую Русь.

Изучение истоков архитектуры и урбанистики Руси в период до их общепризнаного взлета в IX – начале XIII вв. на сегодняшний

день выглядит достаточно пунктирно. На фоне признания бесспорного византийского влияния малопонятной остается роль Римской империи, еще в начале I тыс. н.э. предопределившая характер важнейших градостроительных процессов, происходивших в Средние века в Центральной и Восточной Европе. Особенного интереса заслуживают факты, которые характеризуют развитие инженерно-строительного искусства на землях, теснее других соприкасавшихся с провинциями Римской империи, в частности с романизированной Дакией. Речь идет о территории Среднего Поднестровья, относившейся в I тыс. н.э. к Европейской Сарматии, а позднее входившей в состав Руси.

В этой связи пристального внимания заслуживает регион Подолья и его столица Каменец, в наиболее концентрированном виде демонстрирующая уровень градостроительной и строительной культуры. По памятникам города можно проследить события военной истории, межгосударственные связи, уровень развития строительных технологий, инженерного, архитектурного и фортификационного искусства. Некоторые сооружения Каменца аккумулируют в себе информацию, которая позволяет пересмотреть целые пласты истории. К таким сооружениям относится Замокый мост, позволяющий, исходя из его роли в городской структуре, судить о времени основания города.

Проблему возраста Каменца историки не могли решить с начала XIX в. Разброс датировок в рамках трех исторических гипотез составлял почти полтора тысячелетия. Разные исследователи отдавали предпочтение середине XIV в. («литовской» версии), XII–XIII вв. («древнерусской» версии), первым векам нашей эры («дако-римской» версии). Попытка определиться с датой, не выходя за пределы историографии, зашла в тупик: не хватало фонда фактов. Но проведенные в 1960-х гг. и в 1980 г. архитектором-реставратором Е. М. Пламеницкой архитектурно-археологические исследования, в частности, выявление на территории Старого замка каменного «протозамка», а на территории острова Старого города – дерево-глинобитных жилищ, уходящих в стратиграфические слои XII–XIII вв. [23], стали неоспоримой доказательной базой «древнерусской» версии.

Противоречивость некоторых имеющихся на тот период данных (касающихся особенностей технологии строительства и наличия

более ранних артефактов), беспокоившая Е. М. Пламеницкую, нашла объяснение в конце 1980-х – начале 1990-х гг. Расширение территории исследований за периметр стен замка, включение в ареал исследований всего замкового мыса и Замоквого моста, а также новая методология исследований позволили Е. М. Пламеницкой и автору этих строк прийти к выводу, что каменные укрепления «протозамка» уходят в слои, лежащие ниже домонгольских, а, следовательно, относятся к более раннему времени. Уже в начале 1990-х гг. домонгольский период в общей периодизации истории Каменца-Подольского обрел новое содержание – как стадия модернизации позднеантичной крепости [24; 26, с. 28-38; 31]. При этом было отмечено значительное типологическое сходство укреплений на замковом мысу с дакийскими и римскими нерегулярными крепостями, а башен («веж»)¹ – с дакийскими и римскими квадратными, трапециевидными и круглыми в плане башнями.

Результаты исследований неоднократно публиковались в научной литературе и известны как «дако-римская гипотеза» [5, 24, 25, 26]. Как заметил доктор исторических наук А. Добролюбский в личной беседе с автором, эта гипотеза непротиворечива, согласуясь с общим историческим контекстом. Как высказалась кандидат исторических наук В. Крапивина, ознакомившись с фактографическим материалом, количество уже собранных в рамках доказательной базы гипотезы данных не позволяет ее не признать.

Но, как известно, гипотезу отличает от концепции уровень аргументации и наличие научной статистики фактов – источников доказательств. Доказательства делятся на разные категории: исходящие от людей (работы историков) и вещественные (документы, артефакты), непосредственные и производные (свидетельства летописцев с чужих слов), прямые (сразу устанавливающие какое-либо обстоятельство) и косвенные (устанавливающие промежуточный факт), подтверждающие и опровергающие. Говоря о переходе гипотезы в разряд концепции, мы подразумеваем преобладание вещественных, непосредственных и прямых доказательств над производными и косвенными.

Сразу оговорим, что существует группа историков, не признающая гипотезу автора и никакие из вышеперечисленных категорий ее

доказательств, кроме прямых – археологических и письменных источников. Но мы должны понимать, что надежного письменного источника, синхронного существованию дако-римского Каменца, мы не получим, по всей видимости, никогда. С другой стороны, археологические раскопки с целью проверки гипотезы не проводятся. И даже в случаях эпизодического выявления в Каменце-Подольском артефактов, имеющих прямое отношение к римскому периоду, они официально остаются «неизвестными» для местных археологов, при этом пополняется фонд «черной археологии». Так, обнаруженная при земляных работах в Старом городе массовая находка железных наконечников пилумов – древнеримских метательных копий, ушла на черный рынок, пополнив фонд косвенных доказательств<sup>2</sup>. Больше повезло найденным на Подолье и Волыни (Хмельницкая, Винницкая, Житомирская и Черкасская области) двадцати восьми [sic!] римским военным дипломам<sup>3</sup>, которые были предоставлены коллекционерами для введения в научный оборот [21].

Исходя из сложившейся ситуации, мы пытаемся расширить доказательную базу, привлекая факты, относящиеся к различным категориям, а также прибегая к междисциплинарным исследованиям. Именно на стыке наук все чаще решаются проблемы, когда в рамках одной научной дисциплины исследования заходят в тупик.

В конце 1990-х – начале 2000-х гг. у автора появилась возможность привлечь для исследований новых специалистов, новые методики и расширить круг изучаемых памятников и источников. По мере накопления материала мы интерпретировали остатки обнаруженных оборонительных сооружений и археологические артефакты как как «римский след» в

истории Каменца, приблизив дако-римскую гипотезу к уровню концепции, очертив круг неисследованных проблем [6, 7, 8, 26, 30, 31, 32]. В их числе – степень уникальности древней оборонительной системы Каменца в контексте развития инженерно-строительного искусства и фортификации Центральной и Восточной Европы. Проблема «римского следа» актуализирует как натурные исследования памятников, так и изучение исторического контекста их появления [20, 30], а также топографии и гидрографии города и региона [27], древней картографии Подолии, архитектурной и инженерной типологии, строительных технологий, археологического комплекса, круга аналогов исследуемых сооружений.

Уникальную топографическую ситуацию Каменца-Подольского характеризует островное расположение в петле глубокого (около 30 м) скалистого каньона левого притока Днестра реки Смотрич. Очевидная зависимость градостроительной морфологии поселения от природных условий проявилась в его характерной урбанистической структуре, относящейся к типу «город-замок» с расположением города на острове<sup>4</sup>, а оборонного форпоста, замка – на мысовидном отроге плато (замковом мысу). Обе части этой структуры связывает скальный перешеек, ставший основой Замкового моста. Логическая функциональная связь между тремя топографическими компонентами говорит о последовательности возникновения элементов градостроительного образования: поселение на острове, коммуникация через перешеек, форпост на плато для их защиты. Каменный мост как стационарная коммуникация появился из необходимости связать оборонительный форпост с уже существующим поселением (Рис. 1).



Рис. 1. Каменец-Подольский. Аэрофото. План города 1800 г. Стрелкой показан Замковый мост.

К решению вопроса о времени основания поселения можно идти двумя путями. Первый связан с архитектурно-археологическими исследованиями Старого города как основного из трех компонентов, без которого существование остальных теряет смысл. Но трудности, сопутствующие городской археологии, ограничение площади раскопок незастроенными участками и низкая вероятность обнаружения неповрежденных строительной деятельностью культурных слоев снижает эффективность исследований. Второй путь – изучение двух оставшихся компонентов – Старого замка и Замкового моста, появление которых является вторичным по отношению к поселению на острове и может служить точкой отсчета для его датировки. Исходя из этого поиск ответа на вопрос о времени основания города сфокусировался на проблеме датировки замка как укрепления, построенного для защиты города и моста как стационарной коммуникации замка с городом.

В настоящее время Замковый мост имеет вид мощной каменной стены, соединяющей Старый город и оборонительный комплекс на замковом мысу (Рис. 2). В исторических габаритах, с предмостными укреплениями по обе стороны моста, его длина составляет 114 м, в современных – 86 м<sup>2</sup>. Река Смотрич, начиная от северной стороны скального перешейка,

резко поворачивает на север, обгибает остров и возвращается к перешейку с противоположной южной стороны, после чего столь же резко уходит на юг, в сторону Днестра. Мост, соединяя правобережное плато (частью которого является замковый мыс) с его правобережным отрогом – островом Старого города, располагается на гребне перешейка. Таким образом, мы имеем дело с уникальным случаем в мостостроении, когда мост стоит «вдоль реки». Основой моста является известняковый скальный гребень перешейка с седловиной в средней части. В связи с перепадом уровня между бьефами высота моста от зеркала воды с южной стороны составляет 28,2 м, с противоположной северной стороны – 24,6 м. Ширина моста в уровне дорожного покрытия составляет 6,4 м, в основании перешейка 10,0–12,5 м.

Научная интрига в изучении Замкового моста состоит в принципиальном отличии его нынешнего облика от ранней иконографии и описаний конца XVI–XVII вв., фиксирующих многопролетное арочное строение и позволяющих реконструировать облик сооружений середины XVII в. как каменный виадук в виде аркады на пилонах (Рис. 3). Источники сообщают, что во время осады Каменца турками в 1672 г. мост был сильно поврежден артиллерийским обстрелом, и его капитальная рекон-

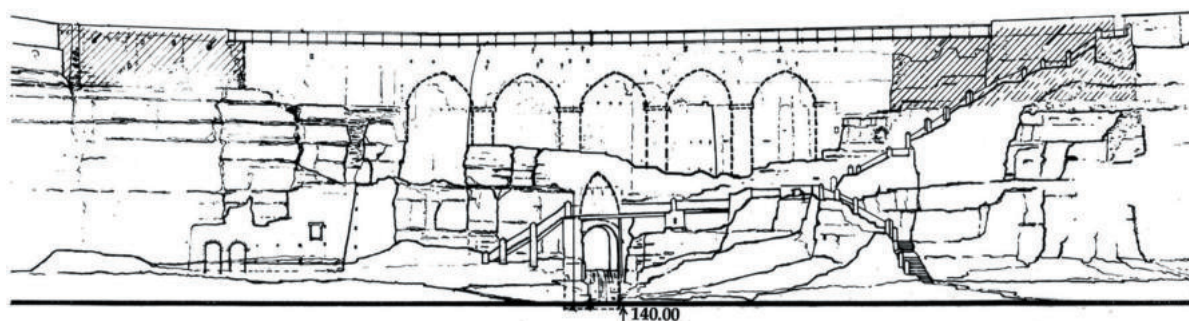


Рис. 2. Замковый мост. Южный фасад. Фото. Внутренний вид арочной конструкции моста, совмещенный с обмером. По Е. Пламеницкой и О. Пламеницкой.

струкция велась почти два года (1685–1687). Восстановление прежнего арочного виадука не представляло для работавших в этот период в Каменце турецких и французских инженеров технической проблемы, но это не имело смысла из соображений фортификации: турки рассматривали мост как дополнительное укрепление поперек оборонительного рва – каньона. Поэтому они превратили средневековый арочный мост в сплошную каменно-земляную конструкцию – батардо<sup>6</sup>, выполнявшую также функцию дамбы на перешейке. Не восстанавливая поврежденных арок моста, они возвели над ними, с минимальным повышением стрелы подъема, второй арочный пояс и облицовали мост с обеих сторон мощными эскарповыми стенами толщиной около 3,5 м в основании и 1,5 м в уровне дороги. Межарочные пространства засыпали на всю высоту, а между эскарповыми стенами устроили стяжки в виде деревянных субструкций. Над полотном дороги возвели высокие парапеты с бойницами, образовавшие узкий корридор между стоявшими на концах моста древними надвратными башнями. Таким образом, мост, контролируя каньон по обе стороны перешейка, выполнял четыре функции: коммуникации, батардо, дамбы и огневой позиции. Однако, простояв менее полутора столетий, эскарповые стены моста начали разрушаться вследствие некачественного раствора, атмосферных и грунтовых вод. Серия ремонтов,

произведенных в 1841, 1855, 1870-е гг. и 1942 г. была направлена на восстановление обрушившихся участков северной эскарповой стены, разборку мостовых парапетов и мешавшей проезду надвратной башни Св. Анны, а также на уменьшение уклона дорожного полотна во избежание скопления воды посреди моста [30, с. 550-560]. Опуская ряд технических аспектов, которые впоследствии привели к обрушениям отдельных частей моста и его аварийности, зафиксированной в 1980 г., отметим наиболее существенный результат произведенных реконструкций: под каменной облицовкой оказался погребенный древний арочный мост вместе со скальным перешейком. Именно он стал предметом изучения в 1980–2000 гг. различными специалистами.

В процессе исследований Замкового моста были изучены иконографические, письменные и картографические источники, выполнена фиксация сооружения, включая обмеры фрагментов его внутренней арочной конструкции. Из-за сложности доступа к ней сбоку, через эскарповые стены, удалось проникнуть в подарочные пространства четырех арок сверху – через отверстия-колодцы, устроенные в дорожном покрытии. Мониторинг деформаций, расчеты статической схемы моста и прочностных характеристик материалов, а также химико-петрографические исследования строительных растворов легли в основу проекта реставрации Замкового моста<sup>7</sup>, а также ряда выводов, име-



Рис. 3. Изображение арочного моста на планах 1673–1679 гг. и 1695 г.

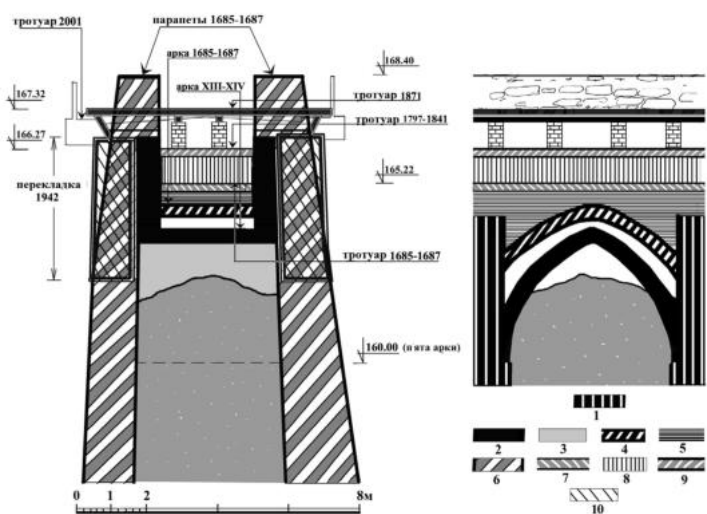


Рис. 4. Строительная периодизация Замкового моста (по О. Пламеницкой). Поперечный разрез. Продольный разрез пролета. Этап 1 – начало I тыс. н.э., этап 2 – конец XIII вв.

ющих важное значение для решения проблемы происхождения и датировки моста и города.

Было установлено, что нижние арки моста имеют стрельчатую форму, а верхние, устроенные поверх нижних по песчаной засыпке толщиной около 30 см, – пологую, с низкой стрелой подъема. Пяты арок обоих поясов опираются на пилоны в разных уровнях. В результате глубокого шурфования в засыпке подарочного пространства была определена отметка основания пилонов, поставленных без фундамента на гребень перешейка, сформированный монолитами известняка, между которыми имелись трещины. Приспосабливаясь к специфической основе моста, строители ставили пилоны на удобных участках скальных монолитов, что предопределило «зигзагообразную» ось моста, а также разновеликость его пролетов и колебания размеров оснований пилонов. Пролеты четырех смежных арок моста составляют 3,8 м + 6,3 м + 5,7 м + 4,0 м, размеры пилонов (в уровне пят нижних арок) – 2,25×4,8 м, 2,3×4,5 м и 2,05×4,3 м.

На основании совокупного анализа архивных и натурных данных была установлена строительная периодизация моста, насчитывающая десять этапов (Рис. 4) [30, с. 130-143, 272-278, 427-431]; для основных из них из числа отобранных 77 образцов были определены характерные кладочные растворы. Нас интересуют, прежде всего, растворы пилонов моста, нижних стрельчатых арок, а также стоящей на западном конце моста вежи Малой Южной № 3 с отходящей от нее на север стеной поперек дорожного полотна стеной (сохранилась ниже уровня дороги). Анализ этих растворов показал, что они относятся к двум принципиально разным группам I-A и I-B<sup>8</sup>, каждая из которых имела несколько типов.

В составе группы I-A было выделено пять типов, четыре из которых (I-A1, I-A2, I-A3, I-A4) принадлежат пилонам Замкового моста на разных уровнях (Рис. 5) и веже Малой Южной № 3 с поперечной стеной. Группу I-A характеризует высокое качество технологии приготовления, высокая прочность (растворы не поддаются разламыванию руками), охристо-серый цвет различных оттенков и светлого теплого тона. Состав растворов сложный, известково-алевроито-песчаный (песок карбонатный<sup>9</sup>), псаммитовой (песчаной) структуры с участием алевроитовой<sup>10</sup> (глинистой). Вяжу-

щее – известь, заполнитель – мелкозернистый карбонатный песок окатной и угловатой формы с зернами размером 0,02-0,1 мм и 0,15-0,7 мм до 1 мм. Добавки кварца составляют 10-15 %. Соотношение вяжущего к заполнителю 1,0 : 2,6 (1,0 : 1,0). В составе заполнителя на карбонатный песок приходится 20-40%, остальное – кварцевая и глинистая составляющие и 5-10 % цемянки. Имеются рудные включения, а также добавки древесного угля, желтого ракушечника, пирита, растительного клея. Пористость шлифов – 3-5% [36].

Растворы, взятые из нижних стрельчатых арок моста, относятся к группе I-B, точнее к одному из четырех типов – I-B2. По составу и прочностным характеристикам группа I-B значительно уступает группе I-A, относясь к известково-песчано-алевроитовой (с карбонатным песком). Структура растворов псаммитовая (песчаная), сочетающаяся с алевроитовой (глинистой), характеризуется преобладанием вяжущего над заполнителем (9,0 : 1,0 или 7,0 : 1,0), пылеватостью, невысокой прочностью (легко разламывается руками), темно-серым цветом теплого тона, обусловленным глинистыми примесями. Алевроито-глинистые включения занимают до 15%, наблюдаются редкие включения белых известковых фракций и большого числа турителлообразных ракушек. Различия растворов групп I-A и I-B очевидны как при микроскопическом анализе, так и макроскопически (Рис. 6).

На растворах группы I-B во второй половине XIII в. были также надстроены две вежи Старого замка – Малая Южная № 1 и Денная, относящиеся к «протозамку», сложен фрагмент оборонительной стены Польских ворот в каньоне Смотрича, а также башня первого строительного этапа ратуши. Датировка раствора группы I-B определилась исходя из его подобия раствору апсиды армянской Благовещенской церкви в Старом городе, которая по данным ряда исторических источников была сооружена как главный храм армянской общины Каменца до 1280 г. [28, с. 46-52]. Период середина XIII – середина XIV вв. в истории города характеризуется как «ордынский», последовавший за монгольским нашествием; именно в этот период в городе образовалась армянская община и началось каменное строительство [30, с. 38-42]. Учитывая характерную стрельчатую форму арок, присущую

армянской строительной технике, появление нижнего арочного пояса было приписано армянам, соорудившим каменные арки вместо предшествующей конструкции мостового перехода, скорее всего деревянной, лежавшей на каменных пилонах. По логике появление пилонов относится к более раннему строительному периоду. Поскольку ни домонгольская Русь, ни тем более раннеславянские племена не возводили мостов с каменными опорами, версия о местном происхождении строителей каменного моста исключается. Таким образом, получен важный для последующего исследования вывод: пилоны связаны с принципиально иной строительной школой, уходящей в глубь веков с большим хронологическим отрывом.

Конкретизация датировки первого строительного периода Замокского моста стала возможной благодаря химико-петрографическому анализу, установившему идентичность растворов пилонов, а также мостовой вежи Малой Южной № 3, принадлежащих к группе I-A, растворам той же группы, принадлежащим древнейшим каменным укреплениям Старого замка. Исходя из датировки укреплений II–III вв. н.э. [32, с. 29–30], пилоны моста и вежа Малая Южная № 3 были отнесены к тому же времени. Предельная хронологическая близость растворов моста и укреплений на замковом мысу свидетельствует о том, что на протяжении относительно небольшого периода на территории замкового мыса и на перешейке велась строительная деятельность. На данном этапе установлена принадлежность к группе сооружений, возведенных на растворе I-A, также трех объектов на территории Старого города, – оборонительной стены батареи Св. Яна на южной террасе предмостных укреплений, гипотетической башни («вежи») в объеме Городских ворот, а также архитектурно-археологических остатков неизвестного овального сооружения под апсидой армянской Николаевской церкви [29, с. 263].

С учетом сведений исторических источников XVII в. о Каменце как о городе даков [2, р. 349; 3], а также о пребывании римских легионов на левобережье Среднего Днестра [4, р. 177–178], поиски аналогов растворов группы I-A были сфокусированы в направлении строительства римских оборонительных укреплений, и, в частности, на территории провинций Римской империи.

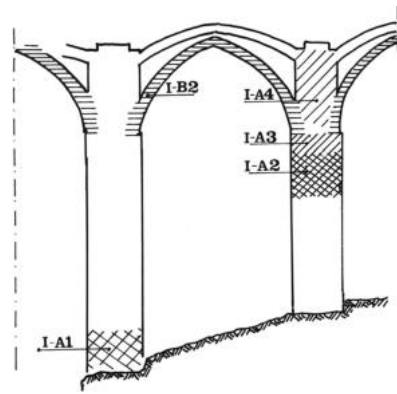


Рис. 5. Схема распределения типов кладочных растворов в конструкции моста. По Е. Пламеницкой.

Растворы, применявшиеся при строительстве римских укреплений, делятся на две основные группы: растворы надземных кладок, контактирующих с воздухом, и гидравлические, употреблявшиеся для кладок, контактирующих с водой. Растворы первого типа взаимодействуя с воздухом и, забирая из него углекислоту, со временем увеличивают прочность. Гидравлические растворы те же качества приобретают при контакте с водой благодаря карбонизации глины и кремнезема [16, с. 110–114]. В укреплениях Нижней Мезии и Северной Фракии значительный процент состава растворов занимает карбонатный заполнитель – измельченный известняк, придающий растворам твердость и прочность, а также добавки алевролита, придающие им гидравлические качества. Решающее влияние на состав, структуру и текстуру растворов имел известняк. Вяжущей субстанцией растворов была известь, которая часто встречается в негашеном виде крупными фракциями. Подгруппа гидравлических растворов характеризуется добавлением глины. Позднейшие растворы имели более разнообразный состав заполнителя и классифицируются по четырем типам: обычный кладочный раствор (*mortarium*), цементный раствор (*opus caementicium*), гидравлический раствор с измельченной керамикой или камнем (*opus signinium*) и раствор типа бетона с мелким гравием и камнем (*rudus*). Заполнитель обычных растворов состоял из речного или дюнного песка и гравия, а гидравлических – из толченого камня, мрамора или строительной керамики, а также глины (лесса) с незначительными примесями меди, железа, титана [1, с. 117–119]. Поскольку на территории провинций римские строители не всегда располагали

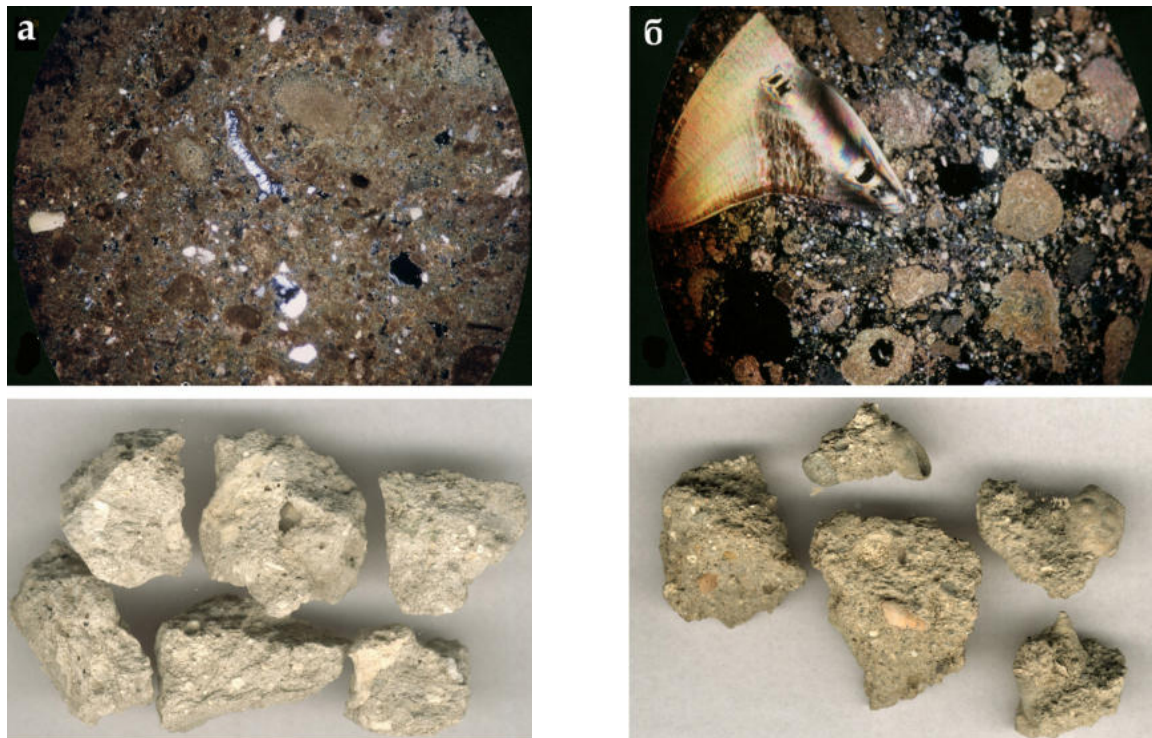


Рис. 6. Строительные растворы Замкового моста: а – раствор пилонов, б – раствор стрельчатых арок. Микроструктура (фото шлифов ГНТЦ «Конкрест») и макроструктура (фото О. Пламеницкой).

компонентами, использовавшимися для приготовления растворов в Риме, они достигали необходимых свойств растворов, используя местные материалы и придерживаясь правил составления и изготовления вяжущих. Знание особенностей местных материалов и учет особенностей эксплуатации сооружений позволяли им готовить растворы, не уступавшие по свойствам римским [16, с. 126].

Химики-петрографы, исследовавшие строительные растворы группы I-A в Каменце-Подольском, отмечают, что они характеризуются культурой технологии и тщательностью приготовления [35]. Специфику растворов определяет оптимальное соотношение известкового вяжущего и заполнителя, состоящего из измельченного до пылевой фракции доломитизированного известняка с примесями лессовой осадочной породы (алевролита), угля, пирита, кремния, гидроксида железа, растительного клея, а также измельченной керамики, которая по составу теста аналогична найденным в пределах укрепления фрагментам керамических изделий первых веков нашей эры [30, с. 120-121]. При всех нюансах цвета и состава, их объединяет известково-карбонатная основа, включения алевролита, соотношение вяжущего к заполнителю (1,0 : 2,6) и очень высокая прочность. Отличие

между подгруппами может объясняться специфическими нюансами расположения объектов на участках местности и применении в разных частях конструкций. В нижней части пилонов Замкового моста, стоящих на скальном гребне перешейка, применен раствор с добавками алевролита, придающих ему гидравлические свойства. По данным химико-петрографических исследований этот раствор (подгруппа I-A1) отнесен к типу известково-алевролитово-карбонатных [18; 36]. Мы рассматриваем этот раствор как аналог растворов типа *mortarium*, применявшийся при возведении римских укреплений. В верхней части пилонов моста, испытывающих наименьшую нагрузку, применен наиболее легкий раствор подгруппы I-A4.

Примечательно, что в растворах группы I-A присутствуют толченые кораллы кремово-розоватого цвета, которые происходят из местной породы известняков, формирующих коралловые рифы находящегося недалеко от Каменца-Подольского известкового кряжа, известного как Подольские Товтры. В позднейших растворах Каменца-Подольского таких добавок не встречается. Очевидно, именно в период сооружения моста и формирования пояса древнейших оборонительных укреплений на замковом мысу камень для раство-

ра добывали в карьерах коралловых рифов, которые впоследствии не разрабатывались.

Поскольку мост был раскрыт для исследования частично, и полной информации о количестве пилонов мы не имеем, говорить о схеме пролетного строения можно лишь предварительно. Вместе с тем, можно предположить, что Малая Южная вежа № 3 стояла перед въездом на мост со стороны замка. Ее расположение сбоку от оси моста и наличие отходящей от нее стены, пересекающей мост поперек, позволяет говорить о существовании симметричной вежи с северной стороны моста, а поперечную стену рассматривать как фундамент ворот при въезде на мост. В таком случае появление в XV в. надвратной мостовой башни Св. Анны было неслучайным: она заменила древние ворота, фланкированные двумя привратными вежами, которые продолжали существовать и после возведения башни; одна из них упоминается в описи 1791 г. как «башенка четырехгранная, опустошенная при круглых воротах» [30, с. 613].

Учитывая, что основа пилонов моста находится на гребне перешейка, на высоте 11 м от современного зеркала воды, не находило объяснения присутствие в нижней части пилонов гидравлического раствора подгруппы I-A1. Однако, анализируя структуру каньона, мы обратили внимание на расположенные параллельно, с интервалами по высоте, ровные горизонтальные трещины в скалах. Такие следы образуются вследствие процесса снижения уровня воды, длительность которого исчисляется столетиями. Предположение о высоком уровне Смотрича казалось маловероятным, пока не была изучена историческая гидрография региона.

Здесь мы вынуждены сделать необходимое отступление и обратиться к картографическим источникам, без чего происхождение гидравлического раствора в пилонах моста останется без ответа. Сравнивая современную гидрографическую сеть Украины с описанием системы рек Скифии, приведенным в четвертой книге «Историй» Геродота, а также с данными «Географии» Птолемея, нельзя не заметить их существенных отличий. Отличия прослеживаются и на географических картах литовско-польского периода, которых насчитывается более 15. Письменные и картографические источники прямо указывают на существование в верховьях Южного Буга большого озера

(болота), о котором Геродот (V в. до н. э.) сообщает: «Третья река – Гипаний [Южный Буг – О.П.], ее источник в Скифии и начинается она из большого озера...» [15, с. 52]. Птолемей (144 г. н.э.) дает озеру название – «Amadocalacus» (озеро Амадока) [9, р. 420], а карты в хронологическом интервале 1420–1638 гг. изображают озеро под названиями «Amadoca», «Amadoca lago», «Amadoca palus», «Amadoce paludi» (что означает «Амадока», «озеро Амадока», «болото Амадока»), размещая по его берегам известные и неизвестные нам местечки и села (Рис. 7). Озеро имело сложную конфигурацию, а его размеры были огромны: исходя из анализа карт его протяженность в направлении северо-запад – юго-восток доходила до 130 км, в направлении север-юг была переменной – от 20 до 35 км. Из Амадоцкого озера брали начало текущие в южном направлении Южный Буг и притоки среднего течения Днестра (Збруч, Смотрич, Студеница, Ушица), а также текущие на север Случь и Горынь – притоки р. Припяти.

Озеро Амадока, относясь к типу водоемов-бифуркаций<sup>11</sup>, связывало бассейны южных и северных рек и, таким образом, соединяло водным путем территории позднейших Подолья и Волыни. Одновременно оно было топографической границей между ними. Турецкий хронист Саад-эд-Дин, описывая поход турок в 1498 г. на земли Подолья, вспоминал «озеро, подобное морю, на берегах которого было много значительных городов» [11, с. 78]. Папский нунций в Польше, Руджери, в отчете, направленном в Рим в 1565 г., отмечал, что на Подолье есть «наибольшее в тех краях озеро Амадока, из которого берет начало много рек, а по его берегам есть несколько сел и местечек» [10, с. 121]. Географ А. Теве в «Космографии» 1575 г. писал, что «главный город Каменец, резиденция епископа, расположен над рекой Стырь<sup>12</sup>, вытекающей из болота, которое называется Амадока, на Подолье. Далее оно соединяется с Борисфеном, который зовут Малым»<sup>13</sup> [12, с. 884].

Озеро Амадока связывало реки, впадающие в Черное море – Припять, Южный Буг, Днепр и Днестр. В свою очередь, в верховьях Припяти, как следует из тех же карт и исследований историков Волыни, существовало еще более обширное озеро-бифуркация, которое связывало бассейны Припяти с многочисленными притоками Западного Буга – притока

Вислы, впадающей в Балтийское море; оно известно по картам как Сарматское озеро<sup>13</sup> (в связи с упоминанием о нем Геродотом его называли «Геродотово море») [39, с. 13; 17, с. 329]. Таким образом, система рек Подолья и Волыни гипотетически образовывала единую систему, связывающую бассейны водных артерий, впадавших в Черное и Балтийское моря. Здесь уместно заметить, что о существовании водного пути из Балтики в Черное море сообщает Баварский Аноним (IX в.); анализируя это сообщение Й. Херрман реконструирует водный путь на карте Восточной Европы [38, с. 165-166], и эта реконструкция лишена смысла, будучи привязанной к современной карте, но приобретает совершенно иной смысл в ситуации, отображенной на картах XV – сер. XVI вв., где основными коммуникационными узлами водного пути становятся озера – Амадоцкое в верховьях Южного Буга и Сарматское в верховьях Припяти.

Существование озер на сегодняшний день может показаться фантастическим, если бы не ряд фактов. В границах значительной территории верховий Южного Буга и реки Збруч почти отсутствуют поселения в хронологическом интервале от IV–III тыс. до н. э. до XIII в. [37, с. 22, 38, 52, 64, 69]. На это обстоятельство в последнее время обратили внимание археологи, высказывая гипотезы относительно его «политической подоплеки» [14, с. 174]. Однако, по нашему мнению, длительную незаселенность этой территории объясняет именно наличие озера. Его существование допускает также молдавская исследовательница В. Верина, обнаружившая при обследовании территории озерные и озерно-лагунные отложения, которые она связывает с Амадокой [13, с. 165-166]. Наличие озера объясняет трассировку знаменитого Кучманского пути, которым продвигались татары в XV–XVI вв. по северной границе Подолья: он шел заболоченным берегом Амадоки.

Название «Amadoca palus» (болото) у Птолемея отображает проявившуюся уже во II в. н. э. тенденцию высыхания озера. Анализ изменения его границ по картам XV – середины XVII вв. позволяет говорить о постепенном уменьшении его территории, превращении в болото и исчезновении. Это явление объясняется изменением морфологической структуры ландшафта вследствие неотектонических движений земной коры, наблюдаемых в виде

ее поднятий, сопровождающихся обмелением рек и озер; такие явления происходили и происходят в различных регионах Украины, в том числе в Подольском Приднестровье, где связаны с поднятием Волыно-Подольской тектонической плиты [22; 33, с. 161-162; 40, с. 450].

Процесс высыхания озера завершился заселением в XV–XVI вв. его территории – заболоченных и облесенных местностей на польско-литовской границе, в междуречьи между историческими Подольем и Волынью. На серии карт, составленных ближе к середине XVII в., Амадоцкого и Сарматского озер, долгое время бывших природными топографическими рубежами, маркировавшими границу Волыни и Подолья, уже нет. Исчезновение этих топографических маркеров привело к тому, что образовавшиеся на заболоченных местах новые поселения не имели исторической региональной принадлежности: жители сел и местечек в районе Амадоки при проведении в 1546 г. объезда и переписи польско-литовской границы затруднялись ответить королевским люстраторам об исконной принадлежности сел к Подолью или Волыни [19, с. 15-17; 30, с. 21-22]. На этих территориях опись 1546 г. также упоминает поселения, названия которых свидетельствуют о заболоченном характере местности: «урочище Пустоловского болота», «болото Бога», «болото Божка», «Бессарабов брод», «болото урочища Мытника» [19, с. 17]. Более столетия спустя фризский дипломат Ульрих фон Вердум, путешествовавший по Украине в 1670–1672 гг., упоминает множество поселений, стоявших на болотах именно в этом регионе [4, с. 156-157]. И доныне в этих местностях существуют села с названиями «Черный остров», «Гныльци», «Гныльчики», «Купель», «Новое Поречье», «Гнидава». В свете гипотезы о существовании Амадоки становится понятна причина «плавающей» границы между Подольем и Волынью, которая долгое время не определялась исследователями в силу отсутствия видимых природных рубежей.

В таком историко-топографическом контексте отображение на картах XV–XVII вв. Амадоцкого озера можно рассматривать как фиксацию реальной ситуации, вследствие которой уровень воды в левобережных притоках Днестра, в том числе и в реке Смотрич, в начале нашей эры должен был существенно превышать современный. Высокий уровень воды



Рис. 7. Фрагмент карты Герарда Меркатора 1609 г. с обозначением Амадоцкого и Сарматского озер.

в каньоне Смотрича объясняется тем, что река брала начало не из ручейка, а из огромного полноводного озера. Таким образом, можно говорить, что каменецкий каньон претерпел существенные изменения гидрографии. И поэтому задача, стоявшая перед строителями моста на перешейке между плато и островом Старого города в первые века нашей эры определялась принципиально иной гидрографической ситуацией, обусловленной высоким уровнем воды в Смотриче. При таких обстоятельствах мост приобретал значение главной и единственной коммуникации с островом.

Выяснение причины появления моста на перешейке, возвышающемся над водой, объясняет ряд его конструктивных и технологических особенностей, в частности, причину появления гидравлического раствора в его пилонах.

Косвенным аргументом в пользу датировки моста могут служить данные о скорости поднятия тектонической Вольно-Подольской плиты, составляющей, как установили исследователи, 6–8 мм в год [34]. Основание гребня перешейка, на котором, вблизи от уровня воды в период строительства, были поставлены пилоны, имеет высоту около 156,0 м. Современный уровень зеркала воды в Смотриче с юга – 140,0 м. Разница уровней воды в реке между искомым периодом сооружения моста и нынешним временем, составляет 16,0 м. Принимая максимальное значение ежегод-

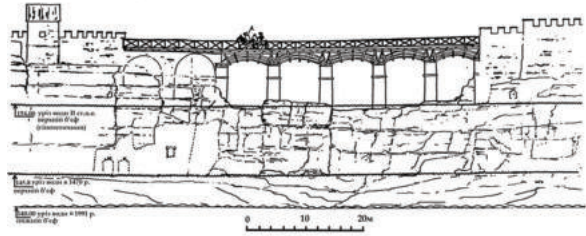


Рис. 8. Гипотетическая реконструкция Замкового моста на II–III вв. н.э. с использованием в качестве аналога конструкции моста, изображенной на колонне Траяна в Риме. Авторы О. Пламеницкая, Е. Пламеницкая.

ного поднятия тектонической плиты (8 мм в год), получим 2000 лет, за которые Смотрич опустился от гребня перешейка до нынешнего уровня. Можно произвести аналогичные вычисления, отталкиваясь от отметки основания Польских ворот (145,8 м), сооруженных в каньоне в 1515 г. Можно принять уровень воды на момент строительства моста большим или меньшим на несколько сантиметров (или даже десятков сантиметров), можно также взять не максимальную, а среднюю либо минимальную скорость снижения воды; это изменит хронологический показатель в пределах одного-двух столетий. Однако, главным для нас является не установление точной даты строительства, а выяснения ключевого обстоятельства – существенного хронологического отрыва в датировке первого строительного этапа моста и его отношения к римскому времени. Поиск круга аналогов этого сооружения в кругу памятников, имеющих отношение к инженерному строительству на территории провинций Римской империи, привел автора к изучению изображения моста на рельефах колонны Траяна в Риме, а также к неожиданному выводу относительно использования при строительстве моста в Каменце-Подольском инженерной концепции пролетного строения, изобра-

женного на колонне Траяна (Рис. 8).

Подводя итоги, можем констатировать, что архитектурно-инженерная структура Замкового моста свидетельствуют о том, что перед нами – уникальный каменный виадук, не имеющих аналогов в Центрально-Восточной Европе. Сложная строительная биография Замкового моста, насчитывающая почти двадцать веков, а также топографический, исторический, и урбанистический контекст его появления позволяют рассматривать мост как уникальный *casus pontis* в истории архитектуры и мостостроения. Собранная база аргументов в пользу его почти двухтысячелетнего возраста моста приумножает фонд доказательств возникновения городокрепости на острове в первые века нашей эры как поселения романизированных даков.

В заключение необходимо отметить, что признание существования в исторической ретроспекции иной, отличной от нынешней, гидрографической сети в пределах обширного региона Подолья и Волыни, меняет как трактовку многих исторических явлений, так и представление о важнейших исторических процессах и межгосударственных связях в географических пределах Европейской Сарматии в начале первого тысячелетия, а также в Руси – Украине, Литве и Польше – в начале второго тысячелетия [27]. Изменение пространственной привязки важнейших событий и локаций влечет смысловые корреляции при прочтении письменных источников и реконструкции инфраструктуры, определявшей историю регионов и даже государств – их границ, направлений торговых путей и военных походов, а также принципов размещения замков и крепостей, которые в новых пространственных координатах обретают новый смысл.

## Примечания

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

2. По информации, предоставленной автору архитектором И. Оконченко в 2012 г. им было осмотрено во Львове две обнаруженные в Каменце-Подольском находки римских пилумов: одна единичная, вторая – массовая (несколько пилумов, завернутых в аутентичную ткань). К сожалению, зафиксировать находки не удалось. Их дальней-

шая судьба неизвестна. В тот период в Старом городе проводились масштабные земляные работы вблизи Армянского бастиона, в нескольких десятках метров от Замкового моста. Работы начались в формате археологических ракопок и завершились большим (около 1500 м<sup>2</sup>) строительным котлованом глубиной около 6 м. Находки, по всей видимости, были сделаны именно там.

3. Римские военные дипломы предоставлялись при выходе в отставку ветеранам вспомогательных подразделений, которые не имели римского гражданства, а также ветеранам преторианской гвардии, городских когорт и гвардейской кавалерии, которые в период службы были гражданами Рима, гарантируя им дополнительные права [21, с. 170].

4. Город до конца XVIII в. существовал только в границах острова. Активный выход селитебной территории на плато начался с постройкой в 1874 г. Новоплановского моста, связавшего восточную часть острова с плато, тем самым сделавшего Старый город транзитным.

5. Разница габаритов объясняется разрушением стоявших на концах моста привратных сооружений, последнее из которых – надвратная башня Св. Анны – было разобрано в 1870-е гг. Мы рассматриваем мост в исторических габаритах, со всеми его составляющими – как сохранившимися, так и утраченными. В частности, рассматривается частично сохранившаяся на западном конце моста Малая Южная башня («вежа») № 3.

6. Батардо – специальная постройка в крепостном рву. В водяных рвах предназначалась для удерживания в них воды на требуемой высоте, а в сухих – для перехвата направленных в эскарп снарядов.

7. По результатам проведенных исследований международным украинско-польским коллективом специалистов под руководством О. А. Пламеницкой в рамках деятельности Фонда «Замковый мост» был разработан проект реставрации моста, профинансированный Правительством Республики Польша.

8. Маркировка групп и подгрупп растворов принята единой для Старого замка и Замкового моста; общая характеристика растворов группы I-A, приведенная в предшествующих публикациях [26, с. 70-72; 32, с. 32], актуальна и для настоящего исследования.

9. Карбонатный песок образуется в результате дробления камня-известняка. Растворы, приготовленные на основе карбонатного песка, имеют более высокую прочность, чем растворы с заполнителем из кварцевого песка.

10. Алеврит – мелкообломочная рыхлая осадочная порода, занимающая промежуточное положение между глиной и песком. В процессе твердения

(литификации) алевролит превращается в алевролит, характеризующийся в растворах более крупными и плотными фракциями.

11. Бифуркация – разделение русла реки и речной долины на две ветви, которые в дальнейшем не соединяются, образуя самостоятельные потоки и впадая в различные водоемы или речные системы. Бифуркация рек в основном возникает на плоских низких водоразделах.

12. Название волынской реки Стырь перепутано с подольской рекой Смотрич.

13. Малым Борисфеном считали реку Припять, правый приток Днепра.

14. Его остатками являются Шацкие озера в Шацком районе Волынской области, в месте схождения границ Украины, Белоруси и Польши.

### **Библиография**

1. Bernacka-Lubańska M. The Roman and the early-byzantine fortifications of Lower Moesia and Northern Thrace. Wrocław-Warszawa-Kraków, Ossolineum, 1982.

2. Cellarius A. Regni Poloniae, Magnique ducatus Lithuaniae, omnique regionum iuri Polonico subiectorum novissima descriptio, urbium potissimarum icones elegantissimas et delimitationem huius regni geographicam oculis subiiciens studio... Amsterdam, 1659.

3. Cyaneae oder die am Bosphoro Thracico, Liggende hohe Stein-Klippen. Augsburg, 1687.

4. Liske X. Cudzodziemcy w Polsce. L. Nakier. U. Werdum. J. Bernoulli. J. E. Biester. J. J. Kausch. WeLwowie, 1876.

5. Plamenytska O., Plamenytska E. Daco-Roman Period in the History of Kamianets-Podilsky: Toward an Understanding of the Problem. In: 2nd International Conference «Problems and Methods in Historical Archaeology». Abstracts. Toronto–Lviv, 1992. p. 26-27.

6. Plamienicka O. A., Rymysza J. Kamyansky Podilsky in Roman times. In: International Conference «The protection and management of Central and Eastern European Cities inscribed and nominated to the World Heritage List UNESCO». Warszawa, 1997.

7. Plamienicka O. A., Plamienicka E. M. Most Zamkowy w Kamieńcu Podolskim: Na marginesie badań Kolumny Trajana w Rzymie. In: Kwartalnik Architektury i Urbanistyki (3). Warszawa, 1998. S. 183-207.

8. Plamenytska O. Recenti sviluppi degli studi sulle origini della cultura urbanistica e delle fortificazioni ucraine nel periodo delle guerre di Traiano. In: Fondazione Cassamarca. Conferenza Internazionale «Umanesimo Latino in Ucraina», Leopoli, Casa della Scienza, 8 giugno 2002. Treviso: Fondazione Cassamarca, 2004. p. 59-66. Режим доступа: [http://shron1.chtyvo.org.ua/Plamenytska\\_Olha/Rezultaty\\_doslidzhen\\_pokhodzhennia\\_urbanistychnoi\\_kultury\\_i\\_fortyfikatsii\\_Ukrainy\\_v\\_period\\_traianovy.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Plamenytska_Olha/Rezultaty_doslidzhen_pokhodzhennia_urbanistychnoi_kultury_i_fortyfikatsii_Ukrainy_v_period_traianovy.pdf) [доступ 09.04.2019].

9. Ptolemei Claudii. Geographia e codicibus recognovit, prolegomenis, annotatione indicibus, tabulis instruxit. V. I. Carolus Mullerus. Parisiis, 1883.

10. Ruggieri F. Opis Polski w r. 1565. Relacje nuncjusów apostolskich i innych osób o Polsce od roku 1548 do 1690. Berlin-Poznań, 1864.

11. Sękowski J. J. S. Collectanea z dziejopisów tureckich. T. I. Warszawa, 1824.

12. Thevet A. Cosmographie universale. T. 3. Paris, 1575.

13. Верина В. Н. Связь Днестра с Южным Бугом и Днепром по карте Георгия Рейхерсторфера (Georgius Rejcherstorfer). In: Проблемы географии Молдавии (5). Кишинев, 1970. с. 165-166 / Verina V. Sviaz' Dniestra s Iuzhnyum Bugom i Dnieprom po karte Reikhenstorfera (Georgius Rejcherstorfer). In: Problemy geografii Moldavii (5). Kishiniov, 1970.

14. Войнаровский В. Верхне Побужжя як балто-чорноморське роздоріжжя (I тис. н. е.). In: Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині (12), 2008, с. 170-181 / Voinarovski V. Verkhnie Pobuzhzhia iak balto-chiornomorskie rozdorizhzhia (1 tys. n.e.) In: Materialy i doslidzhennia z arkeologii Prykarpattia i Volyni (12), 2008, s. 170-181.

15. Геродот. Геродота турийця з Галікарнасса «Історій» книг дев'ять, що їх називають музами, Київ, 1993 / Gerodot. Gerodota turiitsia z Galikarnassa «Istorii» knig dev'at', shcho ikh nazyvaiut' muzami, Kyiv, 1993.

16. Значко-Яворский И. Л. Очерки истории вяжущих веществ от древнейших времен до середины XIX века. Москва–Ленинград: Изд-во АН СССР, 1963 / Znachko-Iavorskii I. L. Ocherki istorii viazhushchikh veshchestv do serediny XIX veka. Moskva–Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1963. Режим доступа: <http://books.totalarch.com/n/1183> [доступ 09.04.2019]

17. Киркор А. К. Природа Белоруссии. In: Живописная Россия. Т. III. СПб–Москва, 1882, с. 329-338 / Kirkor A. K. Priroda Belorussii. In: Zhivopisnaia Rossia. T. III. SPb–Moskva, 1982, s. 329-338.

18. Кравченко А. Памятник архитектуры XI–XVIII вв. Замковый мост в Каменце-Подольском. Заключение по результатам химико-петрографического анализа строительных растворов. НТЛ «Конрест». Киев, 1994. Архив Института «УкрНИИпроектреставрация» / Kravchenko A. Pamiatnik arkhitektury XI–XVIII vv. Zamkovyi most v Kamientse-Podol'skom. Zakliuchenie po rezul'tatam himiko-petrograficheskogo analiza stroitel'nykh ras-tvorov. NTL «Konrest». Kiev, 1994. Arkhiv Instituta «UkrNIIProektrestavratsia».

19. Крикун Н. Г. Административно-территориальное устройство Правобережной Украины в

XV–XVIII вв.: границы воеводств в свете источников. Киев, 1992 / Krikun N. G. Administrativno-territorial'noie ustroistvo Pravobierezhnoi Ukrainy v XV–XVIII vv.: granitsy voevodstv v svietie istochnikov. Kiev, 1992.

20. Надвірняк О. В., Погорілець О. Г. Штрихи до історіографії питання римської присутності в межиріччі Верхнього і Середнього Подністров'я та Південного Побужжя в першій третині I тис. н.е. *Ін: Хмельницькі краєзнавчі студії. Науково-краєзнавчий збірник. Вип. 13. Хмельницький, 2018, с. 158-170. / Nadvirniak O. V., Pogorilets' O. G. Shtrykhy do istoriografii pytannia rym's'koi prysutnosti v mezhyricci Verhniogo I Seredniogo Podnistrovia ta Pivdenного Pobuzhzhia v pershii tretyni I tys. n.e. Ін: Khmel'nyts'ki kraieznavchi studii. Naukovo-kraieznavchii zbirnyk. Vyp. 13. Khmel'nyts'kyi, 2018, s. 158-170.*

21. Надвірняк О. В., Погорілець О. Г., Надвірняк О. О. Римські військові дипломи на території Південно-Східної Європи. *Ін: ОІУМ, № 5. Черняхівська культура. Київ, 2016, с. 170-185. / Nadvirniak O. V., Pogorilets' O. H., Nadvirniak O. O. Rym's'ki viis'kovi diplomy na terytorii Pivdenno-Skhidnoi Evropy. Ін: ОІУМ, № 5. Cherniahivs'ka kultura. Kyiv, 2016, s. 170-185. Режим доступа: [https://www.academia.edu/33698097/Nadvirniak\\_O.\\_V.\\_Pogorilets\\_O.\\_G.\\_Nadvirniak\\_O.\\_O.\\_Roman\\_military\\_diplomas\\_on\\_the\\_territory\\_of\\_south-eastern\\_Europe\\_Надвірняк\\_О.\\_В.\\_Погорілець\\_О.\\_Г.\\_Надвірняк\\_О.\\_О.\\_РИМСЬКІ\\_ВІЙСЬКОВІ\\_ДИПЛОМИ\\_НА\\_ТЕРИТОРІЇ\\_ПІВДЕННО-СХІДНОЇ\\_ЄВРОПИ\\_Черняхівська\\_культура\\_-\\_Київ\\_2016\\_-\\_С.170-185\\_Оіум\\_-\\_5\\_](https://www.academia.edu/33698097/Nadvirniak_O._V._Pogorilets_O._G._Nadvirniak_O._O._Roman_military_diplomas_on_the_territory_of_south-eastern_Europe_Надвірняк_О._В._Погорілець_О._Г._Надвірняк_О._О._РИМСЬКІ_ВІЙСЬКОВІ_ДИПЛОМИ_НА_ТЕРИТОРІЇ_ПІВДЕННО-СХІДНОЇ_ЄВРОПИ_Черняхівська_культура_-_Київ_2016_-_С.170-185_Оіум_-_5_) [доступ 09.04.2019].*

22. Палиенко В. П. Новейшая геодинамика и ее отражение в рельефе Украины. Киев: Наукова думка, 1992 / Paliienko V. P. Noveishaia geodinamika i ieio otrazhenie v reliefe Ukrainy. Kiev: Naukova dumka, 1992.

23. Пламеницька Є. М. Про час заснування Кам'янець-Подільського замку-фортеці. *Ін: Слов'яно-руські старожитності. Київ, Наукова думка, 1969, с. 124-144 / Plamenyts'ka E. M. Pro chas zasnuvannia Kamianets'-Podil's'kogo zamku-fortetsi. Ін: Sloviano-rus'ki starozhytnosti. Kyiv, Naukova dumka, 1969, s. 124-144.*

24. Пламеницька Є., Пламеницька О. Нова концепція формування системи фортифікацій Кам'янець-Подільського в аспекті визначення віку міста. *Ін: Фортифікація України. Міжнародна конференція з проблем охорони фортифікаційних споруд в Україні. Матеріали. Кам'янець-Подільський, 1993, с. 22-24 / Plamenyts'ka E., Plamenyts'ka O. Nova konceptsia formuvannia systemy fortyfikatsii Kamiantsia-Podil's'kogo v aspekti vyznachennia viku mista. Ін: Fortyfikatsia Ukrainy. Mizhnarodna konferentsia z*

problem okhorony fortyfikatsiinykh sporud v Ukraini. Materialy. Kamjanets'-Podil's'kii, 1993, s. 22-24.

25. Пламеницька Є., Пламеницька О. Фортечний міст Кам'янець-Подільського: хронологічна і типологічна атрибуція. *Ін: Архітектурна спадщина України. Вип. 2. Київ, 1995, с. 21-33 / Plamenyts'ka E., Plamenyts'ka O. Fortechnyi mist Kamiantsia-Podil's'kogo: khronologichna i typologichna atributsia Ін: . Arkhitekturna spadshchyna Ukrainy. Vyp. 2. Kyiv, 1995, s. 21-33.*

26. Пламеницька О., Пламеницька Є. Кам'янець-Подільський – місто на периферії Римської імперії. Найдавніша урбаністична структура і фортифікації. *Ін: Пам'ятки України: Історія та культура 1999. (4), с. 1-80 / Plamenyts'ka O., Plamenyts'ka E. Kamianets'-Podil's'kii – misto na peryferii Rym's'koi imperii. Naidavnisha urbanistychna struktura i fortyfikatsii. Ін: Pamiatky Ukrainy. Istoria ta kul'tura. 1999 (4), s. 1-80. Режим доступа: <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=5630> [доступ 09.04.2019].*

27. Пламеницька О. Про подільську архітектурно-урбаністичну школу з погляду історичної географії. *Ін: Теорія та історія архітектури і містобудування. Вип. 4. Київ, 1999, с. 145-155 / Plamenyts'ka O. Pro podil's'ku arkhitekturno-urbanistychnu shkolu z pogliadu istorychnoi geografii. Ін: Teoria ta istoria arkhitektury i mistobuduvannia. Vyp. 4. Kyiv, 1999, s. 145-155.*

28. Пламеницька О. Сакральна архітектура Кам'янець на Поділлі. Кам'янець-Подільський, Абетка, 2005 / Plamenyts'ka O. Sakral'na arkhitektura Kamiantsia na Podilli. Kamyanets'-Podil's'kii, Abetka, 2005.

29. Пламеницька О. До питання методики дослідження стадіальності розвитку архітектурно-урбаністичних утворень (архітектурна петрографія як метод верифікації будівельної періодизації об'єктів Кам'янець-Подільського). *Ін: Сучасні проблеми дослідження, реставрації та збереження культурної спадщини. Вип. VI. Київ, 2009, с. 255-268 / Plamenyts'ka O. Do pytannia metodyki stadial'nosti rozvytku arkhitekturno-urbanistychnykh utvoren' (arkhitekturna petrografia iak metod veryfikatsii budivel'noi periodyzatsii obiektiv Kamiantsia-Podil's'kogo). Ін: Suchasni problemy doslidzhennia, restavratsii ta zberezhennia kul'turnoi spadshchyny. Vyp. VI. Kyiv, 2009. Режим доступа: [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKewjhk4ia88HhAhVpposKHd1TDkkQFjABegQIARAC&url=http%3A%2F%2Fwww.irbis-nbu.gov.ua%2Fcgi-bin%2Firis\\_nbu%2Fwww.irbis-nbu.gov.ua%2FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD%3D1%26Image\\_file\\_name%3DPDF%2FSpdr\\_2009\\_6\\_18.pdf&usq=AOvAw1dO1PBpTfcYBmnlAxuwRik](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=2ahUKewjhk4ia88HhAhVpposKHd1TDkkQFjABegQIARAC&url=http%3A%2F%2Fwww.irbis-nbu.gov.ua%2Fcgi-bin%2Firis_nbu%2Fwww.irbis-nbu.gov.ua%2FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF%2FSpdr_2009_6_18.pdf&usq=AOvAw1dO1PBpTfcYBmnlAxuwRik) [доступ 09.04.2019]*

30. Пламеницька О. Castrum Camenecensis. Фортеця Кам'янець (пізньоантичний – ранньомодерний час). Кам'янець-Подільський, ФОП Сисин, Абетка, 2012. / Plamenyts'ka O. Castrum Camenecensis. Fortetsia Kamianets' (piznioantychnyi – ranniomodernyi chas). Kamianets'-Podil's'kyi, FOP Sysyn, Abetka, 2012. Режим доступа: [https://www.academia.edu/35596385/Пламеницька\\_О.\\_Castrum\\_Camenecensis.\\_Фортеця\\_Кам'янець\\_пізньоантичний\\_ранньомодерний\\_час\\_Ольга\\_Пламеницька.\\_Кам'янець-Подільський\\_ФОП\\_Сисин\\_О.В.\\_2012.\\_672\\_с.\\_іл.](https://www.academia.edu/35596385/Пламеницька_О._Castrum_Camenecensis._Фортеця_Кам'янець_пізньоантичний_ранньомодерний_час_Ольга_Пламеницька._Кам'янець-Подільський_ФОП_Сисин_О.В._2012._672_с._іл.) [доступ: 09.04.2019 г.].
31. Пламеницька О. Княжа доба як етап модернізації укріплень Кам'янця-Подільського (до проблеми стадіального розвитку міста-фортеці). Ін: Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. Вип. 23. Київ, 2014, с. 70-90 / Plamenyts'ka O. Kniazha doba yak etap modernizatsii ukriplen' Kamiansia-Podil's'kogo (do problemy stadial'nogo rozvytku mista-forteti). Ін: Ukrain's'ka Akademia Mystetstva. Doslidnyts'ki ta naukovo-metodychni pratsi. Vyp. 23. Kyiv, 2014, s. 70-90. Режим доступа: [http://naoma.edu.ua/ua/academy/zbrnik\\_doslndnitskikh\\_ta\\_naukovo-metodichnikh\\_prats/23\\_2014.pdf](http://naoma.edu.ua/ua/academy/zbrnik_doslndnitskikh_ta_naukovo-metodichnikh_prats/23_2014.pdf) [доступ 09.04.2019].
32. Пламеницкая О. Крепость Каменец in statu nascendi. Ін: Revista ARTA. Serie nouă. Vol. XXIV, nr. 1, Chișinău, 2015. p. 25-35. / Plamenyts'ka O. Krepot' Kamienets in statu nascendi. Ін: Revista ARTA. Serie nouă. Vol. XXIV, nr. 1, Kishiniov, 2015, p. 25-35. Режим доступа: [https://drive.google.com/file/d/0B\\_MPrkqI9kqE1cy1DYIVLbC1ndk0/view](https://drive.google.com/file/d/0B_MPrkqI9kqE1cy1DYIVLbC1ndk0/view) [доступ 09.04.2019].
33. Саранчук Г. М. Неотектонічні і сучасні рухи земної кори. Ін: Молодий вчений. № 5 (20), част. 3. 2015, с. 157-163 / Saranchuk H. M. Neotektonichni i suchasni rukhy zemnoi kory. Ін: Molodyi vchenyi. Nr 5 (20). Cast. 3. 2015, s. 157-163. Режим доступа: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2015/5/123.pdf> [доступ 09.04.2019].
34. Соколовский И. Л., Волков Н. Г. Методика поэтапного изучения неотектоники. Київ: Наукова думка, 1965 / Sokolovskii I. L., Volkov N. G. Metodika poetarnogo izucheniia neotektoniki. Kyiv: Naukova dumka, 1965.
35. Стриленко Ю., Нашиванко Е. Заключение лаборатории УСНРПУ по результатам анализа строительных растворов Каменец-Подольской крепости. Научно-технический отчет. Киев, 1971. Архив института «УкрНИИПроектреставрация» / Strilenko Ju., Nashyvanko E. Zakluchenie laboratorii USNRPU po rezultatsam analiza stroitel'nykh rastvorov Kamienets-Podol'skoi kreposti. Naucno-tehniceskii otchot. Kiev, 1971. Arhiv instituta «UkrNIIProektrestavratsia».
36. Стриленко Ю., Новікова Е. Пам'ятка архітектури II–XVIII ст. Замковий міст у Кам'янці-Подільському. Звіт про виконання хіміко-технологічних аналізів розчинів споруди Замкового мосту. ДНТЦ «Конрест», Київ, 2001. Архив інституту «УкрНДІПроектреставрація» / Strilenko Ju., Novikova E. Pamiatka arkhitektury II-XVIII st. Zamkovyi mist u Kamiansi-Podil's'komu. Zvit pro vykonanni himiko-tekhnologichnykh analiziv rozchyniv sporudy Zamkovogo mostu. DNTC «Konrest», Kyiv, 2001. Arhiv instituta «UkrNDIproektrestavratsia».
37. Трубчанінов С., Винокур І. Історія Поділля та Південно-Східної Волині. Книга 1. Кам'янець-Подільський, 1993 / Trubchaninov S., Vinokur I. Istoria Podill'a ta Pivdenno-Skhidnoi Volyni. Knyga 1. Kamianets'-Podil's'kyi, 1993.
38. Херрман И. Ruzzi. Forsderen Ludi. Fresiti. K вопросу об исторических и этнографических основах «Баварского географа» (первая половина IX в.). Ін: Древности славян и Руси. Москва, Наука, 1988 / Herrman. I, Ruzzi. Forsderen Ludi. Fresiti. K voprosu ob istorichieskikh i etnografichieskikh osnovakh «Bavarskogo geografa» (pervaiia polovina IX v.). Ін: Drevnosti slavian i Rusi. Moskva, Nauka, 1988.
39. [Цинкаловський О.] Антін Бужанський. Ріка Прип'ять та її допливи. Старі водні шляхи між доріччям Чорного моря і Балтиком (Географічно-археологічна студія). Ін: Волиніана. XV. Вінніпег, 1966 / [Tsinkalovskii O.]. Antin Buzhans'kii. Rika Prypiat' ta ii doplyvy. Stari vodni shliakhy mij dorichchiam Chornogo moria i Baltykom. (Geografichno-arheologichna studia). Ін: Volyniana. XV. Vinnipeg, 1966.
40. Шевчук О. З історії вивчення особливостей Придністерського Поділля. Ін: Вісник Львівського університету. Серія географічна. Вип. 33. Львів, 2006, с. 449-453 / Shevchuk O. Z istorii vyvchennia osoblyvostei Prydnisters'kogo Podillia. Ін: Visnyk Lvivs'kogo universytetu. Seria geografichna. Vyp. 33. Lviv, 2006, s. 449-453.

Александр ВАСИЛЕНКО  
Надежда ПОЛЬЩИКОВА

## Развитие архитектуры античных городов Причерноморья

### Резюме

#### Развитие архитектуры античных городов Причерноморья

В данной статье рассмотрены архитектурно-исторические судьбы наиболее значимых эллинских городов Причерноморья, основанных с XII до конца VII вв. до н.э. Во всех историко-археологических, архитектурных и других источниках процесс колонизации берегов Черного моря и судьбы городов этой зоны рассматриваются в границах тех стран, которым принадлежит конкретная часть современного побережья. К настоящему времени количество стран, имеющих выход к Черному морю, образовалось шесть (Турция, Румыния, Болгария, Украина, Россия, Грузия), но в античности это был единый район с единой экономикой (с некоторой специализацией в каждом конкретном городе) и с единой культурой. Под воздействием местного населения (если таковое имелося) культура полисов несколько преобразовывалась (иногда временно), тем не менее оставаясь общей для всей зоны Причерноморья. За прошедшие почти 3,2 тыс. лет мало что сохранилось от архитектуры того времени.

Авторы проследили за эволюцией некоторых древних эллинских городов, а также выявили их роль в культурном развитии бассейна Черного моря и влияние на развитие культуры на прилегающих территориях Восточной Европы и Малой Азии. Литературные и археологические данные сравнивались с древними историческими описаниями, что позволило воссоздать историческую и архитектурную ситуацию для ряда знаменитых древних городов Черноморского бассейна.

**Ключевые слова:** Южное, Западное, Северное, Восточное Причерноморье, античность, средневековье, возникновение, основание, Черноморский бассейн, миграции, колонизация.

### Summary

#### Development of the architecture of antique cities of the Black Sea Region

This article discusses the architectural and historical fates of the most significant Hellenic cities of the Black Sea Region, founded from the XIIth to the end of the VII century BC. In all historical, archaeological, architectural and other sources, the process of colonization of the Black Sea Coast and the fates of the cities of this zone are considered within the borders of those countries to which a particular part of the modern coast belongs. To date, there are six countries with access to the Black Sea (Turkey, Romania, Bulgaria, Ukraine, Russia, Georgia), but in antiquity it was a single area with a single economy (with some specialization in each particular city) and with a single culture. Under the influence of the local population (if there was one), the culture was somewhat transformed (sometimes temporarily), nevertheless remaining common to the entire Black Sea Region. Over the past almost 3.2 thousand years, little has survived from the architecture of that time.

The authors tracked the evolution of some ancient Hellenic cities, and also revealed their role in the cultural development of the Black Sea Basin and the impact on the development of culture in the adjacent territories of Eastern Europe and Asia Minor. Literary and archaeological data were compared to ancient historical descriptions, which made it possible to recreate the historical and architectural situation for a number of famous ancient cities of the Black Sea basin.

**Keywords:** Southern, Western, Northern, Eastern Black Sea Coast, antiquity, Middle Ages, origin, base, Black Sea Basin, migrations, colonization.

**Эллинистические колонии XII – VIII в. до н. э.**

Колонизация эллинами Восточного Средиземноморья относится к XII в. до н.э., после вторжения на Балканы дорийцев. В бассейне Гелеспонта (Мраморного моря) к югу от пролива Босфор на фригийском побережье Малой Азии основано только одно поселение переселенцами из Мегара – небольшой портопункт Астакос, просуществовавший без перерыва до конца IV в. до н.э. В начале эллинистической эпохи северо-западное побережье Малой Азии принадлежало сподвижнику Александра Македонского – Лисимаху, царю Фракии (361–281 г. до н.э.), правившему этой территорией с конца 30-х гг. IV в. до н.э. до 281 г. до н.э. Астакос был разрушен Лисимахом, а на его месте в 264 г. до н.э. основан город Никомедия (по имени вифинийского царя Никомеда I, современный Измит, Турция), ставший столицей Вифинийского царства (297–74 гг.), попавшего под протекторат Римской республики в 94 г. до н.э. В 74 г. н.э., благодаря активной деятельности Юлия Цезаря Вифиния, он был подарен Римской республике по завещанию последнего царя Никомеда IV Филопатора. С начала своего правления, в 284 г. н.э., император Диоклетиан превратил Никомедию в главный город провинции Азия. Никомедия стала одним из важнейших городов Империи после Рима, Антиохии и Александрии. Расцвет продлился до 330 г. н.э., когда роль главного города на востоке перешла к Константинополю (Византию). Даже потеряв венценосный статус, Никомедия оставалась крупным торгово-культурным центром Империи. В период расцвета Никомедию называли «Афинами в Вифинии». В бурных исторических событиях V–XI вв. Никомедия потеряла свое прежнее значение торгово-культурного центра. До 1031 г., до завоевания ее турками–сельджуками, в городе сохранялись памятники античности, особое внимание к которым проявлялось при римских императорах Трояне, Диоклетиане и Константине Великом. Но со времени завоевания турками, когда город получил название Измит (тур. Измид), его античные и раннесредневековые памятники были почти все разрушены, в том числе и оборонные стены, а жители большей частью истреблены. Ныне город существует как небольшой порт и промышленный город (целлюлозная, химическая и нефтеперерабатывающая промышленности)

на Севере-Востоке Малой Азии с количеством населения до 200 тыс. чел. [5, с. 5, 6; 1, с. 15]. Непрерывная жизнь в Астакосе-Никомедии-Измите продлилась до настоящего времени почти 3200 лет.

В Гомеровский период Эллады (XII–VIII вв. до н.э.) эллины новых колоний в бассейне Черноморья не создавали, но по мифам, было предпринято путешествие за золотым руном в Колхиду (фактически разведывательная экспедиция) под предводительством Ясона. Ее относят к VIII в. до н.э., так как именно в этот век на Черноморском Южном побережье был основан новый город – Синоп. По мифам, основал его один из спутников Ясона – Авталики, построивший в городе храм и оракул. Удобное местоположение на торговых путях и наличия двух гаваней определили процветание города и его роль, как метрополии, для других городов Черноморского бассейна, в том числе для Трапезунда в 756 г. до н.э. Царь Понтийского царства, Митридат VI Евпатор, родившийся в Синопе, превратил родной город в блестящую столицу царства. В ходе Третьей Митридатской войны с Римом (74–66 г. до н.э.) город был захвачен и разграблен римскими войсками полководца Лукула. В 45 г. до н.э. он окончательно колонизирован Римом. С IV в. н.э. из-за изменения торговых путей значение и благосостояние Синопа пришло в упадок. С 395 г. н.э., войдя в состав Византийской империи, город существовал как второстепенный порт. В 1204 г. Константинополь захвачен крестоносцами. Спасшиеся от них представители династии Комнинов, основали на Южночерноморском побережье со столицей в Трапезунде Трапезундскую империю (1204–1261 гг.), в состав которой вошел и Синоп. Но, захваченный сельджуками в 1214 г., Синоп был присоединен к Сельджукской Турции. В городе все эллинистические церкви превращены в мечети. Непрерывная жизнь в Синопе продлилась почти 2800 лет. Ныне Синоп – второстепенный порт Турции на Южном побережье Черного моря [1, с. 180-182; 7, с. 130, 464]. Здесь имеются пищевые и лесопильные предприятия, процветают ремесла, а количество жителей превышает 30 тыс. человек.

В 756 г. до н.э. выходцами из Синопа к востоку от него, на Южном побережье Черного моря в устье реки Мучка, у подножья покрытого лесами Колат-Дага (3400 м над уровнем моря), на

вершине почти ровного плато основан город Трапезунд, который был крайней восточной эллинской колонией в этом районе. По сведениям Евсевия Кессарийского, римского церковного писателя (260/265–338/339гг., епископа Палестины – Кессареи), такое местоположение обеспечило ему важную роль, как торгового порта с государствами Малой Азии и Урарту. В составе Римской империи Трапезунд (Трапезус) стал главным городом провинции Понт, торговым портом и стоянкой римского флота на Черном море, как хорошо защищенная гавань. С 395 г. н.э. город находился в составе Византии – фемы (военно – административного округа) Халдея. Он становится главным форпостом Византии в Южном Причерноморье, а в VI–VII вв. центром Византийской провинции Первая Армения. На верхнем плато находятся «Старый город», по периметру которого выстроены бастионы (пятиугольные укрепления, выступающие из крепостной стены), а также «Новый город» – от бастионов до гавани. К памятникам архитектуры «Старого города» относятся цитадель и императорский дворец Великих Комнинов. От византийского времени сохранились церкви: Панагия Хрисофекалос, X в., перестроена в крестово-купольную в XIII в.; Св. Софии, после 1204г., перестроенная также в крестово-купольную в XIII в.; в «Новом городе» церкви: Св. Анны, VIII в., перестроенная в IX–X в.; Св. Евгении, X в., перестроенная в крестово-купольную в XIV в. В окрестностях Трапезунда есть пещерная церковь Св. Саввы, XIV в., а также монастырь Феоскепастос, XIV в., с фресками начала XV в. В 1461г. населенный пункт завоеван турками-османами, все церкви превращены в мечети, а город получает название Трабзон. В настоящее время Трабзон – порт и промышленный центр Турции (судостроение, цементная и пищевая промышленность) с населением свыше 100 тыс. чел. Время непрерывного существования города – более 2770 лет.

#### **Эллинские колонии VII в. до н.э.**

В Западном Причерноморье один из первых портопунктов был основан в проливе Босфор – Византий, в 660 г. до н.э., он же Константинополь, названный с 330 г.н.э. по имени императора Константина, он же Царьград по версии русских купцов средневековья, он же Стамбул с 1453 г. в современной Европейской Турции. Столицей Византийской империи

город был с 395 г. по 1453 г., (с перерывом в 1204–1261 гг.), с 1453 г. по 1923 г. являлся столицей Османской империи (до 1918), а затем Турецкой республики до 1923 г. Сегодня – это один из процветающих городских поселений Европы с населением в 13 млн. 611 тыс. чел. Общее время непрерывного существования города до настоящего времени – 2670 лет.

Из литературных источников и по археологическим данным известен культовый центр всего Северного Причерноморья, основанный в VII в. до н.э. на острове Левки. Остров находится в Черном море, в 45 км от устья Дуная. Он прямоугольного очертания в плане, площадью 18 га, с крутыми берегами высотой над уровнем воды 12-45 м, за исключением более пологой восточной части, где был устроен спуск к небольшой бухте. Название острова последовательно менялось в зависимости от территориального подчинения различным государствам: Левки (Белый) – Илан-Ада – Фидониси – Змеиный. На острове был выстроен храм Ахилла квадратного плана, по стилобату (30×30) м<sup>2</sup>, при нем существовал некрополь жрецов храма. Центр находился под протекторатом Ольвии со времени ее основания, с середины VI до н.э., а после ее гибели от гетодакийцев в середине III в. н.э. протекторат над центром осуществлял Борисфен (с чем и связан вторичный расцвет Борисфена). В 1823 г. там еще сохранялись остатки храма [2, с. 328].

В Северо-Западном Причерноморье (побережья современных стран Болгарии и Румынии), а также в Северном Причерноморье (побережья современных стран Украины, России и Грузии) практически отсутствовало местное население, и освоение морских побережий носило мирный и организованный характер. Недаром в те времена Черное море называлось Понтом Эвксинским – Побережьем Гостеприимства. Причинами колонизации были захват Персией эллинских земель в Малой Азии, а также перенаселение городов.

Через три года после Византия основана милетянами Истрия – в 657 г. до н.э. (на современном Черноморском побережье Румынии). В настоящее время это село на морском побережье и на берегу озера Синое. Вблизи находятся руины античного города, где сохранились остатки укреплений IV в. до н.э., руины храмы Афродиты V в. до н.э. и дорического храма III в. до н.э. (периоды эллинский и эллинистический).

ческий). От римско-византийского времени сохранились остатки терм III–IV вв. с мозаиками, а также византийских базилик V–VI вв. Найдено много архитектурных фрагментов и деталей скульптуры. Римское время для Истрии – это I–III вв. Расцвет приходился на VII–V вв. до н.э., II–III вв. н.э. и в IV–VII вв. н.э. Город разрушался в 248 г. н.э. готами, в VI в. н.э. – аварами. Раскопки Истрии ведутся с 1914 г. Время существования города до его разрушения – 1100 лет. В настоящее время – это ценный археологический объект [1, с. 205; 2, с. 296].

К границе VII–VI вв. до н.э. относится основание эллинского города – Месемврия (совр. Несебр, Черноморское побережье Болгарии). Возможно он построен на месте фракийского поселения. Раскопками открыты некрополь и жилища эллинистического времени; из средневековой архитектуры – части городских укреплений и множество частично разрушенных крестово-купольных и базиликальных церквей византийского времени (с 971/972 г. по 1391 г.): Иоанна Крестителя, X в.; Св. Стефана, X–XI вв.; Ивана Алитургитоса, XIII–XIV вв.; Св. Архангелов Михаила и Гавриила, XIII в.; Пантократора, XIV в.; – Св. Тодора, XIV в. С 1956 г. Несебр – это город-музей, возле него находится современный курортный комплекс «Солнечный берег».

Где-то в это же время эллины организовали начало строительства еще одного города – Аполлонии (современный Созополь на Черноморском побережье Болгарии), но сведений об античном городе совсем мало.

К 510 г. до н.э. относится основание выходцами из Миллета города Одиссос, современной Варны, на Черноморском побережье Болгарии. В IV–II вв. до н.э. – это самостоятельный город-государство, центр торговли с финикийцами. В III в. до н.э. он попал в зависимость от Македонии, а затем Рима, получив название Деонисиополь. От античности и ранневизантийского времени сохранились «Римская башня», термы II в. н.э., а также административные здания. В Одиссосе, как и во всей Византии, христианство распространялось с начала новой эры. В непосредственной близости от Варны территория между Дунаем и отрогами Балкан была полностью освоена славянами (территория римской провинции Мезия, куда входил и Одиссос). К VIII в. к северу от славян, за Дунаем, осели болгары

(тюркотатары). Они полностью ассимилировались в славянской среде, и от их культуры осталось лишь название – Болгария. В 1391 г. Болгария, и в том числе город Варна были завоеваны турками-османами. Под их властью Варна находилась до 1828 г. Окончательное освобождение Варны от Турции русскими войсками – в 1878 г., Болгария стала самостоятельным государством. Экономико-культурный подъем прерывался дважды мировыми войнами XX в. Наконец после Второй мировой войны – очень эффективный подъем народного хозяйства и культуры. Варна стала главным портом Болгарии на Черном море, важным международным транспортным узлом и центром Черноморского курортного района Болгарии с населением 367 тыс. чел. В 1955–1970 гг. осуществлен проект современной цельной курортной зоны вдоль Черноморского побережья, состоящей из отдельных курортных комплексов: «Дружба», «Золотые пески», «Солнечный берег», «Русалка», «Албена». В курортный комплекс вошли и античные города Болгарского Черноморья, как туристические центры [4, с. 62-71; 6].

К 500 г. до н.э. или к концу VI в. до н.э. относится основание миллетянами города Томы в исторической области Добруджа, (современная Констанца на Черноморском побережье Румынии). Время основания города связано с массовыми эмиграциями из Миллета из-за персидских завоеваний. Город возник в удобной гавани, что обеспечило ему расцвет. Сложные исторические события в Восточном Средиземноморье до последней четверти I в. до н.э. не способствовали экономическо-культурному процветанию, а в 29 г. до н.э. войска Августа захватили Томы, и с 28 г. до н.э. город находится под протекторатом Римской республики (с 27 г. до н.э. – Римской Империи). Сюда в 8 г. н.э. был сослан поэт Овидий, умерший здесь же в 1 г. н.э. С 46 г. н.э. город вошел в состав римской провинции Нижняя Мезия. Во время правления императора Константина Великого (306–337 гг.) город получил название Констанциана, по имени родной сестры императора. В 681 г. он завоеван болгарским ханом Аспарухом, после чего вошел в состав Византии. Название Констанца впервые упоминается в 950 г. С конца первой половины XI в. власть и влияние Византии стали сокращаться из-за войн с печенегами, затем турками-сельджуками

и другими варварами. Раскопками, начатыми в 1960 г., открыты некрополи эллинистического (III–I вв. до н.э.) и римского времени (I–V вв. н.э.); руины общественных зданий II–III вв. н.э. (римского времени) с мозаичными полами; остатки каменных укреплений и две базилики с криптами V–VI вв. (позднеримского и ранневизантийского времени). После Второй мировой войны Констанца стала главным морским портом и центром курортной зоны на Черноморском побережье Румынии и третьим городом по населению (284 тыс. чел.). Курортная зона из бывшей заброшенной части Добруджи преобразовалась в систему современных европейских курортов. Начало их преобразованию положено проектом районной планировки 1957 г., по которому начала осваиваться Причерноморская полоса, в состав которой вошли курорты вблизи бывших античных городов Томы и Мангалии. А остатки самых античных городов стали туристическими объектами [4, с. 10, с. 46].

В конце VI в. до н.э. выходцами из Миллета основан город-крепость Каллатис [4, с. 276–279]. Его расцвет пришелся на римское время, II–III вв., но город был разрушен славянами и аарами. В X в. на месте Каллатиса сформировался византийский город, по документам XII в., Пангалия. С течением времени название превратилось в Мангалию. В XIII–XIV вв. – это крупный генуэзский порт, но со второй половины XIV в. он находится под властью турок-османов до 1878 г. От античного времени сохранились руины каменных укреплений IV в. до н.э., перестроенных в III в. н.э., а также остатки эллинских и римских некрополей. От средневековья осталась базилика с атрием, V–VI вв. К турецкому времени относится мечеть 1590 г. После Второй мировой войны, в 1958 г. начато основание системы курортов на Черноморском побережье Румынии, в том числе и в Мангалии. Здесь созданы ансамбль центра с Домом культуры и клубом-казино, санатории, дома отдыха. Современная Мангалия находится на месте античного Каллатиса, входит в уезд Констанца и считается древнейшим городом Румынии.

Северное Причерноморье стало обживаться и выходцами из Ионии (область в Малой Азии, где главным городом был Милет), так как в указанное время данные земли оказались особо перенаселенными, и в VII – сере-

дине VI в. до н.э. стали ареной войн с мидийцами и персами. В Северном Причерноморье, прежде всего в VII в. до н.э., стали осваиваться берега Буго-Днестровского лимана, как места наиболее безопасные в сложившейся тогда сложной обстановке.

В середине VII в. до н.э. переселенцами из Ионии найдено место в устье Буго-Днестровского лимана для нового города – Борисфен – прежде всего как ремесленного центра металлообработки [1, с. 31; 2, с. 297–302]. Основанием Борисфена положено начало освоения эллинами Северного Причерноморья. Город просуществовал около 700 лет – с середины VII по III в. до н.э. и с I по III в. н.э. Со второй половины VI в. до н.э. Борисфен имеет мощные улицы битой керамикой и водостоки, при этом ширина улиц имеет 3,5 м, а переулков – 1 м. Здесь находился некрополь. В последней четверти VI в. до н.э. Борисфен вошел в Ольвийский полис как эмпорий. В связи с общим экономическим кризисом в Северном Причерноморье он прекратил свое существование к концу I в. до н.э. Однако с начала новой эры жизнь возобновилась, наступил вторичный расцвет, что связано с перенесением сюда места культа Ахилла и сооружения ему храма, так как Ольвия потеряла протекторат над островом Левки, где с VII в. до н.э. был культовый центр Ахилла всего Северного Причерноморья. Разрушенный во время готто-сарматских войн во второй половине III в. н.э., город более не восстанавливался. Здесь проводятся археологические работы с перерывами с середины XIX в.

#### **Библиография**

1. Археология СССР. Античные государства Северного Причерноморья [АН СССР, Институт археол.]. Москва: Наука, 1984, 392 с. / Arkheologia SSSR. Antichnye gosudarstva Severnogo Prichernomoria [AN SSSR, Institut arkheol.]. Moskva: Nauka, 1984, 292 s.
2. Археология Украинской ССР. Т. 2: Раннеславянский и древнерусский периоды [АН Украинской ССР, Институт археол.]. Киев: Наукова думка, 1986, 592 с. / Arkheologia Ukrainskoi SSR. T. 2: Rannelslavianskii i drevnerusskii periody [AN Ukrainskoi SSR, Institut arkheol.]. Kiev: Naukova dumka, 1986, 592 с.
3. Всеобщая история архитектуры. Т. 3: Архитектура Восточной Европы. Средние века. Ленинград-Москва: Изд. литературы по строитель-

ству, 1966, 687 с. / Vseobshchaia istoria arkhitektury. T. 3: Arkhitektura Vostochnoi Evropy. Srednie veka. Leningrad-Moskva: Izd. Literatury po stroitel'stvu, 1966, 687 s.

4. Всеобщая история архитектуры. Т. 12: Архитектура зарубежных социалистических стран. Москва: Изд. литературы по строительству, 1977, 576 с. / Vseobshchaia istoria arkhitektury. T. 12: Arkhitektura zarubezhnykh stran. Moskva: Izd. Literatury po stroitel'stvu, 1977, 576 s.

5. Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. Москва: Наука, 1966, 375 с. / Gai Svetonii Tsezar' Trankvill. Zhizn' dvenadtsati tsarei. Moskva: Nauka, 1966, 375 s.

6. Иванов Иван и др. Варненский археологический музей. Варна: Сталкер Холдинг, 2006 / Ivanov Ivan i dr. Varnenskii arkheologicheskii muzei. Varna: Stalker Holding, 2006.

7. История средних веков [АН СССР, Институт истории]. Т. 1: История Западной Европы, Византии, Арабского Востока, V–XVI вв. Москва: Госиздат политической литературы, 1941, 504 с. / Istorია srednikh vekov [AN SSSR, Institut istorii]. T. 1: Istorია Zapadnoi Evropy, Vizantii, Arabskogo Vostoka, V–XVI vv. Moskva: Gosizdat politicheskoi literatury, 1941, 504 s.

## **Architect Mikhail Chekerul-Kush (1865–1917) and his main project of the Kishinev city public bank**

### *Summary*

#### **Architect Mikhail Chekerul-Kush (1865–1917) and his main project of the Kishinev city public bank**

Architect Mikhail K. Chekerul Kush, belonged to a family of hereditary nobles and was born in 1865 in the Orgeev (Orhei) district. After graduating from the Kharkov Technological Institute he continued his activities in Kishinev. At first, he worked as an assistant architect in the city government. After some time, he becomes a city architect. During this time, with his participation, quite a lot of large buildings were built in Kishinev, including the public bank, which became one of the most important ones in the service's record of this architect.

As for the bank building, it was built for over seven years. It was designed in monumental forms in the style of classicism with some elements of romanticism. It was decorated with four column porticos of the Corinthian order from the side of the main and side facades. It was distinguished by the integrity of the image and strict proportions, with carefully traced sculptural details. The main entrance was crowned with the figure of the Roman God Mercury, the patron saint of commerce; a few chimeras and three goddesses adorned the building on the side facades.

Some buildings, built according to his designs are currently architectural monuments and form the cultural heritage of Moldova. This also refers to the building of the former city bank (now the Organ Hall of the Republic of Moldova), which since its construction has undergone rather significant changes inside and outside due to the restoration works, carried out in 1975–1978, as well as in 2016–2019.

**Keywords:** architect Chekerul Kush, bank, building, construction, project, competition, sculptures, Organ Hall, restoration.

### *Резюме*

#### **Архитектор Михаил Чекеруль-Куш (1865–1917) и его главный проект Кишиневского городского общественного банка**

Архитектор Михаил Константинович Чекеруль Куш, из семьи потомственных дворян, родился в 1865 г. в Оргеевском уезде. Получив образование инженера-технолога, после окончания Харьковского технологического института Чекеруль-Куш продолжил свою деятельность в Кишиневе. Сначала он работал в качестве помощника архитектора в городском управлении. Позднее он становится городским архитектором. За это время в Кишиневе при его участии было построено достаточно много крупных сооружений, среди которых здание общественного банка, ставшее одним из самых главных в послужном списке этого архитектора.

Что касается банковского здания, оно строилось в течение семи лет и было решено в монументальных формах, в стиле классицизма с некоторыми элементами романтизма. Оформлено четырьмя колонными портиками коринфского ордера со стороны главного и боковых фасадов. Отличалось цельностью образа и строгими пропорциями, с тщательно прорисованными скульптурными деталями. Главный вход был увенчан фигурой римского бога Меркурия – покровителя торговли, а с боковых фасадов здание украшали химеры и три богини.

Но некоторые здания, построенные по его проектам, сегодня являются памятниками архитектуры и культурным наследием Молдовы. Это касается и здания бывшего городского банка (ныне – Органный зал Республики Молдова), которое со времени постройки претерпело достаточно большие изменения внутри и снаружи в связи с реставрационными работами, проводимыми в 1975–1978 гг., а также в 2016–2019 гг.

**Ключевые слова:** архитектор Чекеруль-Куш, банк, здание, строительство, проект, конкурс, скульптуры, Органный зал, реставрация.

Mikhail Konstantinovich Chekerul Kush, coming from a family of hereditary nobles, was born in 1865 in the Orgeev (Orhei) district. He received his education in the Kishinev Real School, then entered and graduated from the Kharkov Technological Institute, getting the qualification of an engineer-technologist (Fig. 1). Later, Mikhail Chekerul-Kush started his activity in Kishinev, where in 1892 he first opened a technical bureau “with the aim of accepting the orders for drawing up projects and estimates for various types of civil, plant and factory buildings” [8, p. 1]. The program, which was approved in September 1892 and presented by Mikhail Konstantinovich, described in more detail the main activities of this technical bureau. Namely: “1) monitoring the construction of various factories and plants; 2) production or repairs of various parts of plants; 3) budgeting and design of factory buildings; 4) budgeting and civil engineering projects; 5) drawing up plans and drafts; 6) technical analyzes; 7) technical advice” [8, p. 3]. This construction bureau was headed by Chekerul-Kush for several years. During the administration of the Kishinev mayor Karl Schmidt, Mikhail Konstantinovich joined the city government and became an architect’s assistant. After some time, he became a city architect and maintained this position for many years. During this period, a lot of large structures, both private and public, were built with his participation in Kishinev, including the building of the city infectious hospital, and, of course, the public city bank, which became one of the most important in the record of this architect (Fig. 2).

If we talk about the history of the bank in Kishinev, then according to the Bulletin of the Kishinev City Council, the beginning of the Public Bank was considered to be as March 11, 1872. It was known, that on September 1, 1872, the first director, Dmitry Ivanovich Kamboli, opened the actions of the bank. Having begun the bank’s activity with 38 thousand rubles, the gross profit increased to more than 2 million rubles over 17 years. Initially, the bank building was located in the so-called town house, on the corner of Gubernskaya (today’s Pushkin Street) and Aleksandrovsky (today’s Stefan cel Mare Boulevard) Streets (Fig. 3).

Later, a new 2-storey building was built for the meetings of the city council, where the bank occupied the first floor. In the newspaper “Bessarabian Provincial News” of August 6, 1883 under the *From the Kishinev City Public Bank*, it was announced that “since August 16, 1883, the

bank will be located on the ground floor of a new building attached to the city house on Gubernskaya Street (today’s Pushkin Street)” [5, p. 153 inv.].

But soon these premises also became unsuitable for a bank building. On the 20<sup>th</sup> of February 1902, the Bessarabian Provincial Gazette informed that “the City Bank Board prepared a report for the Duma referring to the consideration of the issue of a bank building as its own one that would meet the needs of the credit institution and correspond to the expanding operations from year to year” [6, p. 105 inv.].

Strictly speaking, the City bank has long needed to move to a new building, since the old premises of the bank came into complete disrepair and, it seemed more like a bathroom than a place, where a credit institution that produced large financial transactions should be. In addition, in view of the city’s alleged surrender of premises above the bank, for renting, perhaps the transition to a new office became an urgent need, since the private neighborhood was very inconvenient for the bank in all respects.

Therefore, a board of the City bank wanting to fulfill its long-held dream of its own new building to house the bank, firstly petitioned with the Duma to allow the bank to build a new building; secondly, to provide the bank with the property necessary for building a place on the corner of Aleksandrovsky and Sinadinovsky streets; thirdly, to file a petition with the Ministry of Finance for permission to contribute to the estimate of 1902 a sum of 500 rubles for the architectural competition for the drafting of the proposed construction of a new bank building. The competition, according to the board of the bank, should be announced on the terms of drawing up projects within the desired value of the building, i.e. no more than 75 thousand rubles.

The City Government made a conclusion to the bank’s report that the Duma could allow the bank to buy or build its own house, and therefore the mayor K. A. Schmidt suggested to the Duma: 1) to allow the Bank’s management to build its own building due to the possibility of consumption for construction the premises of the bank have surplus profits, with funds generated from bank profits for 1901 and from the next two years profits and 2) to donate to the bank as a gift a part of the city’s territory at the corner of Aleksandrovsky (today’s Stefan cel Mare Boulevard) and Sinadinovsky (today’s Vlaicu Pirkalab Street) streets.

On February of 1902, the final decision on the need for new facilities was made at the meeting of the City Duma, chaired by the mayor Karl Schmidt. Then, the new director of the bank was Stepan Mikhailovich Syrb, who insisted on a special building on these streets that would meet all the requirements of a modern bank. From the profits made in the period of time from 1901 to 1903, the bank allocated 75,000 rubles for construction. The city government announced a competition for making sketches for the construction of a bank building. Prizes were awarded: the first premium was 1000 rubles and the second one was 500 rubles. They also decided to invite an honorary citizen of Kishinev, the architect Alexander Bernardazzi as a member of the jury of the future competition.

In 1904, the sketches were drawn up by the observance of all building codes and the newest requirements for the construction of a modern bank premises, submitted by Mikhail Chekerul Kush, were approved by the Construction Commission and the City Government, for which he received the first prize consisting of 1,000 rubles. It was assumed that 125,000 rubles would be necessary to construct this building. The special commission made all the processes to the engineer Chekerul-Kush, including estimates, plans, detailed drawings, as well as construction supervision.

According to the protocol of the joint meeting of the Board of Directors, the Duma of the Bank and the public on the consideration of the project for the construction of a building for the

Bank of 07.01.1904 [9, p. 57-57 inv.] the new mayor P. V. Sinadinodeclared, opening the meeting, that a competition was announced for drawing up a draft of the City Bank according to the decision of the Duma. Only one project was submitted for the competition, which, the commission considered on the 5<sup>th</sup> of December, 1903 and found that it met its purpose, namely all the requirements of the bank. As a member of the City duma, K. A. Schmidt believed that the competition should be considered as a successful one. The Bank Director S. M. Syrb said that while compiling the project, Mr. Kush repeatedly visited the Bank and figured out how to make one or another placement of rooms. Thus, many additions were made to the design and he quite satisfied the requirements of the bank. The premise was beautiful and if it was somewhat extensive at that time, then it should not stop the city administration from further construction. Life went on, the operations of the bank improved every year and it was necessary to foresee what would happen to this building in the future. In the conclusion of the next debates, the question of the competition was considered as successful. The city central place reserved for the construction of the bank building was suitable. The detailed estimates and design for construction were made and the documents were sent for verification to the Technical Department of the City Government.

The report of all of the above was made to the City Duma and, if, in principle, they recognized to build a bank building for an amount above 75 thousand rubles, asking the Duma for permission to write off for this purpose from the bank's profits for another 2 years, as 50 thousand rubles in a year. Also it was decided preliminary to send the project to the architect Alexander Bernardazzi and to know out his opinion about this construction.



Fig. 1. Photo of the architect M. K. Chekerul-Kush.



Fig. 2. The building of the city public bank, which became one of the most important in the service's record of the architect M. K. Chekerul-Kush.

According to the "Bulletin of the City Duma" of 1904 the financial commission decided that they had to strictly adhere to the drawing up of the detailed project and estimate, so that the total expenditure for the construction did not exceed the amount of 125 thousand rubles; and they should follow Mr. Bernardazzi's instructions regarding these documents [10, p. 221]. On July 29, 1904 "Bessarabian provincial Gazette" reported that the approved project of the city public bank building, prepared by Mikhail Chekerul Kush "for the beauty and elegance of architecture, for the style of artistic appearance and internal structure of the building" [7, p. 208 inv.] ... was supposed to be a masterpiece of building art and architecture. The construction of the box office was compiled by a Belgian engineer and represented an insurmountable barrier for thieves, and 5 huge windows were estimated at not more or less than 10 thousand rubles.

In the spring of 1905, the construction of the public city bank began. It started with earthen, stone works, making the sculptures and carpentry work. By autumn, they planned to complete it. The contractor was Marianchik. However, for such a complex construction he had neither experience nor workers.

In June 1906, the construction of the building was suspended. In response to an invitation of the Commission dated by June 7, 1906 to take part in the inspection of the construction of the City bank building in Kishinev, on June 6, of 1906, architects A. Bernardazzi and G. Lonsky from Odessa advised the consideration and resolution on the issue that was so important for the bank and the city, and recommended to make a petition to the Council of the Odessa branch of the Imperial Russian Technical Society, which would select the participants of the examination.

According to the newspaper "Bessarabian Life" dated by March 1, 1907: "on March 7, 1907, Bernardazzi and Lonsky, will arrive from Odessa and take part in the commission on the question of the further construction of For the architects Bernardazzi and Lonsky's expertise on building the city bank, the city government paid 500 rubles. Different opinions were expressed at the meeting, mainly concerning the fact that due to lack of funds, it was impossible to proceed with the further construction of the bank.

On March 7, 1907 in the newspaper "Bessarabian Life" it was reported that "a united commission of engineers, members of the commission and

public councils of the city duma would inspect the construction of the building of the Kishinev City Public Bank. Architect Bernardazzi and engineer Lonsky were invited from Odessa to take part in the commission specifically for this purpose. After a detailed inspection of the building and its foundation, the council would held a meeting of all those involved, in order to decide, whether it's possible to proceed with the further construction of the building without risk" [3].

From the report of the commission for the construction of the building of the city Bank, sent for consideration to the Kishinev city council on March 8, 1907 [11, p. 29-29 inv.] "It became known that, as can be seen from the attached opinion of experts A. I. Bernardazzi and G. F. Lonsky, the erected part of the building of the bank was recognized to be absolutely strong in all respects and could not pose any danger. The local engineers, who participated in the examination city architect M. A. Elladi, I. N. Levandowski and engineers of the city council F. F. Miuller and A. H. Khachikyants fully supported this opinion. Due to the fact that the ministry was allowed to make deductions from bank profits for the construction of a bank building in the amount of up to 125,000 rubles, the whole building could cost approximately 160,000 and in the opinion of the commission the best way out of the extremely confused position of the bank building construction would be the following: finish while the bank building is in rough together, of course, with a roof, which, according to technicians, would require from 30 to 32 thousand rubles, announcing a bidding for the return of work, if possible without losing another construction period and then to apply to the ministry for permission to make deductions from the profits of the city bank before the accumulation of the amount necessary for the completion of the construction.

On March 10, 1907, the newspaper "Bessarabian Life" in the article "On the construction of a city bank" quoted "the conclusion of experts invited architect A. I. Bernardazzi and engineer G. F. Lonsky by the city government on the situation of the construction of the city bank building. Having listened to the comments and explanations of the city mayor who is rectifying the position and the construction commission members on this matter, and examining with them and some of the public most of the construction in kind" [3], they came to the conclusion that they had to sort out a series of questions in detail, such as: soil reliabili-



Fig. 3. The bank was built at the corner of Aleksandrovsky (Stefan cel Mare Boulevard) and Sinadinovsky (Vlaicu Pirkalab street) streets.



Fig. 4. Sculptures adorning the building of Kishinev city public bank.

ty, quality of masonry of walls and arches etc. Reviewing all these points in detail and making some essential instructions on the further construction of the building architect A. I. Bernardazzi and engineer G. F. Lonsky came to the conclusion that from a technical point of view, there were no solid reasons not to continue the work on the construction of the bank, and, moreover, to completely disassemble the started construction. The opinion of the experts was to be submitted for discussion in the City Duma, on which depended “the fate of the unfortunate building” [2].

Then, the construction of the building was transferred to the bank government, and in March, 1909 a new contractor, Polyakov, proceeded to continue the construction of the building. Mr. Lukashevsky created the main sculptures for the bank’s building and Mr. Drachinsky executed all carpentry works there. After three years of inactivity, they had to redo a lot to make the building durable. For example, the walls of the first upper floor were dismantled, the sculptures which had lain for a long time and did not look aesthetically pleasing were also altered. In the period from 1908 to 1911, additional allocations were made.

On December 17, 1911 the newspaper “Bessarabia” wrote about the consecration of the new bank building. The mayor, members of the council, the chief of police, directors of local credit institutions, public thoughts, directorate and bank customers arrived to the banking premises. During the singing of the Archbishop’s choir, the new building was consecrated by the priest Mikhail Berezovsky, after which the director of the bank A. N. Shimanovsky told about the 38-year-old ac-

tivity of the bank. As for the construction of the building, it took 7 years to build and it cost 200 thousand rubles not 125 thousand rubles as supposed. “The building was built according to the request of the builder M. K. Chekerul-Kush in the Greco-Roman style, modernized in the Italian Renaissance” [4], the technical advantages of the building were “central water heating, exhaust ventilation, electric lighting and the latest improvements in banking technology” [4]. For example, 104 safes were installed, but if necessary, their number could increase to 2 thousand. This is how the newspaper “Bessarabian life” described the completed construction [4]. It was decided in monumental forms, in the style of classicism with some elements of romanticism. It’s decorated with four column porticos of the Corinthian order on the main and side facades. It was notable for the integrity of the image and the strict proportions. All the sculptural details were carefully traced. The main entrance was crowned by the figure of Mercury – the Roman God – patron of commerce, chimeras and three goddesses, who decorated the building on the side facades (Fig. 4). A special commission headed by the mayor Lewandowski, composed of members of the bank’s board, the city architect V. N. Tsyganko, the work producer Chekerul-Kush and city technician Sokolovsky accepted the building and approved technical and monetary reports to receive the bank building in the period from January to April 1912.

In 1913, this bank was called the Bessarabian Branch of the “Peasant Land Bank”.

As for the future activities of the architect Mikhail Chekerul-Kush, in 1900 he held the po-

sition of county rural technician. It was on his initiative that a number of highways were created in the Kishinev district. Of great economic importance was the highway "Pass through the mountain Pyatra", which was built with the participation of this architect and played an important role in the Zemsky road construction of Bessarabia.

In 1909, when the policy in the Bessarabian zemstvo (local government) was changed, Mikhail Konstantinovich Chekerul-Kush, leaving his service there, engaged in private construction. He took an active part in the political life of Bessarabia. More than once, he participated in the elections to the State Duma. In 1912 he was publicly elected in the Kishinev district. During the First World War, he joined the active army and became a military road engineer. Mikhail Chekerul-Kush continued to work on the construction of highways. In a difficult situation of military marching, as a result, he injured a toe, which led to blood infection and, first, to toe amputation, then of the whole leg. This turned into a serious and extensive gangrene, which caused the death of engineer Chekerul-Kush Mikhail Konstantinovich, in 1917, at the age of 52.

Here, we go back to the history of the main building of the former Kishinev Bank, the author of which is Mikhail Chekerul-Kush. Fortunately, the Great Patriotic War did not fundamentally destroy the building, although large-scale changes took place inside it. Later, the bank building lost all the sculptures from the central facade. In addition, all the sculptures from the side facades disappeared from the city bank building.

In the period from 1975 to 1978, the inside of the building was reconstructed by architect Y. Leonchenko. The redevelopment of the interior did not affect the exterior. Since 1978, the former bank building was used as the Organ Hall. Sculptural portraits of famous composers, created by the sculptor L. Dubinovsky are symmetrically placed in the niches of the auditorium, decorated with 10 columns, in the 2 spacious foyers [12, p. 384-385].

In 2014, the Ministry of Culture of Moldova allocated 7 million lei for the repair of the building of the Organ Hall. In the same year, the Romanian state donated € 1 million for the restoration of this architectural monument. Since 2016 to the present, the building continues to be reconstructed as part of the European project for the preservation of cultural heritage. It is already obvious – a fundamental change is seen in the basic colors of

the facade, but unfortunately, the sculptures that previously decorated the bank and the Organ Hall have not been restored (Fig. 5) The bas-reliefs on the columns, as well as friezes along the walls and other decorative elements were painted in menthol color. Quite a lot of controversy caused such a color solution of the facade, which was chosen by the leading architect of this restoration project, Mr. Gheorghe Bulat. We can continue to doubt the correct choice of color. Of course, it was important to find and study the initial project, compiled by engineer Chekerul-Kush. However, the research related issues always need additional time and funding, which, obviously, were not envisaged for an archival search. That is why today, this architectural monument appears before us in this light. Its author was a talented engineer, architect Mikhail Konstantinovich Chekerul-Kush.

#### **Bibliography**

1. Bessarabian Life, 1. 03. 1907, No. 49.
2. Bessarabian life, 7. 03. 1907, No. 54.
3. Bessarabian Life, 10. 03. 1907, No. 57.
4. Bessarabian Life, 17. 12. 1911, No.239.
5. Bessarabian provincial news, 06. 08. 1883, No. 61, p. 153 inv.
6. Bessarabian provincial news, 20. 02. 1902, No. 42, p. 105 inv.
7. Bessarabian provincial news, 29. 07. 1904, No. 76, p. 208 inv.
8. National Archive of Republic of Moldova (NARM), F. 6, inv. 4, d. 160, p. 1.
9. NARM, F. 2, inv. 1, d. 8920, p. 57-57 inv.
10. NARM, F. 9, inv. 1, d. 810, p. 221.
11. NARM, F. 9, inv. 1, d. 820, p. 29-29 inv.
12. Кишинев. Энциклопедия, Кишинев, Главная редакция Молдавской Советской энциклопедии, 1984, с. 384-385. / Kishinev. Entsiklopedia. Kishinev, Glavnaya redaktsia Moldavskoy Sovetskoy entsiklopedii, 1984, s. 384-385.



Fig. 5. Kishinev Organ hall before and after restoration.

## Statuetele de Tanagra și operele sculptorului basarabean Moissei Kogan

### Rezumat

#### Statuetele de Tanagra și operele sculptorului basarabean Moissei Kogan

Moissei Kogan s-a născut la 24 mai 1879 la Orhei și a decedat la 3 martie 1943 în lagărul de concentrare de la Auschwitz. În 1903 se înscrie la Academia Bavareză de Arte (München) în atelierul sculptorului Wilhelm von Rümman, participând la expoziții cu opere executate în bronz și ceramică, lucrările fiind expuse în muzeele și galeriile din München, Bremen, Essen și Hale.

În 1910 pleacă la Paris unde cu susținerea lui A. Rodin și A. Maillol participă la saloanele pariziene. Reliefulile sale au decorat Uzina de Expoziții proiectată de Walter Gropius pentru Köln.

În 1913 sculptorul se căsătorește cu Nini Bikel având doi copii, numiți după varianta basarabeană – fiica Leano (1916) și fiul Jean (1920).

Opere de M. Kogan se păstrează în diverse muzee și galerii din lume – Hagen, Köln, Paris, Amsterdam, San Francisco, München etc. Sculpturile sale poartă amprente stilului neoclasicist cu variații ale formelor arhaice și antice, reprezentând o originală abordare în arta europeană din secolul al XX-lea.

**Cuvinte-cheie:** Moissei Kogan, sculptură, tabăra pictorilor din Baia Mare, stil neoclasic, ceramică, teracotă, motive antice.

### Summary

#### Tanagra figurines and works of the Bessarabian sculptor Moissei Kogan

Moissei Kogan was born at 24 of May 1879 in Orhei (Bessarabia) and died at 3 of March 1943 in the Auschwitz concentration camp. In 1903, he entered the Bavarian Academy of Fine Arts (Munich), worked in the studio of the sculptor Wilhelm von Rümman and participated in exhibitions with works of art made of bronze and ceramics. His works were exhibited in the museums and galleries in Munich, Bremen, Essen and Hale. In 1910 he moved to France, where being supported by A. Rodin and A. Maillol participates in Paris exhibitions. His reliefs adorned the «Factory Exhibition», designed by Walter Gropius for Cologne (1914).

At present, M. Kogan's works are found in museums and galleries around the world – in Hagen, Cologne, Paris, Amsterdam, San Francisco, Munich etc. His sculptures bear the features of the neoclassical style with different variations of ancient and archaic forms. They render an original and unexpected approach in the European art of the XX century.

**Keywords:** Moissei Kogan, sculpture, artist's camp in Baia Mare, neoclassical style, ceramics, terracotta, ancient motifs.

Pe durata mai multor secole aspectele studierii arheologiei și ale istoriei artelor constituiau un corpus comun, deoarece suportul de bază al cercetărilor au fost operele de artă. Abordate divers în ambele domenii, ele aveau un numitor comun – descoperirile arheologilor și artefactele, care ilustrau evoluția civilizațiilor în diferite timpuri.

În istoria artei universale sunt bine cunoscute importanța realizărilor lui Heinrich Schliemann (Civilizația Miceniană) și ale lui Arthur Evans

(Civilizația Egeeană), care, mai apoi au fost studiate de istoricii de artă Daniel Schroeder și Silvia Horowitz, exemple care pot fi continuate.

În același timp artefactele arheologice transformau și modificau tendințele principale ale istoriei artelor universale, devenind suportul numeroaselor stiluri și tendințe, cum a fost, de exemplu, cu clasicismul european, apărut datorită descoperirilor orașelor antice Pompei și Herculaneum.



Fig. 1. Arno Brecker. *Portretul lui M. Kogan*, 1927–1928. Muzeul European din Castelul Bodenstein, Köln.

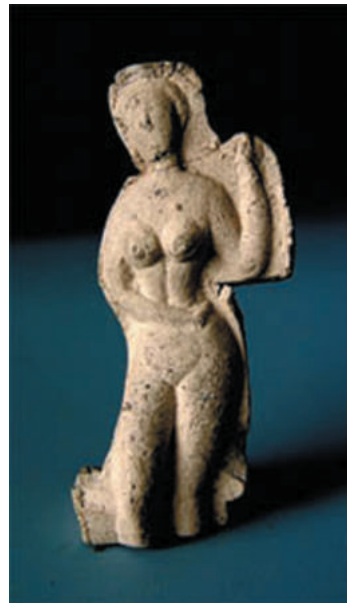


Fig. 2. *Nud*, 1910. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

În egală măsură aceste influențe s-au reflectat indirect în operele de artă și creația pictorilor de la începutul secolului XX, un experiment în acest sens fiind demonstrat de Moissei Kogan, sculptor francez cu origini basarabene. Existența și calea sa de creație a fost similară cu soarta multor pictori basarabeni de la începutul secolului al XX-lea, dar comparativ cu alții, la sfârșitul vieții a avut parte de un destin tragic.

Moissei Kogan s-a născut la 24 mai 1879 la Ohei și a decedat la 3 martie 1943 în lagărul de concentrare din Auschwitz [4, p. 171]. În 1897 îl găsim la Odesa, pregătit să studieze chimia, pe care, peste un an o abandonează și îl întâlnim printre participanții Școlii de vară a lui Simon Hollosy de la Baia Mare, pe care o continuă și în 1899 [1, p. 6].

Datorită susținerii conducătorului cursurilor și al fratelui mai mare Șneer Cogan, care deja absolvise Academia Regală de Arte Frumoase din Bavaria, Moissei pleacă spre München în 1903. Numele său se întâlnește printre studenții sculptorului Wilhelm fon Rumann, fiind admis la lecții de la 13 mai cu numărul 02613. În catalogul aniversar al Academiei „200 Jahre Kunstakademie München” [11, p. 250], Moissei Kogan este pominit ca participant la Școala lui Simon Hollosy, care, de altfel, absolvise această instituție între anii 1878–1882.

Studiile sale la Academie nu au durat însă prea mult, plecând doar după 3 luni de la începu-

tul orelor, mai apoi numele lui figurând la expozițiile din muzeele și galeriile din München, Bremen, Essen și Halle cu opere realizate în bronză și teracotă.

În 1910 Kogan se afla, deja, în Franța, unde, cu sprijinul lui Auguste Rodin și Aristide Maillo, participă la expozițiile parisiene [2, p. 250], iar în 1914 patru reliefuri monumentale decorează Uzina Universală de Expoziții proiectată de Walter Gropius pentru orașul Köln [9, p. 114]. Cu un an înainte, în 1913, se căsătorește cu Nini Bikel, având doi copii – Leano, numită într-o variantă basarabeană (1916) și Jean, care s-a născut în 1920 [9, p. 223-227].

Moissei Kogan vizitează Basarabia de două ori – în ajunul Primului Război Mondial (1914) și în 1933. La Chișinău, la ultima sa revenire, participă la salonul Societății de Belle Arte din Basarabia. Din amintirile Olgăi Plămădeală cunoaștem că sculptorul francez s-a împrietenit cu Alexandru Plămădeală și a realizat un portret în cărbune, expus la vernisajul societății care a avut loc în același an și se păstrează astăzi în colecția Muzeului Național de Artă a Moldovei [12, p. 80].

Operele lui Moissei Kogan executate, în egală măsură, în teracotă și bronză, linogravură sau xilogravură, reflectă multitudinea căutărilor plastice ale sculptorului, dar suportul de bază și interesul nostru se referă la legătura lucrărilor sale cu ceramica meșterilor de Tanagra, influența cărora este evidentă în sculptura formelor mici.



Fig. 3. *Trei grații*, 1910.  
Hauswedell and Holte Auction.

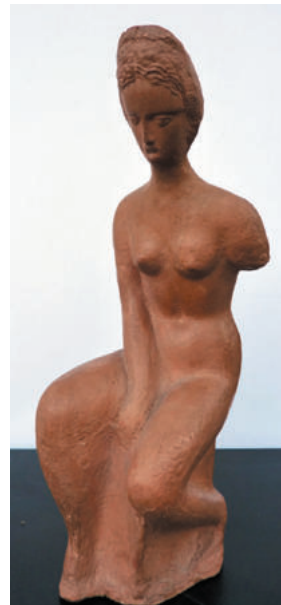


Fig. 4. *Nud așezat*, anii 1920.  
Gervraard Work of Museum, Amsterdam.

De la bun început specificăm că majoritatea modelelor în acest gen de sculptură se atribuie unei teme concrete – nudului figurei adolescente. Aceste statuete au conturul armonios al liniei, care scoate în evidență plasticitatea formelor. Datorită grației și fineței tratării, lucrările se percep ca o renaștere a tradițiilor statuietelor de teracotă din Tanagra. În acest sens, poate fi amintită o abordare similară în creația sculptorului german Adolf von Hildebrand și principiile sale estetice, orientate spre moștenirea artei antice grecești [10, p. 115].

Statuetele de Tanagra au atras atenția lui Moissej Kogan nu doar datorită formelor lor estetice, dar și unei tehnologii specifice în crearea sculpturii. El a fost printre primii sculptori ai secolului al XX-lea, care a utilizat teracota în sculptură și tehnologia antică, demult dispărută.

Procesul modelării statuietelor din lut corespund procesului turnării sculpturii din bronz, în care modelul se acoperă cu ghips, se usucă și obține forma inversată a imaginii. Mulajul, desfăcut simetric în două părți se folosește pentru obținerea formei finite a sculpturii. În cazul lui Moissej Kogan, sculptorul prelucrează „negativul”, înlăturând surplusurile, obținând integritatea formelor.

Această tehnică, amorfă la începuturi, este prezentă în una dintre rarele statuete miniaturale din anul 1910 – *Nud*-ul aflat în Museum fur Kunst und Gewerbe din Hamburg și în reliefurile similare *Trei nuduri feminine* din aceeași perioadă, licitate la

Hauswedell and Holte Action în luna decembrie a anului 2009.

Tehnologia aplicată este permanent perfecționată, conferindu-i creației sculptorului note de originalitate și o anumită recunoaștere în domeniu. Cele trei nuduri ale reliefului, încadrate într-o compoziție dreptunghiulară sunt lipsite de spațiu, amplasate compact și simetric față de axa principală. Și dacă din punct de vedere tehnic sunt folosite tradițiile ceramicii tanagriene, atunci din punct de vedere tematic și al reflectării ei, sunt prezente influențele cunoscute ale lui Sandro Botticelli sau ale neoclasicistului Dominique Ingres.

În aceste prime opere ale sculptorului încă mai predomină o anumită neregularitate a formei inclusă într-un spațiu compozițional limitat, dar anume în aceste lucrări se crează maniera stilistică individuală a sculptorului, pe care ulterior o va dezvolta și perfecționa.

Astfel, această calitate permite să distingem lucrările lui Moissej Kogan în ambianța sculpturii europene din prima jumătate a secolului al XX-lea. În plus la cele relatate, sculptorul nu rămâne indiferent la realizările portretistice ale lui Amedeo Modigliani și ale lui Constantin Brâncuși. Pe el îl atrage arta anticilor, spiritul căreia se păstrează în diverse fragmente de figuri fără mâini, ca în renumita *Venus de Milo* sau *Nike de Samothrace*. Tratarea chipurilor, lipsite de particularități concrete, individuale, se aseamănă cu cea a zeităților antice feminine.

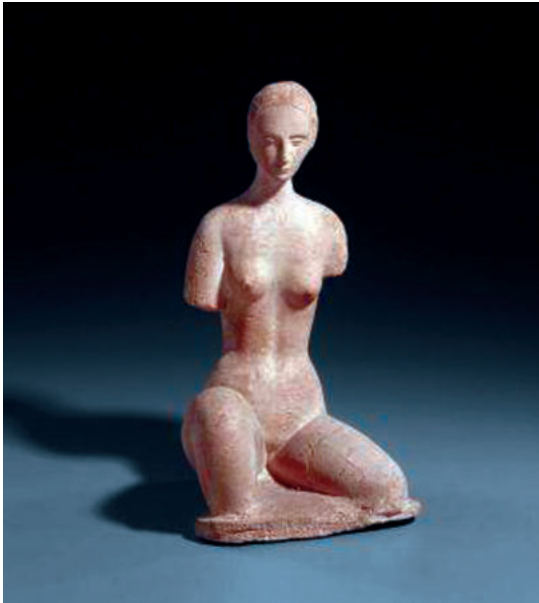


Fig. 5. *Nud în genunchi*, 1927.  
Gervraard Work of Museum, Amsterdam.



Fig. 6. *Bust feminin*, 1927.  
Gervraard Work of Museum, Amsterdam.

În calitate de tendință artistică a artei din prima jumătate a secolului al XX-lea, operele lui Moissei Kogan nu pot fi incluse în limitele căutărilor impresioniste ale lui Auguste Rodin, dar sunt apropiate de stilul experimental al lucrărilor lui Aristide Maillol și Antoine Bourdelle, pe care îi unește dorința de a unifica și generaliza în sculptură detaliile neesențiale, modelând chipuri atemporale, integre ca mesaje și formă. În diverse perioade Moissei Kogan s-a ocupat de gravură, artă medalieră, plastică monumentală, dar lucrărilor din teracotă totdeauna le-a acordat prioritate.

Cele mai cunoscute dintre sculpturile păstrate, executate în argilă se referă la anul 1927. Anume prin intermediul Galery Vomel din Düsseldorf, Gervraard Work of Museum din Amsterdam expune pentru licitație sculptura *Nud șezând* (1927). În această operă autorul propune principiile propriei viziuni privitor la grația și proporțiile ideale ale grecilor antici. În statueta nu deranjează lipsa mâinilor și al picioarelor, accentul principal fiind concentrat asupra modelării scurgerii liniilor, simplității pozei și creării unui chip feminin ideal. Asemenea model devine dominant în creația maestrului, fiind repetat în diferite sculpturi din această perioadă, cum ar fi un alt *Nud așezat* din Gemeentemuseum (Haga, 1920–1930) sau *Nud în genunchi* din Gervraard Work of Museum (1927), precum și o altă operă similară din anul 1933, licitată la Van Ham Aschenbah Art Auction [8, p. 30].

Influențele sculpturii antice pot fi urmărite și în alte lucrări ale sculptorului, cum, de exemplu, în bustul de teracotă *Tânăra domnișoară*, reliefurile *Toaleta de dimineață* (1927, 1928, Te Koop Gervraard Werk van Museum, Amsterdam), în *Domnișoara șezând* și în *Prietenele* din Museum Ludwig (1933, Köln).

Printre cele mai caracteristice portrete sculpturale ale artistului, care concomitent sunt și un model tipic, se numără bustul *Tinerei domnișoare* din sus-menționatul muzeu din Amsterdam. Este o imagine generalizată, care, în egală măsură, dezvăluie mesajul idealului și al simbolului lumii antice, transferat în ambianța contemporană, prin intermediul liniei profilului și umbrei sprâncenelor arcuite ale feții alungite, încadrate de șuvițele stilizate, decorative ale părului.

O trăsătură caracteristică a lucrărilor sculptorului din această perioadă se referă la materialul și tehnologia creării operelor, majoritatea dintre care sunt executate în teracotă – exemplu singular în arta interbelică europeană. Argila, de culoare albă sau roșiatică, cu o structură specifică poroasă, redă o plasticitate aparte a formei, inaccesibilă pietrei, ghipsului sau marmurei.

Posibil, anume de aceea Moissei Kogan este invitatul, în 1937, al prestigioasei Galerii Brigos din Londra, pentru vernisajul unei expoziții personale, cu ocazia căreia a fost editat și catalogul respectiv [7, p. 46].



Fig. 7. *Prietenele*, 1933. Museum Ludwig, Köln.



Fig. 8. *Domnișoară șezând*, 1933. Museum Ludwig, Köln.

Nudul feminin a fost unicul subiect al operelor lui M. Kogan pe care l-a reflectat prin chipuri, lipsite de banalitate, exprimând un model în permanentă perfecționare. A realizat o imagine complexă, consacrată tinereții și valorilor estetice ale secolului al XX-lea, în care au fost întruchipate aspectele spirituale ale existenței materiale. Ritmul ondulat al formei, accentuat de nuanțele ușoare ale umbrei, ce vibrează pe suprafață, cu mișcări grațioase, simple și firești, i-a conferit operelor lui Moissey Kogan acel suflu poetic și artistism, apreciate și admirate de contemporani.

O latură specifică a creației sculptorului este cameralismul operelor, genul pe care îl profesa făcând parte din categoria „artelor minore”, ceea ce-l apropie pe artist de statuetele de Tanagra, de aceleași dimensiuni și aceleași forme decorative, create de grecii antici. Pe de altă parte, opera lui Moissey Kogan este apropiată ca semantică de creația francezilor Aristide Maillol și Antoine Bourdelle – prin forma sintetică a imaginii, dar și ca tratare decorativă. Ultimul aspect este important prin faptul că scoate în evidență maniera stilistică individuală a sculptorului, inconfundabilă pentru întreg secolul al XX-lea. Pe de altă parte, mesajul artistic al creației lui Moissey Kogan ține de tendințele artei moderne, de acele căutări și frământări artistice, care au bulversat arta europeană prin frumusețea arhaică a sculpturii africane sau exotismul icoanei ruse și al gravurii nipone.

Activând decenii în Germania, Franța și Olanda, Moissey Kogan, concomitent cu partici-

parea în activitățile expoziționale, a avut și practici pedagogice. Astfel, în atelierul său din Düsseldorf, în anii 1910–1914 a studiat sculptura și ceramica viitorului sculptor german Will Lammert. Printre elevii săi din aceste timpuri mai figurează și Milly Steger, lucrările căreia poartă amprenta și influența profesorului [5, p. 358-363].

În perioada aflării la Paris de după 1910, Moissey Kogan l-a determinat să studieze sculptura pe un alt viitor sculptor german – pe tânărul Wilhelm Lembruk cu care s-a împrietenit și l-a inclus în cercul sculptorilor francezi de pe strada Danzig nr. 2, unde se aflau atelierelor pictorilor, iar ulterior îi face cunoștință la „Cafe du Domme” cu Constantin Brăcuși, Auguste Rodin și Aleksander Archipenko. Mai târziu, spre mijlocul deceniului (1927–1928) în atelierul lui Moissey Kogan își face stagiere Arno Breker, care a realizat bustul în ghips al sculptorului, aflat astăzi în colecțiile Muzeului de Artă din Bodenstein Castle din Köln [3, p. 147]. Discipoli ai sculptorului pot fi considerați și elevii săi olandezi Jan Mefot, Jan Havermans, Fritz van Hall ș.a. [6, p. 16-23].

S-au păstrat puține imagini ale sculptorului. Două fotografii, una din perioada pariziană și alta – împreună cu membrii Asociației „Das Junges Rheinland” din Köln și câteva lucrări, executate de elevi sau colegii săi de breaslă. Două dintre ele, o schiță în cărbune și bustul lui Moissey Kogan, au fost executate de sculptorul Arno Breker în anul 1927, la Paris. Prima se păstrează în colecțiile Muzeului memorial „Arno Breker” din Norvenich

(lângă Köln), iar portretul – în Muzeul de Artă Europeană din Köln, fiind unul dintre cele mai expresioniste imagini ale lui Breker.

Un portret în pictură (70×51 cm) a fost realizat de expresionistul american, originar din Austria, Max Hoppenheimer, în 1932 și se află astăzi în Galeria Albertina din Viena, care mai mult amintește un studiu în ulei, decât o lucrare finalizată.

#### **Bibliografie**

1. Alexa T., Școala lui Simon Hollosy din Baia Mare. În: Gazeta de Maramureș, Baia Mare, 6 din 19.02.2007.
2. Aronson C., Scènes et visages de Montparnasse. Preface de Marc Chagal, Paris, 1963.
3. Gotte G., Hartog A., Henkel K., Shiner H., Moissej Kogan (1879–1943): Bildhauer und Graphiker. Stadt Neuss Clemens-Sels-Museum, Neuss, 2002.
4. Henkel K., Moissej Kogan: Sein Leben Und Sein Plastisches Werk. Edition GS, Cologne, 2002.
5. Hoberg A., Friedel H., Der Blaue Reiter und das Neue Bild, 1909–1912, Munchen, London, New York, 1999.
6. Koopmans Y., Sculptor without a home. Jong Holland, n.3, 16-23.
7. Moissej Kogan, May 19 – Jun 1937. An Exhibition of Terracottas. Brigos Gallery, London, 46.
8. Scheur E., Moissej Kogan. Amsterdam, 1934.
9. Shiner H., Artistic Radicalism and Radical Conservatism: Moissej Kogan and his German Patrons, 1903–1928. London, 2003, p. 223-227.
10. Zangs C., Fitschen J., Moissej Kogan. Neuss-Bremen, 2002.
11. 200 Jahre. 2008. 200 Jahre Kunstakademie Munchen, Munchen, 2008.
12. Пламядяла О., Александр Пламядяла. Жизнь и творчество (Кишинев 1965) // Пламядяла О., Aleksandr Plamadiala. Zhizn' i tvorchestvo (Kishinev 1965).



Fig. 9. *Nud în genunchi*, 1933.  
Van Ham Aschenbah Art Auction.



Fig. 10. *Toaleta de dimineață*, 1933.  
Gervraard Work of Museum, Amsterdam.



Fig. 11. *Nud în genunchi*, 1927.  
Kunsthandel Henk van der Kamp, Amsterdam.



Fig. 12. *Bust de domnișoară*, 1925.  
Kunsthandel Henk van der Kamp, Amsterdam.

## **Abstracția – formă a libertății. Expoziție de pictură abstractă din perioada anilor '60 – '90 ai secolului al XX-lea**

### *Rezumat*

#### **Abstracția – formă a libertății. Expoziție de pictură abstractă din perioada anilor '60 – '90 ai secolului al XX-lea**

Lipsa unui studiu despre pictura abstractă în Republica Moldova, a constituit un prim imbold pentru cercetarea temei respective, iar conceptul curatorial a fost orientat spre confirmarea prezenței elementelor formaliste și a picturii abstracte în cadrul fenomenului artistic din RSSM și apoi în RM, prezența acestora în creația unor artiști de referință pentru arta națională. Expoziția a fost una retrospectivă și s-a focalizat asupra unor opere realizate în perioada anilor '60 – '90. Prin acest proiect s-a încercat identificarea unui traseu de evoluție a picturii abstracte, precum și elucidarea unor căutări stilistice, conceptuale și de ideologie estetică s-a încercat de a răspunde la întrebări, precum: cum a fost posibilă ruperea de contextul și de reperatele realismului socialist și reflectarea unui conținut estetic absolut diferit față de comanda socială; depistarea celor mai incipiente forme de manifestare a artei abstracte; când și cum a fost posibilă racordarea și sincronizarea la contextul internațional etc. Selecția urmărită a pus în evidență varietatea direcțiilor acoperite de pictura abstractă autohtonă – pictura nonfigurativă. Au fost puși în evidență artiștii care au urmat traseul abstract ca pe o formulă a identității artistice dar și cei pentru care arta abstractă nu a constituit decât un pasaj sau o etapă în edificarea demersului plastic. S-au urmărit modificările de stil în cadrul creației unuia și aceluiași autor prin selectarea a câte două lucrări din etape sau serii diferite.

**Cuvinte-cheie:** artă abstractă, artă nonfigurativă, concept curatorial, artă națională.

### *Summary*

#### **Abstraction – a form of freedom. Abstract painting exhibition from the '60s – '90s of the XX century**

The lack of a study on abstract painting in the Republic of Moldova constituted a first impetus for the research of the respective theme and the curatorial concept was oriented towards confirming the presence of formalistic elements and then the abstract painting within the artistic phenomenon of the MSSR and then of the Republic of Moldova, their presence in the creation of notable artists of the national art. The exhibition was a retrospective one and focused on works performed during the '60s – '90s of the XX century. This project attempted to identify the evolutionary path of abstract painting, as well as to elucidate stylistic, conceptual and aesthetic ideology searches. Questions such as: how it was possible to break the context and the landmarks of socialist realism and reflect an aesthetic content absolutely different from the social order; discovering the most inaugural forms of abstract art; when and how it was possible to connect and synchronize to the international context etc. The chosen selection highlighted the variety of directions covered by autochthonous abstract painting – nonfigurative painting. The artists, who followed the abstract as a formula of artistic identity, are highlighted but also the artists for whom abstract art was only a passage or a step in building the plastic approach are presented. Variations of style have been followed in the creation of one and the same author by selecting two works from different periods or series.

**Keywords:** abstract art, nonfigurative art, curatorial concept, national art.

*...Numai libertatea poate să-i redea speranța și dragostea, puterea și setea de adevăr unui artist veritabil, aducându-i bucurie și plăcere în timpul creației.*

V. Korbakov, cu referire la creația lui Mihai Grecu

Dorița de reabilitare și de consemnare a unei ample pagini din practicile artistice de un-

derground – pictura abstractă din RSSM și din Republica Moldova, de asemenea urmărirea dinamicii acestui proces în perioada sovietică și post-sovietică, private de un studiu, a constituit un prim imbold pentru cercetarea temei și pentru lansarea unei expoziții retrospective de pictură abstractă, din perioada anilor '60 – '90 la Centru



Fig. 1-2. Vernisajul expoziției de grup *Abstracția – formă a libertății*. Centrul Expozițional Constantin Brâncuși.

Expozițional Constantin Brâncuși din Chișinău, pe data de 30 noiembrie 2017.

Anul 2017 este oarecum emblematic pentru artă: se împlinesc o sută de ani de la revoluția bolșevică din Rusia, o sută de ani de la înființarea Sfatului Țării, șaiszeci de ani de la inaugurarea expoziției de pictură românească din secolul al XX-lea în vara anului 1957, prima după perioada interbelică, fiind expuse operele artiștilor Theodor Pallady, Alexandru Ciucurencu, Lucian Grigorescu [5, p. 11], cincizeci de ani de la aniversarea a 50-a a Revoluției bolșevice, prilej cu care pictorii și criticii de artă din URSS, au desemnat tripticul *Istoria unei vieți* de M. Grecu drept cea mai bună lucrare din cadrul expoziției jubiliare unionale, fiind cumpărată pentru Galeria *Tretiakov* [5, p. 21-22] și cincizeci de ani de la prima lucrare cu evidente note abstracte *Compoziție decorativă – II*, 1966-1967, ulei pe carton, 70×48 cm, realizată de Valentina Rusu-Ciobanu prezentă pe afișul expoziției *Abstracția – formă a libertății*.

#### Descrierea conceptului curatorial

După mai bine de un centenar de existență al artei abstracte în plan internațional, arta abstractă reușește și astăzi să mai suscite spiritele. Codul acestor opere rămâne încifrat și greu de descifrat pentru o bună parte a publicului, iar pentru alții nici nu prezintă interes, existând fie o preferință pentru mimesis, fie o orientare spre noile media.

Reieșind din aceste nuanțe, care descriu fenomenul artei abstracte sau nonfigurative, am încercat să includem în cadrul acestei expoziții artiști pentru care limbajul abstract / nonfigurativ a devenit un mijloc de exprimare total sau tangențial, ce reflectă esența lor artistică, viziunea asupra lumii, a timpului și a spațiului, referirea la contextul istoric și la entitatea spirituală.

Conceptul curatorial a fost orientat spre identificarea unui traseu de evoluție a picturii abstracte în

contextul artei din Basarabia sovietică, confirmarea prezenței elementelor *formaliste* [5, p. 10], precum și elucidarea unor căutări stilistice, conceptuale și de ideologie estetică din perioada post-sovietică.

Cum a fost posibilă *ruptura* de contextul și de reperatele *realismului socialist* și reflectarea unui conținut estetic absolut diferit față de comanda socială; depistarea celor mai incipiente forme de manifestare ale artei abstracte; când și cum a fost posibilă racordarea și sincronizarea la contextul internațional; prezența grupărilor artistice – constituie subiectul acestui concept curatorial.

Expoziția *Abstracția – formă a libertății*, a fost una retrospectivă și s-a focalizat asupra unor opere realizate în perioada anilor '60 – '90.

Au fost expuse 47 de picturi, unele făcând parte din colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei, iar altele din colecțiile private ale artiștilor participanți la proiect.

Nouă lucrări din **anii '70**, aparțin autorilor: **Valentina Rusu-Ciobanu, Mihail Grecu, Mihai Țaruș, Lică Sainciuc și Elena Bontea**.

Formula pur geometrică din creația Valentinei Rusu-Ciobanu, prezentă în lucrările din cadrul proiectului și transferul de la limbajul figurativ spre cel abstract în opera de pe afișul expoziției, *Compoziție decorativă – II* (1966–1967, ulei, carton, 70×48 cm), sau compoziția *Spirală* (1971, ulei, carton, 65×30 cm, ambele din colecția artistului) creează o interferență între inspirația din arta populară și abstracția geometrică. Titlul de *Compoziție decorativă* creează incursiunea în lumea abstracției geometrice, însă, căutările plastice ale autoarei în domeniul limbajului abstract rămân numai în limitele acestui registru al decorativului.

Mihail Grecu, prin experimentarea diverselor tehnici și materiale se apropie de arta abstractă lirică și deschide calea căutărilor artistice ale tinerii generații, prin lucrări precum *Credință popu-*

lară, (1976, tehnică mixtă, 120×125 cm, colecția MNAM) sau *Adâncul fântânii* (? , tehnică mixtă, 94×104 cm, colecția MNAM), registrul cromatic este substanțial redus la negru și gri argintiu, care se modifică în funcție de sursa luministică.

Mihai Țăruș prin viziunea pe care o împărtășește – artă nonfigurativă, în *Autoportret* (1975, ulei, pânză, 90×75 cm, c. a.) și *Proiect* (1977–2009, ulei, pânză, 95×80 cm, c. a.), este continuatorul firesc al avangardei ruse, al geometriei neeuclidiene și al picturii românești. Formula plastică bazată pe interpretarea lumii vizibile, filtrată prin propria conștiință în raport cu lumea, timpul și spațiul în care există. *Autoportretul* este realizat într-un registru cromatic extrem de rafinat, modalitatea de aplicare a culorilor suportă o notă individualizată prin atingeri suave de penel a suprafeței plastice.

Lică Sainciuc în *Deminciună* (1974, ulei, carton, 35×80 cm, c. a.), ne propune o suprafața alb-gălbuie a suportului, pe care dinspre cele patru laturi converg scurgeri de culoare negru-maró, care se întâlnesc în centrul tabloului cu o formă circulară, luminoasă în interior, în unele zone aceste scurgeri se intersectează și ies în afara cadrului. Prin lucrarea *Foraminifere*<sup>1</sup> (1975, ulei, pânză, 60×80,5 cm, c. a.), artistul apelează la limbajul suprealist sau fractal.

Elena Bontea în lucrarea *Între furie și liniște* (1976, ulei, carton, 49×58 cm, c. a.) experimentează gestualismul expresionismului abstract, iar în lucrarea *Fără titlu* (1976, ulei, colaj, pânză, 49×58 cm, c. a.), utilizează tehnica colajului. Fâșiile de hârtie colorată sunt tăiate în forme libere cu unghiuri drepte și ascuțite și sunt lipite pe fundalul pictat în culori de ulei. Practicarea unor astfel de experimente au fost încurajate de discuțiile cu pictorul Alexandru Ciucurencu.

Din **anii '80** au fost expuse șapte lucrări ale autorilor: **Maria Cheptenaru-Serbinov, Valentina Rusu-Ciobanu, Dumitru Bolboceanu, Victor Guțu, Andrei Sârbu, Andrei Mudrea.**

Maria Cheptenaru-Serbinov prin lucrarea *Feerie* (1980, ulei, pânză, 75×95 cm, c. a.) pare a fi adepta culorilor filtrate de lumina amurgului, a nuanțelor în surdină susținute de ecouri și accente luministice de galben, ocrú și de relații sonore de albastru ultramarin și vermillon. Gesturile libere și ferme orientate pe verticale și diagonale ne sugerează limbajul expresionismului abstract.

A doua lucrare a Valentinei Rusu-Ciobanu, *Geometrie* (mijlocul anilor optzeci, tempera și cu-

lori acrilice pe carton, 70×49 cm, c. a.) ne înfățișează o compoziție în care sunt prezente optsprezece hexagoane, dintre care patru sunt pictate în *degrade* de la albastru închis la albastru deschis, iar în al patrulea este plasat un ovalcelelalte pictate în ocrú și maró sunt secționare în rețele intersectate, făcând referire la o geometrie sacră. Lucrarea este bazată pe o rețea bine structurată, fiind purtătoarea unui mesaj simbolic, interpretările căruia ar putea fi multiple: matrice, rețea moleculară, cer și pământ, masculin – feminin, floarea vieții etc. [7].

Dumitru Bolboceanu în lucrarea *Planare* (1988, ulei, pânză, 120×110 cm, colecția MNAM), face transferul de la spațiul terestru la cel celest prin reprezentarea unor perspective plonjante asupra peisajului natal. Registrele ample ale unei geometrii planimetrice în culori ordonate, în ritmuri sacadate sau blânde, generează culori subtile și armonioase, contururi ferme sau estompate și suprafețe tratate cu texturi diferite, aplicate cu pensula sau cuțitul.

Victor Guțu în lucrarea *Pasăre* (1988, ulei, pânză, 35×49 cm, c. a.) face apel mai mult la un angrenaj, mecanism interior al păsării decât la forma sa recognoscibilă, cu toate că unele elemente ne sugerează prezența capului, a ochiului și a aripilor.

Din creația lui Andrei Sârbu au fost expuse lucrările *Sonet*, 1989 (ulei, pânză, 100×150 cm, colecția MNAM) și *Înălțimea cerului* (1989, ulei, pânză, 150×200 cm, colecția MNAM), picturi în care este prezentă abstracția pură, prin care face trimitere la limbajul expresionismului abstract occidental, la caroiajul lui Piet Mondrian, la câmpurile colorate ale lui Mark Rothko sau la *dripping*-ul lui Jackson Pollock. Expresia liberă a gestului irumpe în afara cadrului rigid, configurând libertatea interioară a artistului. Conținutul cromatic este redus la alb, negru, gri și raporturi de galben auriu și albastru bleu.

Andrei Mudrea divizează spațiul plastic al picturii *Compoziție* (din ciclul *Despărțirea Luminei de Întuneric*, 1989, tehnică mixtă, pânză, 95×110 cm, c. a.) în trei registre verticale, care se îngustează succesiv. Primul registru este împărțit pe orizontală în două păți diferite ca mărime, zona albă, plasată în partea superioară, fiind animată de prezența a două forme geometrice: cercul – galben și triunghiul – roșu, cu vârful în jos, agățat de o linie neagră, care continuă și devine galbenă în cel de-al treilea registru, iar partea inferioară este pictată în albastru, ca și albul tratat *à plat*. Contrastul texturii se produce în zona centrală a lucrării, care este executată într-un limbaj experimental,



Fig. 3. Mihai Țăruș, *Proiect*, 1977-2009, ulei, pânză, 95x80 cm.



Fig. 4. Dumitru Bolboceanu, *Spațiu aerian-II*, 1991, ulei, pânză, 100x120 cm.

prin turnarea pastei cromatice diluate, presărate cu praf de aluminiu. Amestecul improvizat al culorii imită actul genezei. Registrul al treilea ne prezintă raportul dintre alb și albastru într-o formă invers proporțională față de primul, iar zona albastrului fiind continuată în partea de jos cu un spațiu pictat cu negru, situându-se la același nivel cu albastrul din primul registru. În spatele culorilor tratate *à plat* și a celor turnate se pot distinge forme aleatorii, configurate printr-un impuls emoțional.

Cele mai multe lucrări expuse – 31, realizate în intervalul anilor '90 – 2000, aparțin artiștilor: **Lidia Mudrac, Dumitru Bolboceanu, Vasile Moșanu, Victor Kuzmenko, Ivan Kavtea, Tudor Zbârnea, Veaceslav Ignatenco, Valeriu Herța, Veaceslav Fisticanu, Anatol Rurac, Leonardo Guțu, Anatol Ghimpu, Andrei Mudrea, Anatol Danilișin, Florina Breazu, Vladimir Palamarcic, Ilie Cojocar, Larisa Astrein.**

Din creația Lidiei Mudrac au fost expuse două lucrări: *O zi în Odesa* (1990, ulei, pânză, 100x80 cm, c. a.) și *Solea* (1990, ulei, pânză, 120x100 cm, c. a.). Autoarea creează o atmosferă luminoasă și vibrantă prin armoniile culorilor complementare, realizate în gradații subtile, gesturi alerte și dinamice. Expresivitatea tușei și sonoritatea culorilor amintesc de Vassily Kandinsky.

A doua lucrare a lui D. Bolboceanu, *Spațiu aerian – II* (1991, ulei, pânză, 100x120 cm, colecția MNAM), prezintă o viziune epurată, formele și culorile fiind angrenate într-o armonie senină, rafinată, într-un subtil echilibru caloric. Starea de detașare și planare este susținută de estomparea conturilor cu ajutorul pensulei uscate, iar ac-

centele prezente prin câteva incizii liniare perpendiculare pun în valoare centrul compozițional.

Vasile Moșanu în *Umbre invizibile* (1991, ulei, pânză, 80x74 cm, colecția MNAM), structurează suprafața plastică după principiul armoniei și simetriei formelor difuze, aplicate prin turnare în raporturi cromatice bazate pe culorile pământului, animate de verde și galben auriu.

Victor Kuzmenko – *Versiune spațială* (1991, ulei, pânză, 140x240 cm, diptic, donație pentru MNAM), o lucrare de proporții, redusă la un spectru cromatic sever, spațiul central fiind tratat prin suprapuneri de împletiri liniare arcuite în culori calde de ocru, gri, maro, animate cu sclipiri de alb. Punctul roșu marchează distinct centrul de interes al compoziției, iar două fâșii negre înfățișate *à plat* delimitează lucrarea. În a doua pictură cu titlul *Prezență* (1994, tehnică mixtă, pânză, 65x90 cm, donație, colecția MNAM), artistul ne propune o versiune a limbajului elaborat în colaborare cu Iuri Klementiev – pictura *Ontologică*, în care sunt reduse la minim „vopselele de ulei, fiindcă nu corespundeau sarcinii puse, substituindu-le cu materialele naturale de bază: sol, scoici pisate, nisip de diferite nuanțe, argilă și sticlă lichidă” [3].

Din creația lui Ivan Kavtea a fost expus *Peisaj în roșu* (1991, ulei, pânză, 9/72x114 cm, colecția MNAM), în care puternicele registre cromatice de roșu și galben sunt interpusse unei dominante de negru și alb în zona centrală, contrastele fiind îndulcite de nuanțe obținute din amestecul roșului și a galbenului cu alb și negru. Albul irumpe ritmul care se vrea stins în surdină. În *Echinocțiul de primăvară* (1995, ulei, pânză, 73x81 cm, colecția MNAM) au-

torul ne prezintă o structură laconică geometrică și spațială, în care alternează zone tratate acromatic, sugerând ziua și noaptea sau polaritatea, cu suprafețe în care a fost păstrată culoarea pânzei de in, făcând parcă referire la pământul încă nefertil și câmpuri ample pictate *à plat* în doar câteva tente reci. Toată rigoarea și severitatea compoziției este îndulcită de un element cheie, reprezentat printr-o rază oblică față de centrul compozițional, animată cromatic prin dispersia luminii solare în nuanțe de galben, orange, roșu, verde, bleu, asociate victoriei luminii asupra întunericului.

Tudor Zbârnea în *Peisaj* (1992, ulei, pânză, 100×80 cm, c. a.) și *Ritmuri ancestrale* (1999, ulei, pânză, 100×100 cm, c. a.) apelează la două direcții, una fiind asociativă, de transfigurare a atmosferei peisajului rural, în nuanțe fine de culori filtrate de ceață, iar cealaltă direcție este orientată spre interpretarea simbolurilor ancestrale, făcând apel la registrul cromatic al artei populare, într-un câmp de roșu – verde și alb – negru. Suprafața este împărțită riguros într-o rețea asemănătoare tablei de șah, în care formele și nuanțele se diminuează sau se accentuează reciproc, evidențiind simboluri primordiale: cercul, pătratul, crucea, pomul vieții etc.

Veaceslav Ignatenco în *Egalitatea echilibrului* (1993–1994, ulei, pânză, 86×200 cm, diptic, c. a.), ne prezintă o suprafață plastică supusă unei geometrii riguroase cu aspect de sticlă colorată, asemenea unui vitraliu în culori filtrate de galben, ocru, brun, verde și albastru, ordonate într-o diagonală descendentă.

În lucrările lui Valeriu Herța *El și ea* (1994, ulei, pânză, 70×70 cm, c. a.) și *Compoziție* (1994, ulei, carton, 83×56 cm, c. a.) descoperim laconismul mijloacelor plastice care ne induce spre minimalism, spre un limbaj conceptual, în care, pe lângă suprafața pânzei pictate, autorul creează un joc al plinului și al golului prin prelungirea ramei pe una din laturile picturii sau prin includerea spațiului gol între două pânze triunghiulare asamblate pe două colțuri diametral opuse ale ramei. Plinul și golul corelate cu spațiul material și spiritual al lumi vizibile și al relațiilor invizibile, constituie întregul.

Veaceslav Fisticanu în *Determinarea Haosului* (1994, ulei, pânză, 120×97cm, c. a.) și în *Haos și Ordine. Cerc* (2000, ulei, pânză, 45×45 cm, colecția artistului) experimentează hazardul dirijat al gestului pictural, detașarea de aplicarea nemijlocită a culorii cu penelul sau cuțitul. Gestul experimental se produce prin suprapunere, rotire, întindere a culorii pe pânză prin intermediul elementelor eterogene.

Anatol (Nicolae) Rurac prin *Sfârșit de echilibru* (1994–1995, ulei, pânză, 129×149 cm, c. a.) și *Frescă-n roșu* (1996–1998, ulei, pânză, 86×112 cm, c. a.) formulează o emanație a divinului, transferându-ne fie în spațiul celest, fie în cel teluric. Formele geometrice: cerc, arc, oval, pătrat se împletesc și se multiplică sugerând ecoul lumi interioare.

Leonardo Guțu, ne-a oferit două lucrări în format identic: *Vatră* (1994–1998, tempera, pânză, 100×100 cm, c. a.) și *Cochilie* (1998–2000, tempera, pânză, 100×100 cm, c. a.). Viziunea plastică a artistului este orientată spre descoperirea prețiozității senzațiilor subtile tactile și vizuale, prin crearea unei armonii cromatice bazate pe exploatarea valențelor plastice ale culorilor opace de tempera, a texturilor și a nuanțelor obținute prin suprapunere. Abandonul spațiului tridimensional se produce în favoarea căutărilor structurilor compoziționale și a aplatizării spațiului plastic.

Anatol Ghimpu în *1 april* (1994, ulei, pânză, 120×120 cm, c. a.) și *Sfârtecăre* (1996, ulei, pânză, 115×75 cm, c. a.) abordează o maniera picturală distinctă, marcată de un gestualism evident cu o pensulație încărcată cu pastă cromatică, creând impresia unei țesături ordonate din suprafețe stilizate aflate la limita realului și abstractului.

Andrei Mudrea în *Raza de Lumina* (din ciclul *Simfonia Razelor de Luna*, 1995, ulei, pânză, 80×100 cm, c. a.) accentuează topirea formei sub impulsul gestului încărcat cu pastă multicoloră, bazată pe contraste de complementaritate cromatică de galben și violet.

Anatol Danilișin prin *Reflexe* (1997, ulei, pânză, 65×92.5 cm, c. a.) și *Umbră* (2000, ulei, pânză, 98×158 cm, c. a.) ne transferă în spații asociative (orașe sau peisaje rurale), realizate într-o cromatică argintie și suavă, în care dizolvă formele, transfigurate în ceața dimineții sau în crepusculul serii. Maniera picturală se remarcă prin gesturi întrerupte sau plaje generoase de culoare alternate pe suprafața plastică.

Florina Breazu în *Transparențe* (1998, ulei, carton, 84×88 cm, c. a.) creează un spațiu plastic complex, polaritățile coexistă în două registre clar delimitate prin intervențiile gestuale și cromatice. Atitudinea liberă și dezinvoltă este susținută de culorile macerate de alb, accentuând caracterul voalat prezent în partea superioară, contrapusă structurii geometrice din partea inferioară unde culorile amestecate cu negru.

Vladimir Palamarciuc a prezentat două lucrări cu același titlu *Compoziție* (1999, ulei, pânză,



Fig. 5-6. Expoziția de grup *Abstractia – formă a libertății*. Centrul Expozițional Constantin Brâncuși.

100×100 cm, c. a.) realizate într-o gamă cromatică reținută, rece și calmă. Formatul pătrat este recuperat în interiorul compoziției, diferențiat prin ușoara nuanțare a albului, devenind ecranul pe care se desfășoară ritmul echilibrat al formelor decorative, asociate unui peisaj virtual.

Ilie Cojocaru în *Suprapoziționări* (2000, ulei, pânză, 130×110 cm, c. a.) și *Tranzitoriu*, 2000, ulei, pânză, 120×120 cm, c. a.) dezvoltă un gestualism pronunțat prin care metamorfozează spațiul, peisajul ajunge a fi numai intuit prin interferențe spațiale ale formelor și culorilor. Diagonalele ferme accentuează ritmul dinamic și structura asimetrică echilibrată. Armoniilor de culori stinse, acoperite de fumul frunzelor de toamnă, le sunt acordate spații de respiro în sclipiri luministice.

Lucrările Larisei Astrein *Onitcani-III* (2003, ulei, pânză, 65×81 cm, c. a.) și *Culoarea vântului* (2005, ulei, pânză, 65×81 cm, c. a.) au fost acceptate în expoziție, deoarece limbajul practicat de artistă era evident din perioada mult anterioară, dar la momentul desfășurării expoziției autoarea nu dispunea de lucrări date anterior, aflate pe teritoriul Republicii Moldova. Creația artistei suportă o considerabilă apropiere de limbajul promovat de maestrul Vladimir Sterligov, promotorul conceptului potir-cupolă, de altfel și creația lui Mihai Țăruș fiind influențată de această viziune.

În cadrul acestui proiect s-au urmărit modificările de stil în cadrul creației unuia și aceluiași autor prin expunerea a două lucrări din etape sau serii diferite, precum și elucidarea experimentului artistic valabil pentru arta de underground și continuarea fenomenului identificării unui limbaj personalizat în perioada post-sovietică. Aceste descrieri s-au referit la lucrările prezente în expoziție, nu descifrează întreaga creație a artiștilor respectivi și nu are pretenția unui studiu exhaustiv.

Raportat la evoluția artelor în context european și internațional, apariția artei abstracte în

spațiul investigat se stabilește relativ târziu, datorită unor factori obiectivi, istorici și politici, cenzurii impuse de regimul totalitar comunist prin promovarea artei angajate, a academismului și a realismului socialist.

„În perioada sumbră a totalitarismului, artele plastice de la noi, și nu numai artele plastice, au fost trecute, inchizitorial, prin acel mecanism feroce de tocat individualitatea, al cărui produs final avea să fie, în mod normal, artistul sovietic, modelat de alte structuri și forme decât cele care să-i reprezinte personalitatea, universul originar de gândire și simțire” [4].

În urma cercetărilor efectuate putem constata că rădăcinile artei abstracte în R. Moldova pot fi descoperite în operele plastice ale unor artiști notorii ale artei naționale, precum Mihai Grecu, Valentina Rusu-Ciobanu; Igor Vieru, Ada Zevin (lucrările unor artiști nu au fost prezente în expoziție, dar personalitatea lor a constituit un puternic pol de iradiere al culturii românești și europene), artiști formați în România interbelică, deseori învinuiți de *formalism* de reprezentanții regimului totalitar. Tocmai această tendință spre *formalism*, stilizările și interpretările formelor și culorilor artei populare, decorativismul evident, descătușarea culorii și experimentalismul tehnicilor și mijloacelor noi de exprimare plastică: coloranți și pigmenți industriali, lacuri și bitum etc.; dorința de înnoire a limbajului plastic și de racordare la actualitatea internațională, inspiră tână generație, formată în mare parte în ambianța personalității impunătoare a lui M. Grecu.

Viziunea nonfigurativă a lui M. Țăruș și a L. Astrein, artiști plastici formați în ambianța culturală a avangardei ruse, în atelierul lui Sterligov, stabiliți la Sankt Petersburg (Leningrad), va defini un traseu distinct și absolut individual în tot arealul artistic basarabean.

La momentul lansării acestui fenomen cultural în RSSM, în a doua jumătate a anilor '60 și până în anii '80 din cauza cenzurii impuse de oficialități, operele realizate în această formulă plastică rămăneau la nivelul experimentelor de atelier, fără posibilitatea expunerii lor în spațiul public, excepție o constituiau artiștii M. Țăruș și L. Astrein, care din 1975 participă la expozițiile *Pictorilor Nonconformiști* sau la expozițiile organizate în atelierul lui Sterligov, (în 1988) la Leningrad.

În RSSM practicarea noilor limbaje plastice nonfigurative s-a manifestat ca o formă de disidență și a căpătat contur odată cu procesul de erodare al sistemului sovietic și de emancipare spirituală și culturală. Dorința de libertate era asociată noilor limbaje plastice nonconformiste. Manifestarea în forță a individualității creatoare a artiștilor a căpătat contur în a doua jumătate a anilor '80, în perioada restructurării gorbacioviste.

Această luptă ideologică, făcea ca artiștii care practicau pictura abstractă / nonfigurativă în URSS să fie catalogați drept formalști și respectiv – marginalizați. Din aceste considerente până la restructurarea gorbaciovistă lucrările abstracte rămăneau un deliciu al experimentului și al eliberării de formele impuse de ideologia comunistă. Decojirea succesivă se producea prin compoziții decorative inspirate din arta populară, metafore, simboluri, vise, aluzii la lucrările de avangardă sau prin compoziții asociative, stilizate până la constituirea formelor abstracte epurate.

„...Acest drum, început în condițiile vitrege ale unui regim totalitar cu reglementarea-i totală a tuturor activităților umane, a străbătut etape de liberalizări sau înăsprirea restricțiilor impuse artelor pentru ca abia la sfârșitul anilor optzeci și la începutul anilor nouăzeci, odată cu prăbușirea regimurilor comuniste și a Uniunii Sovietice, să dispară totalmente controlul statului asupra activității creatoare” [6].

Prima generație de artiști care practică arta abstractă / nonfigurativă se manifestă la sfârșitul anilor '80 – începutul anilor '90 și pledează pentru reînnoirea vocabularului și mijloacelor plastice de expresie printre artiștii care au reușit să-și păstreze integritatea spirituală și să se dezvolte liber, opunându-se tuturor presiunilor asupra individualității și personalității lor creatoare, urmând calea lui M. Grecu și a V. Rusu-Ciobanu se numără A. Sârbu, M. Țăruș, A. Mudrea, D. Bolboceanu, N. Rurac, V. Cuzmenco, M. Cheptenaru-Serbinov ș.a.

„În răstimpul 1987–1992 în relațiile vieții cotidiene se constituie și se impune o dimensiune, nemaîntâlnită anterior – libertatea. ...Viața în acei ani începe să curgă sub semnul dominației aleatoriului” [1].

Putem confirma cu certitudine că în perioada de răscruce a regimurilor și sistemelor politice din anii 1990–1991 numărul artiștilor care au practicat limbajul nonfigurativ era mult mai mare. După destrămarea URSS, din diverse motive, dintre care și cele politice, economice, naționale, mulți artiști au părăsit hotarele Republicii Moldova. O parte din operele de artă s-au pierdut, nefiind achiziționate în colecțiile publice, au fost vândute peste hotare. Din aceste motive a fost imposibilă recuperarea unor opere și comunicarea cu unii artiști pentru oferirea unui spectru cât mai larg asupra fenomenului nonconformist / de underground în arta moldovenească. Cu toate aceste impedimente, majoritatea artiștilor în viață s-au arătat entuziasmați de participarea la acest proiect și au descoperit picturi uitate în atelier, acoperite de praful timpului.

După constituirea Republicii Moldova ca stat independent, s-a dorit aderarea și racordarea la valorile firești ale artei naționale românești și internaționale. Dorința de modernizare în arealul sovietic și post-sovietic însemna, de fapt, recuperarea și revenirea la evoluția firească a artei și la circuitul liber de valori din perioada interbelică.

În procesul destrămării oricărui sistem politic ori ideologic se inițiază acțiuni de iconoclastism, care au rolul de a ruina și de a eradica emblemele și mitologiile vechiului regim sau sistem. Probabil că și acest val de schimbare a limbajului plastic coincidea cu tendințele similare din alte perioade istorice.

Selecția urmărită a pus în evidență varietatea direcțiilor acoperite de pictura abstractă autohtonă și pentru evidențierea acestor diferențe ne vom raporta la direcțiile esențiale ale limbajului abstract consacrat în plan internațional, chiar dacă însuși artiștii sau critica de specialitate a utilizat următorii termeni: *formalism, decorativism, modernism, abstractizare, pictură nonfigurativă*. Pictura nonfigurativă este reprezentată de Mihai Țăruș, Larisa Astrein; abstracția geometrică de Valentina Rusu-Ciobanu, Anatol Rurac, Andrei Mudrea, Ivan Kavtea, Veaceslav Ignatenco; câmpurile colorate, abstracția lirică și geometrică, „pictura simbolic încifrată, oarecum ocultă” [2] de Andrei Sârbu; abstracția lirică de Lidia Mudrac, Vasile Moșanu, Leonardo Guțu; informalul /

tachisme-ul de Andrei Mudrea, Veaceslav Fisticianu; minimalismul de Valeriu Herța, pictura ontologică de Victor Kuzmenko, expresionismul abstract de Maia Cheptenaru-Serbinov, Ilie Cojocaru, Anatol Danilișin, Florina Breazu ș.a.

Majoritatea artiștilor s-au format în circuitul succesiv al școlii academice în domeniul picturii, iar artiști, precum: A. Sârbu studiază scenografia și pictura în ambianța atelierului lui M. Grecu;

A. (N.) Rurac se formează în domeniul teoriei literaturii și artelor plastice; Lică Sainciuc, V. Herța absolvă arhitectura; E. Bontea studiază pictura și teoria artelor plastice, V. Kuzmenko este absolventul facultății de grafică.

Artiști, precum: M. Țăruș, L. Astrein, V. Fisticianu, A. Rurac, V. Kuzmenko, L. Guțu, V. Palamarcu, I. Cojocaru, F. Breazu și-au consacrat o bună parte a activității de creație domeniului limbajului abstract / nonfigurativ, devenind o formulă a identității artistice, dar pentru artiști, precum: Valentina Rusu-Ciobanu, Mihai Grecu, Elena Bontea, Lică Sainciuc, Dumitru Bolboceanu, Tudor Zbârnea, Anatol Ghimpu, Victor Guțu – arta abstractă nu a constituit decât un pasaj sau o etapă în edificarea demersului plastic. Artiști care practică în paralel mai multe direcții, eradicând caracterul radical, exclusivist sunt: A. Mudrea, V. Ignatenco, A. Sârbu, L. Mudrac, I. Kavtea, V. Herța, A. Danilișin.

În cadrul proiectului au fost expuse lucrări ale plasticienilor neafiliați la grupări artistice: V. Rusu-Ciobanu, M. Grecu, L. Sainciuc, E. Bontea, M. Cheptenaru-Serbinov, V. Ignatenco, V. Herța, V. Fisticianu, L. Guțu, A. Ghimpu, A. Danilișin, F. Breazu; ale foștilor membri ai grupării *Fantom*: V. Guțu, L. Mudrac, V. Kuzmenko, I. Kavtea, V. Palamarcu; membri ai Grupului *Zece*: D. Bolboceanu, A. Sârbu, A. Mudrea, V. Moșanu, T. Zbârnea, A. Rurac, I. Cojocaru (numele artiștilor este prezentat în ordinea periodizării lucrărilor expuse în cadrul proiectului), precum și membri ai grupului sterligoviștilor de la Sankt Petersburg în perioada 1974–1985: M. Țăruș și L. Astrein.

Referitor la Grupul *Zece* importantă a fost intervenția lui A. Sârbu: „Ceea ce mi se pare semnificativ în această manifestare de cultură – expoziția Grupului *Zece* – este consecvența atașamentului față de formele de expresie modernă, **racordarea artistului plastic la contextul actual al culturii universale... obiectivul suprem fiind libertatea de creație** și nu reconstituirea unei bresle aservite doctrinei ideologice după

schema veche. Și, în același timp, să contribuie la înprospătarea, revigorarea, schimbarea din rădăcină chiar a gândirii plastice de la noi, grav afectate de o îndelungată stare de stagnare” [4].

Proiectul a fost realizat în colaborare cu UAP din Republica Moldova și cu Muzeul Național de Artă al Moldovei. Paisprezece lucrări expuse sunt piese ale patrimoniului național din colecția MNAM, cealaltă parte din colecțiile artiștilor participanți la proiect.

Vernisajul a fost oficiat de președintele UAP din Republica Moldova Dumitru Bolboceanu, directorul general al MNAM Tudor Zbârnea, criticul de artă și artistul plastic Valentina Bobcova, scriitorul și cineastul Mihai Poiată.

În contextul actual al evoluției tehnologiilor informaționale, al limbajelor multimedia în artă, pictura abstractă pare a fi clasată la capitolul de artă clasică.

#### Abrevieri

c. a. – colecția artistului

MNAM – Muzeul Național de Artă al Moldovei

RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

SUA – Statele Unite ale Americii

UAP – Uniunea Artiștilor Plastici

URSS – Uniunea Republicilor Sovietice Socialiste

#### Note

<sup>1</sup>*Foraminifer* [At: LTR / Pl:~e/ E: fr. *foraminifères*] *1sn* Ordin de animale unicelulare din încrengătura protozoarelor, care au corpul învelit într-o cochilie calcaroasă, alcătuită din una sau mai multe camere comunicând între ele, și care trăiesc în apele marine. *2sn* Animal din ordinul foraminiferelor (1). *3a* (D. roci, straturi, formații geologice etc.) Care conține foraminifere (2). <https://dexonline.ro/definitie/foraminifer>, accesat 24.04.2019

#### Bibliografie

1. Braga Tudor. Catalog *Grupul Zece*. Chișinău: Editura Atelier, 2002.
2. Ciobanu C. I. Andrei Sârbu, Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: Editura Arc, 2004.
3. Dragnev Lilia. Grupul artistic „FANTOM”: reprezentarea subiectivă a obiectului real, *Arta*, 2014.
4. Sârbu Andrei Catalog *Grupul Zece*. Chișinău: Editura Atelier, 2002.
5. Toma Ludmila Mihai Grecu. Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: Editura Arc, 2004, pag. 11.
6. Galeria virtuală. <http://www.arta.neonet.md/intro/>, accesat: 14.04.2019.
7. [http://www.emrys.ro/hexagonul\\_simbolul\\_creatiei\\_si\\_al\\_manifestarii](http://www.emrys.ro/hexagonul_simbolul_creatiei_si_al_manifestarii).

## Valențe artistice în gravura moldovenească din anii '70-'80 ai secolului al XX-lea

### Rezumat

#### Valențe artistice în gravura moldovenească din anii '70 -'80 ai secolului al XX-lea

Gravura moldovenească din anii '70-'80 ai secolului al XX-lea, deși rezidă în caracterul evolutiv al graficii sovietice din precedenta perioadă postbelică, constituie un compartiment important al artei plastice contemporane. În lucrarea de față vor fi analizate, în mod preliminar, aspectele de figurare tehnică, predilecțiile tematice și procedeele artistice utilizate de către graficieni în creația lor grafică din cadrul deceniilor opt și nouă ale secolului trecut. De asemenea, ne propunem să efectuăm o analiză selectivă a stampelor executate în perioada de referință, care atestă soluționări inedite ale subiectelor artistice, în vederea relevării aspectelor distinctive de organizare compozițională a imaginii artistice și de obținere a expresiilor semnificativ-simbolice ale conținutului artistic.

În anii '70 ai secolului trecut se evidențiază stampele grafice ale artiștilor plastici, mulți dintre care au activat și în perioada precedentă: I. Bogdesco, I. Tabârță, L. Beleaev, V. Coval, V. Cojocaru, Gh. Guzun, V. Lavrenov, E. Childescu, D. Savastin, Gh. Vrabie, A. Colibneac, F. Hămuraru, I. Cavarnali, V. Coreachin ș. a. Un aspect distinctiv al evoluției gravurii moldovenești de după 1980 îl constituie faptul că, în perioada respectivă, în spațiul artistic al republicii apare o pleiadă de tineri graficieni, a căror creație a marcat o nouă fază în constituirea gravurii naționale contemporane de la sfârșitul secolului al XX-lea: N. Coreachina, N. Danilenco, V. Kuzmenko, R. Cuțiuba, I. Liberman, S. Zamșa, E. Zavtur ș.a.

**Cuvinte-cheie:** gravura contemporană, acvaforte, linogravură, xilogravură, litografie, pointe seche, mezzotinto, mesaj ideatic, realism, decorativism, simbol, semnificație, alegorie.

### Summary

#### Artistic valences in the Moldavian engraving of the '70s and '80s of the XX century

Although residing in the evolutionary character of the Soviet graphics from the previous post-war period, the Moldavian engraving of the '70s and '80s of the XX century is an important compartment of the contemporary plastic art. In the present paper, the technical figurative aspects, thematic predilections and artistic procedures used by graphic artists in their graphic creation during the seventh and eighth decades of the previous century will be analyzed. We also propose to perform a selective analysis of the stamps executed during the reference period, which attests to the original solutions of the artistic subjects, in order to reveal the distinctive aspects of the compositional organization of the artistic image and to obtain the symbolic-significant expressions of the artistic content.

In the seventh decade of the XX century, the graphic stamps of the plastic artists were revealed, many of whom activated in the previous period: I. Bogdesco, I. Tabarta, L. Beleaev, V. Coval, V. Cojocaru, Gh. Guzun, V. Lavrenov, E. Childescu, D. Savastin, Gh. Vrabie, A. Colibneac, F. Hamuraru, I. Cavarnali, V. Coreachin and others. A distinctive aspect of the evolution of the Moldavian engraving after 1980 is the fact that during this period in the artistic space of the Republic, there emerged a plethora of young graphic artists such as N. Coreachina, N. Danilenco, V. Kuzmenko, R. Cutiuba, I. Liberman, S. Zamșa, E. Zavtur and others, whose creation marked a new phase in the constitution of the contemporary national engraving of the end of the XX century.

**Keywords:** contemporary engraving, watercolor, linocut, woodcut, lithography, pointe seche (dry point), mezzotinto, ideative message, realism, decorativism, symbol, meaning, allegory.

În lucrarea de față ne propunem să analizăm o serie de gravuri moldovenești din perioada anilor '70-'80 ai secolului trecut, care atestă soluționări inedite ale compoziției artistice, selectate în funcție de titlul subiectului artistic și de caracterul semnificativ

al conținutului formal al operelor. Scopul acestei cercetări este relevarea particularităților specifice de organizare compozițională a operelor grafice executate în perioada de referință în vederea obținerii expresiilor semnificativ-simbolice ale conținutului artistic.

Prezentul demers științific a fost efectuat în cadrul cercetării gravurii moldovenești din perioada postbelică, anterior fiind studiată gravura anilor 1940–1970 [13, 14, 15]. Secvența temporală, supusă examinării în lucrarea de față – deceniile opt și nouă ale secolului trecut, – este argumentată prin relevanța caracterului evolutiv al gravurii moldovenești, perioada ulterioară de după 1990 fiind marcată de schimbările liberalizatoare, care au avut loc în contextul destrămării URSS, și de racordarea artei naționale (inclusiv a graficii) la noile tendințe postmoderniste – abstracționism, simbolism, conceptualism etc.

Cercetarea a fost desfășurată în baza surselor științifice [4-7; 11; 18-19; 22-23 ș.a.] și a edițiilor periodice, a monografiilor și albumelor de artă [1, 8; 20-21; 26], a cataloagelor expozițiilor de artă și de creație ale artiștilor plastici, precum și în baza stampelor originale, deținute în fondurile Muzeului Național de Artă al Moldovei (secția Grafică) și a Bibliotecii Naționale (secția Artă), în atelierele graficienilor și în colecții private.

Indispensabil, realizările în gravura din anii 1970–1980 rezidă în caracterul evoluției artei grafice din precedenta perioadă postbelică, aceasta constituind o etapă fundamentală în formarea și proliferarea domeniului gravurii în spațiul artei plastice sovietice din republică, mijlocul anilor '60 marcând faza de elan în dezvoltarea acesteia.

În mod retrospectiv, menționăm că gravura postbelică din anii 1945–1970 este relevantă, prioritar, prin linogravură și gravura în baza suportului de metal (*acvaforte*, *acvatinta*). Ponderea xilogravurii și a litografiei în perioada respectivă este una modestă, dezvoltarea acestora fiind sesizată abia după anii '60. La constituirea gravurii naționale, în perioada menționată au contribuit graficienii: în linogravură – Evgheni Merega, Ghenadi Zăcov, Stepan Tuhari, Liubomir Sobolevski, Victor Coval, Ilia Averbuh, Boris Șirokorad, Vladimir Moțcaniuc, Ion Tabârță, Ilia Bogdesco, Igor Vieru ș. a.; în *acvaforte*, *acvatinta* – Grigori Fiurer, Petru Țurcan, Victor Ivanov, Boris Nesvedov, Leonid Grigorașenco, Gheorghe Vrabie, Gheorghe Guzun, Vladimir Lavrenov, Filimon Hămuraru, Alexei Colîbneac, Vasile Negruță ș.a. Xilogravura este practică, cu precădere, în grafica de carte. Astfel, se remarcă ilustrațiile realizate de Igor Nifașev, Leonid Beleaev, Isai Cârnu ș.a. În genul litografiei se reliefează activitatea graficienilor Ion Tabârță, Gheorghe Vrabie, Igor Necitailo.

Deși exigențele „realismului socialist” și caracterul angajat al artei sovietice au condiționat în mod decisiv conținutul estetic al graficii postbelice (delimitând, în mod considerabil, tematica și stilistica lucrărilor artistice), anii '60 se remarcă prin tendința

graficienilor de a promova noi modalități de abordare a conținutului artistic, apar trăsături artistice specifice, ce imprimă graficii un caracter național. Deosebit de importante sunt schimbările calitative ale gravurii din perioada respectivă: se perfecționează măiestria desenului și a profesării tehnice și tehnologice, capătă dezvoltare compoziția tematică, sunt abordate noi direcții și accepții stilistice în transpunerea mesajului ideatic al compoziției artistice. În acest context, în mod pregnant se remarcă activitatea artistică a graficienilor: I. Bogdesco (linogravurile color: *Patria mea*, 1960; *La răsărit de soare*; *Scrisoarea*, 1960; *Mama*, 1961; *Cântec*, 1964), Gh. Vrabie (acvafortele: *În port*, 1964; *Prima zăpadă*, 1965; *Înserează*, 1965), L. Grigorașenco (acvafortele: *Apărătorii depoului din Bender*, 1966; *Fapta eroică a soldatului*, 1969), I. Vieru (ciclul de linogravuri *Inima cântă*, 1964; *Înflorire*; *Cântec*; *Roadă*), A. David (linogravurile color: *Floarea-soarelui*, 1964; *La lucru*, 1964; *Familie*, 1966), Gh. Zăcov (linogravurile color: *Codrii*, 1966; *Pentru șantiere*, 1966; *Drumuri (Duc pâine)*, 1966; acvafortele: *Fățare colhoznică*, 1966), P. Țurcan (acvatintele: *Peisaj industrial*, 1960; *Pădure*, 1960; *Iarnă*, 1961; *Sat moldovenesc*, 1966 ș. a.), Gh. Guzun (ciclul de linogravuri *Doina Basarabiei*, 1966; *Mărțișor*, 1966; *Țesătoare de covoare*, 1966; *Bugeac*, 1966; *În zi de duminică*, 1965; *Fete găgăuze*, 1966; *Dansul Țiganilor basarabeni*, 1966; ciclul *Doina Basarabiei*, 1966), V. Lavrenov (linogravurile: *Culesul poamei*, 1969; *Fredonări*, 1969; *Ornamente*, 1969); S. Tuhari (ciclul de linogravuri color *Oamenii – bogăția Moldovei*, 1962), V. Coval (*Melodii găgăuze*; *Familie din ciclul de linogravuri Motive din Ceadâr-Lunga*, 1967) ș.a. În general, această perioadă a contribuit, indispensabil, la formarea unui contingent profesional distins și la manifestarea potențialului de creație al acestuia în numeroase stampe originale, realizate în deceniile următoare.

În această ordine de idei, menționăm că în deceniul opt al secolului al XX-lea se relevează stampele grafice ale artiștilor plastici, mulți dintre care au activat și în perioada precedentă: I. Bogdesco, I. Tabârță, L. Beleaev, V. Coval, V. Cojocaru, Gh. Guzun, E. Childescu, D. Savastin, Gh. Vrabie, A. Colîbneac, F. Hămuraru, I. Cavarnali, V. Coreachin, S. Gamurari, P. Mudrac ș.a.

Un aspect distinctiv al evoluției gravurii moldovenești de după 1980 îl constituie faptul că, în perioada de referință, în spațiul artistic al republicii apare o pleiadă de tineri graficieni, a căror creație artistică a marcat o nouă fază în constituirea gravurii naționale contemporane, suscitând noi filiere stilistice (inclusiv nonfigurativism), care s-au proliferat semnificativ începând cu ultimul deceniu al se-

colului al XX-lea. Printre aceștia se remarcă Natalia Coreachin, Nina Danilenco, Victor Kuzmenko, Roman Cuțiuba, Igor Liberman, Eudochia Zavtur, Simion Zamșa ș.a.

La capitoul *figurare tehnică*, menționăm că în anii '70-'80 ai secolului trecut erau profesate în continuare *linogravura* (I. Tabârță, V. Coval, V. Cojocaru, E. Childescu, A. Colîbneac), *acvaforte* (E. Childescu, Gh. Vrabie, F. Hămuraru, N. Coreachin, N. Danilenco, I. Vatamanița, V. Filatov, R. Cuțiuba, E. Zavtur, S. Zamșa), *acvatinta* (V. Coreachin, V. Cojocaru, Gh. Vrabie, V. Kuzmenko) și *acvatinta* (Gh. Guzun, Gh. Vrabie). Evoluează considerabil *linogravura în culoare* (I. Bogdesco, V. Cojocaru, E. Childescu, A. Colîbneac, I. Cavarnali), *acvafortele în culoare* (I. Tabârță, V. Cojocaru, V. Kuzmenko), *litografia* (D. Savastin, F. Hămuraru, N. Danilenco, A. Colîbneac) și *xilogravura* (L. Beleaev). Apar și se dezvoltă (mai ales în deceniul nouă) noi tehnici ale gravurii în baza clișeului de metal, inclusiv mixte: *mezzotinta*, *verniss moale*, *lavis și pointe seche* (I. Liberman, V. Kuzmenko, I. Vatamanița).

Cât privește predilecția tematică a graficienilor în perioada cercetată, sunt explorate în continuare cu prisosință subiecte cu caracter social și industrial, prin intermediul cărora sunt reflectate realizările din țară. Vom menționa, în acest context, creația grafică a lui I. Tabârță (acvaforte color: *Chișinăul în construcție*, 1985; *Chișinăul industrial*, 1985 ș.a); *Femeile Moldovei*, 1985); L. Beleaev (xilogravurile: *La Dnestrovc*, 1972; *Pe pod. Stația Electrica moldovenească*, 1972); V. Cojocaru (ciclurile de acvaforte, acvatinta: *Noua viață colhoznică*, 1980; *Moldova industrială*, 1980; *Oameni ai pământului*, 1980); V. Coreachin (ciclul de acvaforte color, acvatinta *Pe șantierul Moldovei*, 1986); I. Vatamanița (ciclul de acvaforte *Uzina din Kirov*, 1974); E. Zavtur (ciclurile de acvaforte: *Meșteri populari*, 1985; *Munca colhoznică*, 1984; *Femeile Moldovei*, 1985) ș.a.

Ca și în deceniile precedente, un loc aparte îl deține tematica istorico-revoluționară și a luptei pentru apărarea Patriei, abordată de graficienii: I. Tabârță (linogravurile: *Căile biruințelor* (1977), *Eroii războiului civil* (1972); ciclul de acvaforte color: *Amintiri din copilăria mea* (1988); *Petru I și D. Cantemir la Iași* (1987), *Vasile Lupu îl primește pe Timuș Hmelnițki* (1987); V. Coval (tripticul *Crearea RASS Moldovenești*, 1972, linogravură); V. Cojocaru (linogravurile: *Prima bătălie a lui Ștefan cel Mare la Podul Înalt* (1978), *Ștefan cel Mare – Domnitorul Moldovei* (1979), *Dimitrie Cantemir și Petru I* (1980); acvaforte color: *Anul 1457* (1987), *Anul 1711* (1987); L. Grigorașenco (acvafortele *Masacru*, 1972); E. Zavtur (ciclul de acvaforte *Solii păcii*, 1985) ș.a.

Un spațiu considerabil în arta gravurii din anii de referință îl dețin peisajul și portretul. În genul peisajului, profesat de o mare parte a graficienilor, fie sunt reprezentate secvențe care elucidează aspecte de industrializare a țării (ciclul de acvaforte *Constructorii*, 1975, de Gh. Vrabie; linogravura color *Complexul zootehnic din s. Dănceni*, 1975, de A. Colîbneac), fie se tinde spre evocarea epico-lirică a imaginii ținutului natal. În cel de-al doilea caz, realizări semnificative au marcat graficienii: E. Childescu (ciclul de linogravuri color: *Plai natal*, 1974–1991); F. Hămuraru (ciclul de litografii *Anotimpurile*, 1972); Gh. Vrabie (acvaforte: *Orașul contemporan*, 1975; *Oraș pe coline*, 1972; *Oraș reinnoit*, 1977; *Probe în câmp*, 1976) ș.a.

În genul portretistic sunt relevante stampele grafice executate de V. Coval (linogravurile *Leana, Mireasa și mirele*, din ciclul *Motive din Ceadâr-Lunga*, 1971); D. Savastin (litografiile *Portretul tutunăresei N. Grosu*, 1980; *Mulgătoarea Maria Samsi*, 1984 ș.a.); I. Bogdesco (linogravura *Mama și fiica*, 1976; acvafortele *Bătrânul viticultor*, 1981); A. Colîbneac (linogravura color *Portretul Valentinei Petrașcu*, 1975); I. Vatamanița (*Portretul doctorului în medicină N. Gheorghiu*, 1971, acvaforte, ac sec) ș.a.

Un alt aspect distinct al gravurii din perioada de referință îl constituie dezvoltarea compoziției de gen, a cărei subiecte reflectă fie secvențe ale vieții rurale cotidiene (linogravura color *Izvor*, 1978, ciclul de linogravuri *Viața satului găgăuz*, 1981, de I. Cavarnali; ciclul de litografii *Motivele folclorului găgăuz*, 1980, de D. Savastin; ciclul de litografii *Femei din Bugeac*, 1981, de V. Kuzmenko), fie procesele de edificare a orașului contemporan (acvafortele *Macara deasupra orașului*, 1975, acvatintele *Centrala termoelectrică și Sector industrial*, 1977, de Gh. Vrabie; ciclul de acvaforte, acvatinta *Chișinău. Amintiri despre trecut*, 1983, de N. Coreachina; linogravura *Cântecul*, 1972, de I. Tabârță ș.a.). Aceste foi grafice se disting prin tendința de stilizare a formei artistice, frecvent, cu un caracter decorativ sau tradițional, evocând lirism sau decorativism subiectelor abordate.

O amploare deosebită comportă compozițiile de gen care atestă tematica sportului: ciclul de acvaforte *Hipism* (1972–1973) și acvafortele *Voltija* (1976) de Gh. Vrabie; tripticul *Trânta* (1971, acvaforte) de F. Hămuraru; xilogravura *Fotbal* (1971) și linogravura color *Încălzirea* (1971) de L. Beleaev; acvafortele *Săritura* (1983) de N. Danilenco ș.a.

În mod aparte se disting foile grafice, care reflectă subiectul valorilor general umane sau în care sunt abordate probleme filosofice ale existenței umane. Astfel, se remarcă creația grafică a artiștilor plastici Gh. Vrabie (acvaforte: *Scrânciobul*, 1974;

*Orele de muncă*, 1975; *Tragedia din Râbnîța*, 1975); A. Colibneac (ciclul de linogravuri: *Căderea în păcat*, 1970–1996); I. Bogdesco (linogravura *Prometeu*, 1973); V. Kuzmenko (ciclul *Vise despre zbor*, 1985–1986, acvaforte color, acvatinta; ciclul *Transcendență*, 1988, acvaforte color, șablon; ciclul *Parabole despre femeile Bugeacului*, 1986, acvaforte, vernis moale); I. Liberman (tripticul *Progres în numele ordinii*, 1985, pointe seche, mezzotinto; ciclul *Zborul*, 1988, pointe seche, mezzotinto) ș.a.

În aspect de procedee artistice, utilizate de către graficieni în stampele grafice din anii '70–'80 ai secolului al XX-lea, – pe lângă abordarea clasică realistă a subiectelor compoziționale cu caracter descriptiv-narativ sau elogios, apar tot mai multe lucrări în care este aplicat procedeul stilizării formei artistice (de cele mai deseori, decorativă), cu tentă de evocare a expresiilor epico-lirice sau a conotațiilor simbolice ale imaginii. Metafora și simbolul devin procedee artistice utilizate tot mai des la reflectarea mesajului conceptual al lucrărilor.

În continuare propunem o analiză selectivă a stampelor grafice, executate în deceniile opt și nouă ale secolului trecut, care atestă soluționări inedite ale subiectelor artistice în vederea relevării aspectelor distinctive de organizare compozițională a imaginii artistice și de obținere a expresiilor semnificativ-simbolice ale conținutului ideatic.

Prin soluționare compozițională reușită și abordare inedită a conținutului artistic se disting acvafortele semnate de Gheorghe Vrabie (1939–2016): *Obstacol* (1972), *Scrânciobul* (1974), *Macarale deasupra orașului* (1975), *Tragedia de la Râbnîța* (1975), *Probe în câmp* (1976), *Oraș reinnoit* (1977) ș.a.

Este elocventă menționarea, în acest context, a gravurii *Startul* (din ciclul *Hipism*, 1972, acvaforte), relevantă din punct de vedere al abordării conceptual-artistice a subiectului (Fig. 1). Ordonată într-o structură complexă de tip deschis, compoziția reprezintă secvențe dintr-un concurs hipic, al căror personaje sunt grupate ritmic, pe orizontală, întreaga câmp vizual fiind, totodată, ordonat „în registre” verticale, marcate de imaginea flamurilor. Spațiul lucrării este orchestrat în două zone compoziționale – superioară și inferioară. Cea inferioară desemnează, în corespundere cu grupurile de sportivi reprezentați, mai multe centre de interes, două dintre care (evidențiate în mod distinct pe spațiul liber din centrul formatului) fiind prioritare. Elementele constitutive ale compoziției și modul de ordonare a acestora într-o structură compozițională dinamică generează un șir de vectori: fie concentrați în jurul celor două centre de interes de la mijlocul formatului, fie desemnați de imaginea flamurilor din partea

superioară a spațiului compozițional, fie generați de figurile (inclusiv pedestre) din zona inferioară a compoziției, majoritatea din aceștia fiind îndreptate, prin poziționarea și orchestrarea formelor și a elementelor plastice, spre stânga câmpului vizual. Distinct este faptul că graficianul reușește să includă într-un câmp vizual comun secvențe distante atât în aspect temporal (acțiunile desemnate de cele două grupuri principale ale călăreților de până și, respectiv, de după semnalarea startului), cât și în aspect spațial (figurile călăreților, reprezentate în timpul activităților ecvestre și, simultan, în timpul odihnei sau după concurs). Acest procedeu de reprezentare a simultanietății diverselor secvențe spațial-temporale Gh. Vrabie aplică la soluționarea și a altor subiecte compoziționale, cum sunt cele pe care le atestă acvafortele *Obstacol* (1972), *Abordarea drapelului* (1972), *Călăreții* (1973), *Tragedia de la Râbnîța* (1975) ș.a.

Este necesar de a menționa și maniera graficianului de abordare liniar-tonală, stilizată a conținutului formal al gravurii. Deși formele sunt modelate „plat”, gravura primește o deosebită expresivitate grație organizării ritmice a elementelor compoziționale, spațiilor libere mari, modelării grafice texturale și a plasticii liniare sugestive.

Un loc aparte în arealul artistic al Moldovei îl ocupă, indubitabil, creația grafică a lui Ilia Bogdesco (1923–2010). Monumentalismul și simbolismul formei, dinamismul și expresivitatea elementelor limbajului plastic, ce rezidă inclusiv pe relații tonale de contrast calitativ și cantitativ – sunt trăsături caracteristice operei grafice a maestrului. În acest context, poate fi menționată stampa *Prometeu* (1973, linogravură), care denotă deosebite conotații simbolice ale conținutului ideatic (Fig. 2).

Indispensabil, anume o asemenea potență energetică, cum este cea pe care o posedă structura compozițională circulară, poate comporta eideticul unui mesaj-simbol. Prin aceasta se explică tipul structurii compoziționale, pentru care a optat graficianul în vederea soluționării structural-artistice a subiectului mitologic al lucrării. Or, figura înaltă și puternică a lui Prometeu, înscrisă ușor-oblic în jumătatea stângă a spațiului compozițional circular, captivează, practic, întreaga atenție a vizualizatorului. I. Bogdesco reușește, prin intermediul expresiilor liniar-grafice și tonale generalizatoare, să modeleze sugestiv relieful muscular pronunțat al unui corp uman puternic, ce denotă o forță fizică titanică și un spirit, fără îndoială, redutabil. În partea dreaptă a câmpului vizual, pe plan secund, de dimensiuni mult mai reduse și într-o ipostază proximă de agonie, este schițat un alt nud bărbătesc – o evocare a suferinței, – simbolul pământenilor, cărora titanul le-a adus focul furat din ceruri.

Contrastul dintre vigurozitatea și dinamismul figurii lui Prometeu, plasată într-o mișcare de avânt în toată înălțimea (ținând în mâna stângă îndreptată patetic torța iluminată) și pietatea celeilalte figuri, aproape lipsită de suflu, generează efectiv perceperea sugestivă a mesajului simbolic al lucrării privitor la forța invincibilă a generozității.

Este remarcabil profesionalismul înalt al graficianului în soluționarea sarcinilor compoziționale și în posedarea elementelor limbajului vizual, fapt demonstrat de expresiile ideatice – frecvent simbolice – ale formei și ale conținutului artistic, pe care le atestă numeroasele opere de valoare ale plasticianului.

Prezintă interes – prin abordare semantică și soluționare decorativă a imaginii artistice – foile grafice realizate de Victor Kuzmenko (n. 1948): *Zborul*, *Jocuri copilărești cu tata* din ciclul *Vise despre zbor* (1985–1986, acvaforte color, acvatinta); *Nunța*, *Pe pământ nou*, *Înmormântarea* din ciclul *Transcendentă* (1988, acvaforte color, trafaret); *Roata vieții*, *Blamarea*, *Veșnicul cămin familiar*, *Maternitate* din ciclul *Parabole despre femeile Bugeacului* (1986, acvaforte, vernis moale) ș.a. În general, creația graficianului este axată pe elucidarea subiectelor cu conotații valorice general-umane, acestea reflectând aspectele semnificante ale existenței umane.

Bunăoară, în stampa *Nunța* (din ciclul *Transcendentă*, 1988, acvaforte color, șablon), V. Kuzmenko ordonează compoziția în mod distinct frontal, amplasând într-o schemă triunghiulară stabilă figurile mesenilor – în partea inferioară a formatului și cele ale tinerilor însurăței – în partea superioară a câmpului vizual (Fig. 3). Astfel, autorul lucrării delimitează convențional dimensiunea simbolică a ființei umane în trei categorii: bărbați, femei și cupluri cu propria lor entitate. Semnificativ este faptul că în centrul acestei scheme compoziționale graficianul reprezintă roata de lemn (la carul cu tinerii însurăței), care, ca și în alte foi grafice (*Roata vieții*, din ciclul *Parabole despre femeile Bugeacului*, 1986, acvaforte, vernis moale), simbolizează ciclul vieții umane. Sugestivitatea imaginii artistice este atinsă prin intermediul manierei de stilizare decorativă a formalului, prin caracterul echivoc al construcției perspective (uneori inversată), dar și prin includerea în compoziție a elementelor tradiționale – obiectuale sau de port. Or, caracterul pastoral al simbolului în stampa lui V. Kuzmenko evocă obârșia și sacralitatea ritului conjugal.

O abordare a expresiei simbolice cu totul diferită – una alegorică – remarcăm în creația grafică a lui Igor Liberman (n. 1954). Artistul plastic, într-o manieră stilistică suprarealistă, dezvoltă mesajul conflictual al subiectelor filosofice abordate. Spre exemplu, stampa *Semănătorul* (din tripticul *Progres în numele*

*ordinii*, 1985, *pointe seche*, *mezzotinto*) relevă aspectul coliziunii de sistem (Fig. 4). Figura rinocerului în armură, plasată într-un spațiu devastat și obscur, simbolizează forța devastatoare și necruțătoare a beligeranței. Nu ultimul rol în atingerea expresivității mesajului alegoric îl dețin maniera realistă de tratare a spațiului compozițional, modelarea minuțioasă a formelor prin intermediul clarobscurului și relaționarea contrastantă a expresiilor tonale, la care apelează plasticianul în creația sa grafică. Expresia principală însă îi revine formei artistice, care, după cum menționa Pierre Francastel, „...nu este suma detaliilor integrate în ansamblul care constituie opera, ea nu aparține nivelului elementelor și conținuturilor, ci nivelului principiilor, adică al structurilor. Ea se identifică cu schema de organizare, care sugerează asamblarea elementelor, alese ca semnificative datorită nu conformității cu unele modele eteroclite, luate din lumea exterioară, ci în funcție de legătura lor cu legile proprii ale schemei organizatoare” [4].

## Bibliografie

1. Bogdesco Ilia. Ilustrații, caligrafii, desen, artă monumentală. Chișinău: Timpul, 1985.
2. Expoziția întâia republicană automnală a creațiilor artiștilor plastici din Moldova. Catalog. Alcătuitori: Oprea G., Neamțu M. Chișinău: Timpul, 1982.
3. Expoziția jubiliară republicană de artă plastică „Comsomolului leninist – 60 ani”. Catalog. Alcătuitori: Mihailo L. Chișinău: Timpul, 1983.
4. Francastel P. Realitatea figurativă (trad. de Tomuș M.), București: Meridiane, 1972, 544 p.
5. Golițov D. Arta plastică a Moldovei sovietice. Chișinău: Timpul, 1987, 248 p.
6. Golițov D. Victor Ivanov. Chișinău: Literatura artistică, 1984.
7. Golițov D., Zevina A., Livșiț M., Rodnin K., Cezza L., Elitman I. *Iskusstvo Moldavii. Grafiki sovsotskoi Moldavii / Avtorii-sostaviteli: Golițov D. Moskva: Sovetski hudojnic*, 1981, 97 p.
8. Grigorașenco L. Catalogul expoziției: acuarelă, pastel, gravură, desen. Chișinău: Timpul, 1986.
9. Katalog iubileinoi vîstavki izobrazitel'nogo iskusstva Moldavscoi SSR, posveșceonnoi 50-letiiu Velikoi Okteabrskoi soșialisticeskoi revoliuții. Alcătuitori: Toma L. Chișinău: Timpul, 1969.
10. Katalog vîstavki proizvedenii izobrazitel'nogo iskusstva Moldavscoi SSR, posveșceonnoi 50-letiiu sovsotskoi armii. Jivopisi, sculptura, grafika. Alcătuitori: Arnautova L. Chișinău: Timpul, 1970.
11. Mănescu M. Tehnici de figurare în grafică. București: Ed. Tehnică, 2002, 182 p.
12. Miron S. *Stampa Moldovei (1954–1996)*. Din colecția de artă și hărți a Bibliotecii Naționale. Chișinău: BNRN, 2012, 124 p.
13. Musteață E. *Semantica gravurii în acvaforte din perioada postbelică a RSSM*. În: *Arta*, Chișinău, 2014. p. 159-164.

14. Musteață E. Contribuții la studiul procedeelelor artistice în gravura di anii '50-'70 din RSSM. In: *Arta*, Chișinău, 2012. p. 92-96.

15. Musteață E. Aspecte ale evoluției gravurii moldovenești în perioada postbelică. In: *Arta*, Chișinău, 2011. p. 130-138.

16. Pervaia Respublikanskaia Vistavka Estampa. Katalog. Alcătuitor: Rodnin K. Chișinău, 1966.

17. Respublikanskaia hudojstvennaia vistavka, posveșceonnaia 50-letiiu VLKSM. Katalog. Jivopisi, grafika, sculptura, decorativno-prikladnoe iskusstvo. Alcătuitori: Melnic-Liubinețki A.; Rodnin K. Chișinău: Timpul, 1970.

18. Rocaciuc V. Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-1990. Chișinău: Atelier, 2011, 274 p.

19. Rodnin K. Grafika Sovetskoii Moldavii. Chișinău: Ed. Cartea moldovenească, 1963.

20. Spînu C. Emil Childescu. Grafica, pictura, evoluții și sinteze. Chișinău: Ed. Cartea Moldovei, 2005, 320 p.

21. Spînu C. Eudochia Zavtur. Chișinău: Cartea Moldovei, 1998, 47 p.

22. Stavilă T. Arta plastică modernă din Basarabia. Chișinău: Știința, 2000, 160 p.

23. Stoiciu F. Tehnici și maniere în gravură. Iași: Poli, 2010, 254 p.

24. Vistavka izobrazitel'nogo iskusstva Moldavii / Alcătuitori: Bontea E., Livșiț M., Mojaeva I. Chișinău: Ed. Cartea Moldovenească, 1963.

25. Vistavka plakata, knijnioi stankovoi grafiki 1946-1951 gg. Katalog. Redactor: Rodnin K. Ed. Part. izd. ŢK KP(b), Moskva, 1951.

26. Voronova O. Gheorghe Vrabie. Chișinău: Literatura artistică, 1981.

27. Vtoraia Respublikanskaia Vistavka Estampa. Katalog. Alcătuitor: Cuciuc S. Chișinău, 1970.

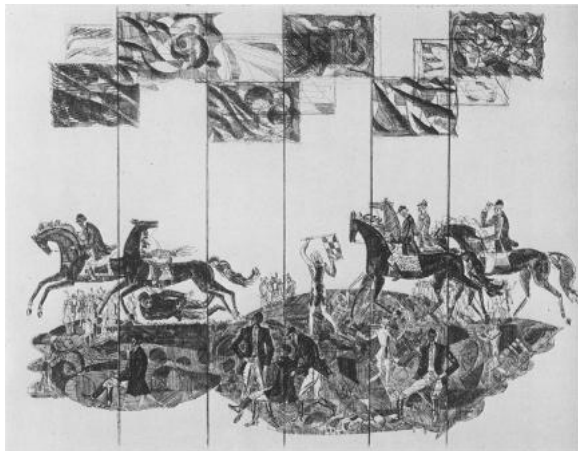


Fig. 1. Gh. Vrabie. *Start* (din ciclul *Hipism*), 1972, acvaforte, 50x64 cm, MNAM, imagine din colecția autorului.



Fig. 2. I. Bogdesco. *Prometeu*, 1973, linogravură, 45x47 cm [1].



Fig. 3. V. Kuzmenko. *Nunta* (din ciclul *Transcendență*), 1988, acvaforte color, șablon, 44,6x52,7 cm, MNAM, imagine din colecția autorului.

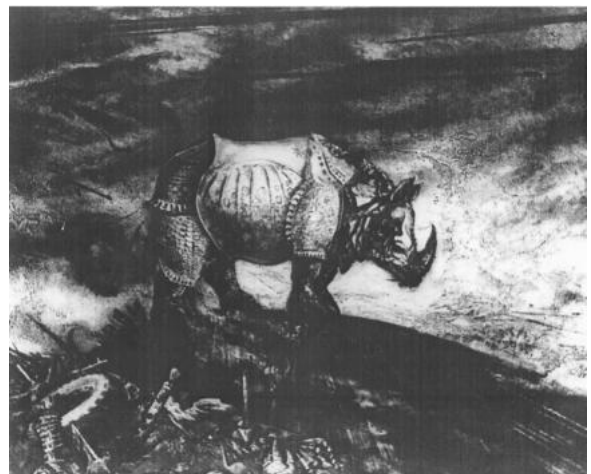


Fig. 4. I. Liberman. *Semănătorul* (din tripticul *Progres în numele ordinii*), 1985, pointe seche, mezzotinto, 49,6x59,5 cm, MNAM, imagine din colecția autorului.

## Activitatea Uniunii Arhitecților din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

### Rezumat

#### Activitatea Uniunii Arhitecților din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

Uniunea Arhitecților din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească a unit specialiști din domeniu, fiind centrul de polarizare a ideilor arhitectural-urbanistice socialiste. Activitatea de proiectare a membrilor UA, normată de puterea centrală, depindea de deciziile politice ale statului. Creativitatea arhitecților era permanent coordonată, verificată, susținută și criticată în discuțiile Congreselor de arhitecți, unde participau și conducătorii politici. Puterea decizională se conturează atât în rezolvarea problemelor de importanță majoră, cât și în cele mai mici detalii. Însă toate acestea nu au împiedicat creșterea numărului membrilor Uniunii Arhitecților, cu toate că s-a distrus identitatea profesionistă a mai multor oameni de creație.

**Cuvinte-cheie:** perioada sovietică, Uniunea Arhitecților din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească, activitate, statut, membri, politici.

### Summary

#### The activity of the Union of Architects of the Moldovan Soviet Socialist Republic

The Union of Architects of the Soviet Socialist Republic of Moldova unified the specialists in the field and was the centre of polarization of the socialist architectural-urban ideas. The design activity of the members of the Union of Architects was formed by the central power and depended on the political decisions of the state. The creativity of the architects was constantly coordinated, verified, sustained and criticized in the Congresses of architects, where political leaders participated. Decision-making power is outlined both in solving major issues and in the smallest details. Nevertheless, all these did not prevent the increase of the members of the Union of Architects, although the professional identity of many creative people was destroyed.

**Keywords:** Soviet period, Union of Architects of the Soviet Socialist Republic of Moldova, activity, status, members, policy.

„Uniunea arhitecților din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească era o organizație voluntară, publică, creativă, unificatoare a arhitecților certificați din RSSM, care participau activ la dezvoltarea arhitecturii Uniunii Republicilor Sovietice Socialiste” [15, p. 1]. Arhitecții sovietici erau chemați de a fi luptători activi întru satisfacerea multilaterală a necesităților cultural-cotidiene, permanent crescânde ale oamenilor muncii. Arhitecții sovietici, ghidați de politicile partidului comunist, sub presiunea ideologică, exercitau activitatea de creație ținând cont de interesele și necesitățile societății socialiste. Fiecare clădire trebuia să corespundă destinației, comodităților, fezabilității tehnico-economice și cerințelor ideologico-artistice ale epocii socialiste. O sarcină importantă a arhitecților sovietici era participarea

activă în construcția orașelor și satelor, crearea unor clădiri confortabile, durabile și frumoase, economice și de înaltă calitate după proiecte-tip, în conformitate cu tehnicile industriale dezvoltate. Arhitecții în creația lor trebuiau să țină cont de cerințele realismului socialist, care nega așa-numitele idei „formaliste” și preluările exemplelor arhitecturale din trecut. Simplitatea, formele stricte, aceleași modele multiplicat de ori, precum și soluțiile relativ ieftine – acestea sunt caracteristicile determinante ale arhitecturii sovietice.

Uniunea Arhitecților din Uniunea Sovietică a fost creată la 4 iulie 1932, pe baza Decretului Comitetului Central al Partidului Comunist din 23 aprilie 1932 „Despre restructurarea organizațiilor literare și artistice”. Statutul unității de creație a fost adoptat la Primul congres al organizației,

care a avut loc la Moscova la 16-26 iunie 1937, fiind aprobat prin Decretul Consiliului Comisariilor Poporului din URSS la 23 august 1937 [1]. „La data de 13 iulie 1944 a fost creat Biroul de organizare al Uniunii arhitecților din RSSM, aprobat prin decretul Prezidiului administrativ al Uniunii Arhitecților din URSS din 17 iulie 1944, procesul verbal nr. 13.

La 30 iulie 1945, la Primul Congres al arhitecților moldoveni, a fost creată Uniunea Arhitecților (UA) moldoveni. Pentru început ea nu avea o structură bine deteminată, cauza fiind numărul foarte mic de membri – în 1945 erau înregistrați 20 de membri și 4 candidați. La acea vreme UA beneficia de conducere și contabilitate [15, p. 2]. „Alegerile conducerii și a Președintelui Comisiei de audit al UA sovietici din RSSM se desfășurau prin vot secret. La data de 30 iulie 1945, în urma adunării generale, pentru conducere au fost propuse următoarele candidaturi: arhitecții Ragulin P. N., Bedenkov E. M., Șmurun I. L. și Kurt R. E., iar pentru Comisia de audit s-a propus doar o singură candidatură – Goldenberg I. L. La votare au participat 15 arhitecți. În urma alegerilor, în conducere, au fost aleși arhitecții Ragulin P. N. (13 voturi din 15), Șmurun I. L. (13 voturi din 15) și Bedenkov E. M. (11 voturi din 15), iar pentru Comisia de audit – Goldenberg I. L. (13 voturi din 15)” [15, p. 2]. Pentru anul 1985, structura organizatorică, aprobată la cel de-al VIII-lea Congres al arhitecților din RSSM, era alcătuită din Prezidiul administrativ, Comisia de audit și 16 comisii și consilii de creație, iar la sfârșitul anului 1988 în componența UA intrau 270 de membri [2, p. 1].

La 3 decembrie 1955, UA moldoveni a fost redenumită în Uniunea Arhitecților din RSSM, în urma deciziei adoptate la întrunirea celui de-al II-lea Congres al arhitecților sovietici. Activitatea publică și creativă a fost reglementată de Statutul Uniunii arhitecților din URSS, adoptat la 3 decembrie 1955 [19], care cuprindea șase compartimente: datele generale, sarcinile Uniunii Arhitecților din URSS, membrii – drepturile și obligațiunile, organele Uniunii Arhitecților, drepturile de proprietate și alte drepturi ale Uniunii Arhitecților și fondurile Uniunii Arhitecților din URSS. Scopul principal era unirea arhitecților și a altor specialiști din domeniile conexe, în vederea colaborării active cu organizațiile de stat și publice, în procesul proiectării și construcției orașelor și satelor, edificiilor industriale, agricole, civile, publice și culturale. Se atrăgea atenția asupra colaborării în

crearea proiectelor-tip, de înaltă calitate, dezvoltării metodelor industriale de edificare a clădirilor, îmbunătățirii calității în proiectare și nivelului activității științifice în domeniul arhitecturii și construcțiilor, luptei pentru micșorarea prețurilor și mărirea calității construcțiilor. Se cerea sporirea nivelului politico-ideologic al arhitecților și a culturii lor generale, a calificării profesionale și măiestriei prin organizarea seminarelor, cursurilor, raporturilor și lecțiilor, călătoriilor și excursiilor de lucru în URSS și în țările străine. Printre obiectivele schițate figurau cooperarea între membrii UA în lucrul lor creativ, prin organizarea discuțiilor asupra proiectelor și edificiilor deja construite, organizarea expozițiilor, dezvoltarea autocriticii în anturajul arhitecților, înaintarea tinerilor talentați, lupta cu rutina, inerția și formalismul, stabilirea de legături permanente și colaborări creative cu constructorii, lucrătorii industriei de producere a materialelor de construcții și cu alți specialiști din domeniile înrudite ale științei, tehnicii și artei. De asemenea se propunea contribuția la perfecționarea și dezvoltarea specialiștilor în domeniu; executarea lucrărilor privind popularizarea monumentelor de arhitectură și conlucrarea cu organizațiile de stat în scopul protejării și restaurării lor; organizarea concursurilor de mare amploare în scopul dezvoltării concurenței artistice și depistarea celor mai bune propuneri în domeniile arhitecturii și construcțiilor; acordarea ajutorului tinerilor arhitecți, care nu erau membri ai UA, prin implicarea lor în munca în folosul comunității și transmiterea experienței arhitecților generației mai în vârstă. Erau importante stabilirea și dezvoltarea legăturilor internaționale ale arhitecților în scopul luptei pentru pace și fortificarea legăturilor de prietenie între popoare; organizarea sistematică de schimb de experiență în domeniile arhitecturii și construcțiilor cu arhitecții țărilor străine; participarea la conferințele internaționale, congrese, expoziții și concursuri în domeniu; reprezentarea în instituțiile statului și organizațiile publice pe întrebările arhitecturii, construcțiilor și activității arhitecților.

„La cel de-al V-lea și al VI-lea Congres, în 1970 și 1975, respectiv, s-au făcut unele modificări și completări. Din anii 1975–1980 funcționau următoarele comisii: comisia urbanistică; comisia spațiilor rezidențiale; comisia pentru arhitectura construcțiilor industriale; comisia pentru arhitectura satului; comisia pentru arhitectura edificiilor industriale și complexurilor; comisia pentru stu-

diile arhitecturale; comisia pentru concursurile arhitecturale; comisia pentru problemele de sinteză a artelor; comisia pentru problemele de critică, teorie și propagandă arhitecturală; comisia răspunzătoare de lucrul cu tineretul și primirea în membrii UA URSS; comisia de patronaj cultural al tineretului din Armata Sovietică din RSSM; consiliul Casei de Arhitecți; consiliul Clubului de Arhitecți” [15, p. 7].

În iunie 1987 se aprobă noul Statut al UA la cel de-al VIII-lea Congres al arhitecților din URSS [20], care conținea deja șapte compartimente. Conform „Decretului Sovietului de Miniștri al URSS privind dezvoltarea ulterioară a arhitecturii și urbanismului sovietic”, UA avea următoarele sarcini pentru anii 1988–1992 [2, p. 3]:

a) ameliorarea abilităților profesionale și activizarea personalității creative a arhitectului, grija pentru formarea cadrelor;

b) dezvoltarea criticii arhitecturale, consolidarea legăturilor cu organizațiile publice și creative;

c) restructurarea activității de proiectare și cercetare, îmbunătățirea condițiilor de creație arhitecturală și a sistemului de recompense;

d) extinderea concursurilor de creație, participarea în programele de stat;

e) promovarea inițiativelor legislative în urbanism și arhitectură;

f) dezvoltarea și consolidarea bazei tehnico-materiale a UA, îmbunătățirea condițiilor de lucru și odihnă ale arhitecților.

Activitatea UA din RSSM poate fi divizată în trei etape distincte [2, p. 2]:

**Etapă I** începe din anul 1945. Este o perioadă ce ține de restabilirea și reconstrucția orașelor și satelor din republică. Arhitecții moldoveni au executat mai multe lucrări importante, printre care:

- *activitățile creative* – proiectele de concurs ale locuințelor urbane și rurale;

- *organizarea și desfășurarea concursurilor de tip deschis, cu diferite teme*, în special locuințele de tip rural, locuințele de tip urban cu una, două și patru camere; monumentul „Victoriei” pentru orașul Chișinău; grădinița pentru 100 de copii; școala pentru 280 de elevi;

- *organizarea și petrecerea concursurilor de tip închis, cu diferite teme*, în special case de locuit de tip urban cu una, două și trei camere; grădinița pentru 50 de copii; monumentul luptătorilor pentru orașul Chișinău;

- *expoziții, rapoarte* ș.a. [14, p. 2].

Din 1949 sarcina primordială a arhitecților și constructorilor era cea de restabilire a orașelor ruinate în timpul războiului. Astfel au fost elaborate scheme de planificare pentru mai multe localități urbane, după care s-au întocmit planuri generale după principiul zonării funcționale, dar cu păstrarea la maxim a pământurilor de cernoziom, extrem de importante pentru o regiune agrară. Totuși au avut loc demolări ale unor edificii existente întru respectarea noii planificări.

La elaborarea planului general al orașului Chișinău a lucrat colectivul de specialiști din Moscova, consultat de academicianul A.V. Șciusev. Arhitecții moldoveni au studiat și au analizat situația existentă de atunci și au propus vectori noi de dezvoltare, fiind ajutați în mare măsură de R. E. Kurtș, care cunoștea foarte bine starea urbanistică a capitalei RSSM. Arhitectul le asigura informațiile necesare, în special cu planurile din perioada interbelică. Noile politici aveau în vizor restabilirea celor mai mari întreprinderi industriale, înființarea instituțiilor de învățământ superior, construcția edificiilor publice ș.a. O atenție majoră a fost acordată fondului locativ, care a suferit cel mai mult. Problema locativă era una importantă, deoarece pe parcursul unui deceniu numărul populației a crescut substanțial, practic dublu, fapt ce a dus la necesitatea soluționării acesteia într-un timp cât mai scurt.

Din 1955 urmează **etapa a II-a**, când au loc *restructurarea radicală a direcției creative în arhitectură și trecerea la construcția de masă a tere-nurilor libere, după principiul microraioanelor*, în baza dezvoltării industriei de construcție. Puterea centrală supraveghea întru totul activitatea UA și semnală neajunsurile în proiectare și construcții, mai ales atunci când acestea nu coincideau cu ideile guvernării. Ultima a criticat creația arhitecților, care s-au axat prea mult pe decorarea fațadelor, au admis excese, au neglijat cerințele economice și nu au pus în valoare proiectarea-tip. Puterea centrală a venit cu indicația de a lichida orice excese în proiectare și construcții, în scopul economiei mijloacelor financiare. Se dorea ca edificiul sovietic să fie atractiv și să corespundă funcției sale. Se vehicula ideea că frumusețea edificiului nu rezultă din decorul arhitectural, sculpturi, porticuri, coloane ș.a., ci din proporții, legătura organică a formelor cu funcția, comoditatea planificării, economia în construcție și exploatare. Progresul tehnic, industrializarea programată, noile principii de proiectare și anume trecerea de la proiectarea

de-a lungul fronturilor stradale la proiectarea cartierelor și microraioanelor în ansamblu, cu zonificarea funcțională, au modificat esențial imaginea arhitectural-spațială urbană a republicii.

**Etapa a III-a** începe din anul 1970. Este perioada căutării noilor rezolvări urbanistice, amenajării centrelor reconstruite și formării microraioanelor, având în vedere complexitatea construcției și îmbunătățirea expresivității artistice. La acea vreme deciziile politice erau dependente în mare măsură de tehnologiile constructive, care au jucat un rol important în estetica arhitecturii. Sistematizarea urbană pentru perspectivă era o sarcină prioritară a acestei etape. La elaborarea documentelor urbanistice au lucrat arhitecți cu cea mai mare experiență. Această perioadă se caracterizează prin apariția unor programe de arhitectură impresionantă, de unicat, finanțate din bugetul URSS.

Documentele interne ale UA din RSSM atestă că în anii '60 ai secolului al XX-lea cu titlul onorific de *Artist Emerit al RSSM* au fost distinși R. E. Kurtș, V. F. Smirnov, V. A. Voițehovschi, V. P. Mednec și F. P. Naumov. În anii '70 ai aceluiași secol cu titlul de *Arhitect Emerit al RSSM* au fost distinși A. N. Cerdanțev, A. V. Kolotovkin, S. Fridlin, I. A. Zagorețki, D. I. Palatnik, F. F. Șostak, A. D. Kalinenko, A. V. Vaisbein și S. M. Șoihet. În 1982 I. B. Tumanean a devenit laureat al *Premiului de Stat al URSS* (pentru proiectul și construcția pieței centrale ale orașului Alma-Ata, RSS Kazahă). În 1975 câștigătorii *Premiului Consiliului de Miniștri al URSS* au fost V. I. Iliin, V. I. Ostrovski, G. H. Pedaș, I. S. Eltman (pentru planificarea și construcția satului Romanești); G. M. Koșarski (pentru proiectarea și construcția terminalului aerian din Alma-Ata, 1984); G. M. Levental (pentru proiectul și construcția zonei industriale Ciocana Nouă, Chișinău, 1982). Câștigătorii *Premiului de Stat al RSSM* au fost G. V. Solominov (pentru elaborarea proiectelor și construcția caselor de locuit din beton monolit pe actualul bulevard Dacia, Chișinău, 1978); A. V. Vaisbein, A. G. Gordeev, A. I. Kireev, A. V. Kolotovkin (pentru proiectele și construcția clădirilor de locuit, seria 143, Chișinău, 1980); S. M. Șoihet, A. S. Chiricenco (pentru proiectarea și construcția cercului cu 2000 de locuri, Chișinău, 1984); A. D. Kalinenko (pentru elaborarea în complexitate a noilor metode de organizare a ajutorului medical acordat populației rurale din RSSM, 1983). Laureați ai *Premiului Comsomolului Leninist al RSSM „B. Glavan”* au devenit M. G. Radu, M. G. Fortuna (pentru proiec-

tul și construcția monumentului „Eroismul Marinarilor Flotei Mării Negre” din orașul Sevastopol, 1981); V. D. Iavorschi (pentru proiectarea și construcția centrului pentru tineret, Chișinău, 1983). Laureat al *Premiului de Stat al RSS Kirghize* a fost V. I. Nazarov (pentru proiectarea și construcția clădirii Muzeului de Arte Plastice din orașul Frunze, RSS Kirghiză) [2, p. 2, 3].

UA din RSSM a jucat un rol important în formarea imaginii urbanistice și arhitecturale socialiste a republicii. Realizările constructive ale perioadei sovietice trezesc, până în prezent, sentimente duble: pe de o parte se remarcă monotonia vizuală obositoare a blocurilor de locuit în noile microraioane, iar pe de altă parte impresionează grandioarea construcției de masă, fiind nelipsite și unele construcții originale, de unicat, de o arhitectură remarcabilă.

#### Bibliografie

1. <http://www.rgali.ru/obj/10458347#>, vizitat 23.08.2018.
2. Деятельность Союза Архитекторов МССР, 1945–1988 гг. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 588, / Deiatel'nost' Soiuzu Arhitektorov MSSR, 1945–1988 gg.
3. Личное дело Балана Г. Н. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 3, d. / Lichnoe delo Balana G. N.
4. Личное дело Беденкова Е. М. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 3, d. 2 / Lichnoe delo Bedenkova E. M.
5. Личное дело Битмана Б. Г. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 3, d. 3 / Lichnoe delo Bitmana B. G.
6. Личное дело Бронфман Л. Б. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 3, d. 4 / Lichnoe delo Bronfman L. B.
7. Личное дело Веригина В. А. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 3, d. 7 / Lichnoe delo Verigina V. A.
8. Личное дело Войцеховского В. А. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 3, ed. 9 / Lichnoe delo Voițehovskogo V. A.
9. Личное дело Капцевой О. Л. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 3, d. 12 / Lichnoe delo Kapțevoi O. L.
10. Личное дело Курца Р. Е. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 3, d. 33 / Lichnoe delo Kurța R. E.
11. Личное дело Смирнова В. Ф. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 3, ed. 22 / Lichnoe delo Smirnova V. F.
12. Личное дело Смирновой Т. Г. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 3, d. 34 / Lichnoe delo Smirnovoi T. G.
13. Личное дело Тоидзе Н. М. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 3, d. 26 / Lichnoe delo Toidze N. M.
14. Отчет о работе Союза за 1945 г. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 7 / Otchiot o rabote Soiuzu za 1945 g.
15. Протоколы заседаний правления Союза за 1945 г. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 11 / Protokoly zasedanii pravlenia Soiuzu za 1945 g.
16. Союз Архитекторов МССР. Историческая справка. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1 / Soiuz Arhitektorov MSSR. Istoricheskaia spravka.
17. Списки членов Союза Архитекторов МССР за 1946 г. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 27 /




Spiski chlenov Soiuzu arkhitektorov MSSR za 1946 g.




18. Список членов Союза Архитекторов СССР на 01.01.87. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 582 / Spi-sok chlenov Soiuzu arkhitektorov MSSR na 01.01.87.


19. Устав Союза Архитекторов СССР, 1955. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 145 / Ustav Soiuzu Arhi-tektorov SSSR. 1955.

20. Устав Союза Архитекторов СССР, 1987. În: AOSPRM, F. 2905, inv. 1, d. 576 / Ustav Soiuzu Arhi-tektorov SSSR, 1987.

## Anexă Lista membrilor UA din RSSM

Nr.	Nume, prenume	Anul nașterii	Naționalitatea	Studii
<b>Pentru februarie 1946 [17]</b>				
1	Ambarțumean Agasi Eremovici	1913	armean	arhitect, Institut. de Arhit., Moscova, 1941
2	 Balan Gheorghi Nichitici [3]	1887	moldovean	arhitect-pictor, Academia de Arte Plastice, Lenin-grad, 1913–1918
3	 Bedenkov Efim Miheevici [4]	1909	rus	inginer-arhitect, Institut. de Arhitectură și Construcții, Moscova, 1927–1931
4	 Bitman Boris Grigorievici [5]	1910	evreu	arhitect, Institut. de Construcții, Odesa, 1935–1940
5	Bronfman Leib Borisovici [6]	1907	evreu	Academia de Arhitectură, București, 1927–1937
6	Dukarskaia Țețilia Mironovna	1914	evreică	Instit. de Inginerie și Construcții civile, Odesa
7	Ghendrih Alexandr Beniaminovici	1902	evreu	Instit. de Arhitectură, Paris, 1928
8	Goldenberg I. L.	1907	evreu	Instit. Politehnic, Ungaria
9	Gulavski N. A.	1904	polonez	Instit. de Arte Plastice, Odesa

10		Kapteva Olga Lavrentievna [9]	1912	rusoaică	arhitect, Institut. Industrial al Asiei Centrale, Taşkent, 1938
11		Kurç Robert Evghenievici [10]	1911	rus	arhitect, Institut. Politehnic, București, 1931–1940
12		Mednec Valentin Petrovici	1910	rus	arhitect, Academia de Arhitectură București, 1940
13		Melnik Alexandr Eremeevici	1906	ucrainean	-
14		Palatnik David Srulevici	1913	evreu	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții civile, Odesa, 1939
15		Ragulin Piotr Nicolaevici	1904	rus	-
16		Smirnov Victor Feodorovici [11]	1910	rus	inginer-arhitect, Institut de Construcții al Asiei Centrale, 1929–1932
17		Smirnova Taisia Grigorievna [11]	1912	ucraineancă	arhitect, Institut. Industrial al Asiei Centrale, Taşkent, 1930–1936
18		Spirer Rozalia Ludvigovna	1900	evreică	Academia de Arhitectură, București, 1925
19		Şmurun Izrail Lvovici	1912	evreu	Institut. de Inginerie Civilă și al Construcțiilor Locativ-Comunale, Odesa, 1939
20		Şilov I. D.	1904	rus	Institut. de Arhitectură, Moscova
21		Şulga-Nesterenco V. G.	1906	rus	Institut. Industrial, Azerbaidjan
22		Toidze Nina M. [13]	1907	georgiană	Institutul de Construcții, Tbilisi
23		Verighin Vladislav Alexeevici [7]	1913	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Leningrad, 1931-1937

24	 Voitehovschi Valentin Alexandrovici [8]	1909	rus	arhitect, Academia de Arhitectură, București, 1928-1938
<b>Pentru ianuarie 1987 [20 și alte informații disponibile]</b>				
1	Alacev Piotr Ivanovici	1952	bulgar	-
2	Ambarțumean Agasi Eremovici	1913	armean	arhitect, Institut. de Arhit., Moscova, 1941
3	Ameținschi Valentin Ivanovici	1948	moldovean	
4	Andreev Boris Ivanovici	1933	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Sverdlovsk, 1957
5	Anton Alexei Nichitovici	1953	moldovean	
6	Apostolov Igor Mefodievi	1948	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1971
7	Arțer Alexandr Izidorovici	1955	rus	-
8	Babiuc Anatoli Nicolaevici	1951	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
9	Baranovskaia Valentina Ivanovna	1912	rusoaică	pictor, Academia de Arte, Iași, 1937
10	Barikin Vitali Alexeevici	1935	rus	inginer-constructor, Institut. de inginerie și Construcții, Rostov
11	Benderski Boris Naumovici	1940	evreu	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1968
12	Berber Marc Isaakovici	1917	evreu	inginer, Institut. Politehnic, Asia centrală, 1943
13	Bessonov Vladimir Ivanovici	1949	rus	-
14	Blogu Octavian Iosifovici	1946	român	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1970
15	Bokaciov Vladimir Petrovici	1949	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
16	Bognibov Anatoli Iacovlevici	1949	moldovean	-
17	Boiarciuc Alexandr Vasilevici	1941	ucrainean	Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1966
18	Bolșakov Nicolai Nicolaevici	1920	rus	arhitect-pictor, Institut. de Pictură, Sculptură și Arhit., Leningrad
19	Bosenco Grigori Nicolaevici	1947	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
20	Brusilovskaia Margarita Elinovna	1947	evreică	-
21	Bubis Isaac Markovici	1910	evreu	inginer-geodezist, Institut. Politehnic, Praga, 1935
22	Bulin-Sokolov Iuri Valentinovici	1932	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1956
23	Carețchi Mihail Valentinovici	1946	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1973
24	Catanoi Filii Vasilevici	1949	moldovean	-

25	Cazacu Fiodor Constantinovici	1950	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
26	Celac Arcadi Constantinovici	1948	moldovean	-
27	Cerdanțev Alexandr Nicolaevici	1931	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Novosibirsk, 1955
28	Cevdari Dmitrii Dmitrievici	1942	bulgar	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău 1971
29	Chiricenco Albina Semionovna	1938	ucraineancă	arhitect, Institut. de Arhit., Moscova, 1961
30	Cioban Vera Alexandrovna	1949	moldovean.	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
31	Cimișov Alexei Fiodorovici	1945	rus	arhitect, Institut. de Arte, Kiev, 1970
32	Ciumaciov Semion Grigorievici	1947	moldovean	-
33	Coadă Veaceslav Mihailovici	1956	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
34	Cojocari-Goncear Gheorghe Timof.	1950	moldovean	-
35	Colot Vasili Demianovici	1949	moldovean	-
36	Comarnițaia Anna Romanovna	1948	ucrain.	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1969
37	Corbu Nina Alexandrovna	1954	moldovean-că	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
38	Crani Serghei Stepanovici	1947	grec	-
39	Danilcenko Leonid Ivanovici	1949	rus	-
40	Decenco Iacov Zaharovici	1950	moldovean	-
41	Degteariov Nicolai Alexandrovici	1944	rus	Institut. Relații Funciare, Moscova, 1966
42	Djicika Iaroslav Mihailovici	1948	ucrainean	-
43	Donica Andrei Ivanovici	1954	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
44	Dorofeev Nicolai Constantinovici	1950	moldovean	-
45	Dorofeeva Tatiana Alexeevna	1950	moldovean-că	-
46	Doroganici Alexandr Dmitrievici	1955	moldovean	-
47	Dranicer Victor Vasilevici	1955	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
48	Drujinin Iaroslav Gavrilovici	1939	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Novosibirsk, 1954
49	Dubelari Vladimir Vsevolodovici	1946	rus	-
50	Dubrovski Anatolii Mihailovici	1939	rus	Institut. Politehnic, Sverdlovsk, 1967
51	Dukarskaia Țețilia Mironovna	1914	evreică	arhitect, Institut. de Inginerie Civilă și a Construcțiilor Locativ Comunale, Odesa, 1939
52	Dziubak Boris Vasilevici	1935	ucrainean	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1962
53	Eltman Iosif Simonovici	1921	evreu	Institut. de Inginerie și Construcții, Odesa, 1941

54	Eremciuc Mihail Trofimovici	1953	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
55	Erghin Iuri Petrovici	1931	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Novosibirsk, 1962
56	Ermolin Vladimir Evghenievici	1944	rus	-
57	Esina Natalia Ivanovna	1945	rusoaică	arhitect, Institut. Politehnic, Tașkent, 1971
58	Eșanu Andrei Alexeevici	1949	moldovean	-
59	Fedorin Grigori Filipovici	1918	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Novosibirsk, 1943
60	Fedoseev Oleg Ivanovici	1952	rus	-
61	Fedoseeva Tatiana Ivanovna	1952	rusoaică	-
62	Feldbrina Nina Mihailovna	1923	rusoaică	arhitect, Institut. de arhitectură, Moscova, 1948
63	Feofanova Ninel Alexeevna	1931	rusoaică	-
64	Filimonov Boris Alexeevici	1946	rus	-
65	Filipovici Alexandr Petrovici	1957	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1974
66	Flomin Leonid Nicolaevici	1952	evreu	-
67	Fortuna Mihail Vasilievici	1954	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
68	Gandabulov Victor Nicolaevici	1950	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
69	Gane Valeri Andreevici	1949	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
70	Gangal Boris Vasilievici	1955	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1973
71	Gargaun Alexei Fiodorovici	1949	moldovean	-
72	Ghirici Anatoli Nicolaevici	1954	ucrainean	-
73	Gofman Liudmila Evghenievna	1936	rusoaică	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1960
74	Goldșlag Ghita Lvovna	1924	evreică	Inginer, Institut. de Inginerie și Construcții, Harkov, 1947
75	Gomilko Anatoli Petrovici	1947	ucrainean	-
76	Gorbunțov Adolf Alexeevici	1925	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Harkov, 1949
77	Gordeev Anatoli Grigorievici	1950	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
78	Gorștein Vladimir Izrailevici	1936	evreu	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Odesa, 1959
79	Goțonoga Fiodor Vasilievici	1947	moldovean	-
80	Grafov Serghei Sergheevici	1938	rus	-
81	Grițenko Ivan Stepanovici	1929	ucrainean	arhitect, Institut. de Arhitectură, Moscova, 1961
82	Grițunik Boris Sevastianovici	1948	ucrainean	-

83	Gulpa Serghei Grigorievici	1931	moldovean	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1967
84	Gurevici Irena Șulimovna	1936	evreică	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov
85	Guzman Efim Aronovici	1950	evreu	
86	Halupneac Iuri Vladimirovici	1949	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1971
87	Haritonov Vadim Alexandrovici	1935	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1959
88	Homa Natalia Vasilievna	1952	ucraineancă	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov
89	Homa Stepan Vasilievici	1952	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov
90	Iamșcikova Nina Constantinovna	1939	ucraineancă	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Novosibirsk, 1968
91	Iavorschi Victor Dmitrievici	1938	ucrainean	Institut. de Arte, Kiev, 1966
92	Iavtuhovski Victor Mihailovici	1940	ucrainean	-
93	Ilievici Veaceslav Sergheevici	1949	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1971
94	Iliin Vladimir Pavlovici	1935	rus	inginer, Institut. de Relații Funciare, Moscova, 1964
95	Iskanova Zoia Antonovna	1948	rusoaică	-
96	Iudin Nicolai Sergheevici	1906	rus	Institut. de Arhitectură, Moscova, 1941
97	Iurcenko Semion Semionovici	1952	rus	-
98	Ivancenکو Alexandr Iacovlevici	1948	moldovean	-
99	Ivanțev Andrei Andreevici	1951	moldovean	-
100	Jamalov Jamiev Aurtdmnovici	1941	tătar	-
101	Jelnov Nicolai Ivanovici	1952	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
102	Jinchin Ghenadi Alexandrovici	1942	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1971
103	Juravliov Evgheni Gheorghievici	1911	rus	inginer-constructor, Institut. Politehnic, Novocerkask, 1937
104	Kaganov Iosif Markovici	1923	evreu	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Tașkent, 1954
105	Kalinenco Anatoli Danilovici	1930	ucrainean	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Harkov, 1957
106	Kaplii Valerii Anatolievici	1944	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1969
107	Karpenko Piotr Ilici	1938	ucrainean	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1963
108	Karpova Irina Mihailovna	1935	rusoaică	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1951
109	Kașarski Marc Livovici	1933	evreu	inginer-constructor, Institut. Minier, Harkov, 1954

110	Kim Eduard Andreevici	1950	coreean	-
111	Kim Tatiana Nicolaevna	1952	rusoaică	-
112	Kireev Alexandr Ivanovici	1939	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1964
113	Klevenskaia Liudmila Anatolievna	1940	rusoaică	arhitect, Institut. Politehnic, Taškent, 1963
114	Klevenski Vadim Gheorghievici	1938	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Taškent, 1963
115	Kliukina Zuhra Iacfarovna	1946	tătăroaică	-
116	Kliușnikov Nicolai Nicolaevici	1935	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1959
117	Kolotovkin Anatoli Vasilievici	1928	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1953
118	Kondratiev Igoi Vasilievici	1950	rus	-
119	Kozlovski Valeri Ivanovici	1945	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
120	Kravcenko Nicolai Ilici	1933	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Novosibirsk, 1965
121	Kriț Lilia Mihailovna	1926	evreică	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Odesa, 1949
122	Kudinov Vladislav Anatolievici	1937	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Leningrad, 1959, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1963
123	Kudla Anatoli Petrovici	1941	ucrainean	-
124	Kulikov Dmitrii Iurievici	1954	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1971
125	Kunev Valentin Petrovici	1946	bulgar	-
126	Kurbatov Valeri Alexandrovici	1940	rus	arhitect, Institut. de Arte, Kiev, 1972
127	Kurovski Anatoli Ivanovici	1947	ucrainean	-
128	Leascovski Ivan Petrovici	1942	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1973
129	Lebedev Boris Sergheevici	1932	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Ural, 1957
130	Leoncenko Iurii Luchianov	1928	rus	-
131	Levciuc Ecaterina Andreevna	1940	moldoveancă	inginer-arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev
132	Levental Grigori Markovici	1919	evreu	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Odesa, 1946
133	Litvariov Oleg Constantinovici	1914	ucrainean	inginer-constructor, Institut. de Construcții, Poltava, 1941
134	Litvinov Vasili Iakovlevici	1934	rus	arhitect, Institut. de Arhitectură, Moscova, 1970

135	Lomova Tatiana Afinoghenovna	1927	rusoaică	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1953
136	Luca Ivan Mihailovici	1921	moldovean	inginer-constructor, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1955
137	Lukin Vitali Ivanovici	1939	rus	-
138	Maidan Mihail Trifonovici	1953	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1971
139	Malahov Iuri Fiodorovici	1944	rus	-
140	Malțeva Nadejda Vladimirovna	1948	rusoaică	-
141	Malțev Vladimir Sergheevici	1941	rus	-
142	Matveev Lev Vasilievici	1912	rus	Inginer-constructor, Institut. de Inginerie și Construcții Industriale, Leningrad, 1938
143	Mednec Galina Alexandrovna	1922	rusoaică	inginer-constructor, Institut. de Construcții, Odesa, 1947
144	Mednec Valentin Petrovici	1910	rus	arhitect, Institut. de arhitectură, București, 1940
145	Mihalachi Ivan Pavlovici	1928	moldovean	inginer-constructor, Institut. de Inginerie și Construcții, Odesa, 1963
146	Miheeva Inna Pavlovna	1923	rusoaică	-
147	Mihov Mihail Fiodorovici	1942	bulgar	arhitect, Institut. de Arte, Kiev, 1966
148	Minaev Alexandr Alexevici	1935	rus	-
149	Miroșnic Irina Nicolaevna	1949	rusoaică	-
150	Modârca Vladimir Savovici	1949	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1971
151	Molofeev Anatoli Vladimirovici	1945	rus	-
152	Morgun Bronislav Grigorievici	1933	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1957
153	Moroșan Anton Mihailovici	1941	ucrainean	-
154	Munteanu Serghei Gheorghievici	1953	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
155	Narolski Alexandr Vladimirovici	1950	ucrainean	-
156	Naumov Fiodor Petrovici	1909	rus	arhitect, Institut. de Arhitectură, Moscova, 1941
157	Nazarov Valentin Ivanovici	1930	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1954
158	Neamțu Andrei Ivanovici	1954	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1971
159	Nemișev Victor Ivanovici	1938	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Tașkent, 1963
160	Nichitin Vladimir Dmitrievici	1945	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1970
161	Novik Valentina Vladimirovna	1950	rusoaică	-
162	Novikov Alexei Nicolaevici	1929	rus	inginer-arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1957

163	Novikova Tatiana Vasilievna	1949	ucraineancă	-
164	Ostrovski Valeri Ilici	1940	rus	arhitect, Institut. Relații Funciare, Moscova, 1962
165	Paladii Alexei Gheorghievici	1940	moldovean	inginer-constructor, Institut. de Inginerie și Construcții, Harkov, 1969
166	Palatnik David Izrailevici	1913	evreu	arhitect, Institut. de Construcții, Odesa, 1939
167	Pasecinik Alexandr Vasilievici	1952	ucrainean	-
168	Pedaș Gai Afanasievici	1918	ucrainean	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Harkov, 1949
169	Penbek Galina Isaakovna	1927	caraim.	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Odesa, 1949
170	Platon Semion Ivanovici	1947	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1970
171	Pleasovița Iuri Alexeevici	1948	ucrainean	-
172	Plop Ivan Alexandrovici	1939	moldovean	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Odesa, 1968
173	Podolean Evgheni Ivanovici	1950	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
174	Podolean Vladimir Isaakovici	1950	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
175	Priseajniuk Sofia Andreevna	1948	ucraineancă	-
176	Radcenco Victor Ivanovici	1948	ucrainean	-
177	Raileanu Gheorghii Alexeevici	1946	moldovean	-
178	Rașcovici Evghenia Pavlovna	1917	evreică	arhitect, Institut. de Inginerie Civilă și a Construcțiilor Locativ Comunale, 1939
179	Radu Mihail Gheorghievici	1955	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
180	Razlog Andrei Nicolaevici	1944	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1973
181	Repeniuk Valeri Petrovici	1950	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1973
182	Rîcikov Iuri Stepanovici	1929	rus	arhitect, Institut. de Arte, Kiev, 1962
183	Rodideal Gheorghii Ivanovici	1952	moldovean	-
184	Rudenko Olga Victorovna	1947	rusoaică	-
185	Rudenko Victor Timofeevici	1946	ucrainean	-
186	Russu Mihail Dmitrievici	1937	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1970
187	Skrinski Iuri Mihailovici	1925	ucrainean	inginer-constructor, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1953
188	Skvorțova Iulia Borisovna	1938	rusoaică	arhitect, Institut. Politehnic, Tașkent, 1961
189	Serdeșniuc Alexandr Mihailovici	1944	moldovean	-

190	Sizova Valentina Dmitrievna	1957	rus	-
191	Smolin Evgheni Victorovici	1956	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1973
192	Sobolev Anatoli Stepanovici	1920	rus	arhitect, Institut. de Inginerie Civilă și a Construcțiilor Locativ-Comunale, Odesa
193	Sokolov Vadim Nicolaevici	1933	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Novosibirsk, 1957
194	Solominov Ghenadi Victorovici	1937	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Tașkent, 1960
195	Spasov Anatolii Ivanovici	1952	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
196	Spirer Roza Liudvigovna	1900	evreică	academia de Arhitectură, București, 1925
197	Stalinskaia Stella Mihailovna	1924	evreică	arhitect, Institut. de Arhitectură, Moscova, 1949
198	Stepuk Alexei Fadeevici	1936	belorus	arhitect, Institut. Relații Funciare, Moscova, 1967
199	Storojuc Natalia Vladimirovna	1953	moldovean-că	-
200	Sumișevski Valerian Kazimirovici	1940	rus	arhitect, Institut. de Arhitectură, Moscova, 1965
201	Studzinschi Oleg Mihailovici	1953	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
202	Studzinschi Valeri Vasilievici	1953	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
203	Șalaghinov Vladimir Ilici	1938	ucrainean	arhitect, Institut. de Arte, Kiev, 1962
204	Șarapova Vera Ivanovna	1945	rusoaică	-
205	Șcarupa Arcadi Dmitrievici	1938	ucrainean	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1962
206	Șestopalova Alisa Alexandrovna	1955	evreică	-
207	Șevțov Alexandr Petrovici	1947	rus	-
208	Șimkov Serghei Ulianovici	1924	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1953
209	Șleahu Grigori Samsonovici	1949	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1971
210	Șmakov Alexandr Egorovici	1936	rus	Institut. Polit. „S.M Kirov”, Sverdlovsk, 1967
211	Șolda Anatoli Grigorievici	1957	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1974
212	Șoihet Semion Mihailovici	1931	evreu	Institut. Polit., Tașkent, 1956
213	Șostak Felix Fiodorovici	1937	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1961
214	Șpak Boris Dmitrievici	1932	ucrainean	arhitect, Institut. de Arte, Kiev, 1958
215	Ștern Iacov Samuilovici	1907	evreu	Universitatea din Ghent, Belgia, 1931

216	Șutilo Victor Vasilievici	1954	ucrainean	-
217	Șvarțev Isaak Sergheevici	1949	evreu	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
218	Taranico Iaroslav Mihailovici	1952	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1978
219	Taras Iaroslav Nicolaevici	1944	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1968
220	Teajco Piotr Modestovici	1951	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1974
221	Teașco Vasili Pavlovici	1948	moldovean	-
222	Temirazov Alexandr Mironovici	1928	armean	inginer-constructor, Institut. de Inginerie și Construcții, Odesa, 1963
223	Tiseev Oleg Anatolievici	1952	rus	-
224	Torsukov Alexandr Nicolaevici	1941	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Novosibirsk, 1972
225	Tumanean Iuri Bogdanovici	1938	armean	Institut. Politehnic, Tașkent, 1961
226	Turanschi Alexei Nicolaevici	1954	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1977
227	Țariov Andrei Iurievici	1957	rus	-
228	Țitrin Igor Petrovici	1933	rus	Institut. de Inginerie și Construcții, Alma-Ata, 1953
229	Țîbari Vladimir Nicolaevici	1946	moldovean	-
230	Țucanov Vitali Petrovici	1950	rus	-
231	Umaneț Vladimir Mitrofanovici	1923	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Leningrad, 1951
232	Ursu Svetlana Ghedalieвна	1946	rusoaică	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1974
233	Vakariov Victor Leonidovici	1948	rus	-
234	Vaisbein Abram Volfovici	1927	evreu	arhitect, Institutul de Inginerie și Construcții, Odesa
235	Vasiliev Serghei Vladimirovici	1922	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Moscova
236	Varavva Ghenadi Ivanovici	1942	rus	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1964
237	Veleşco Piotr Romanovici	1955	moldovean	-
238	Vinițki Alexandr Gheorgievici	1956	evreu	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
239	Vîhovanko Ivan Ivanovici	1952	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1974
240	Vișoțchi Ghenadi Vasilievici	1942	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1970
241	Vlasov Vladimir Alexandrovici	1921	rus	arhitect, Institut. Politehnic, Bacu, 1951
242	Voronin Leonid Petrovici	1946	rus	Institut. de Inginerie și Construcții, Kiev, 1971

243	Vronski Oleg Iurievici	1939	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1967
244	Zabunova Elena Petrovna	1951	bulgăroaică	-
245	Zagorețki Ivan Andreevici	1937	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Lvov, 1961
246	Zaharcenko Boris Andreevici	1941	ucrainean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
247	Zaharov Victor Mihailovici	1925	ucrainean	arhitect, Institut. de Inginerie și Construcții, Harkov, 1953
248	Zaiarskaia Tatiana Alexeevna	1949	rusoaică	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1971
249	Zaicenco Tatiana Zinovievna	1950	rusoaică	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1969
250	Zațman Arcadi Alexandrovici	1955	evreu	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1977
251	Zaporojan Nicon Alexandrovici	1945	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1972
252	Zaporojan Piotr Fiodorovici	1947	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1973
253	Zberea Ivan Ilici	1954	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău, 1977
254	Zireanov Victor Petrovici	1954	rus	-
255	Zolotariov Mihail Alexandrovici	1947	moldovean	arhitect, Institut. Politehnic, Chișinău
256	Zolotuhin Alexandr Ivanovici	1950	ucrainean	-

Tamara NESTEROV,  
Andrei VATAMANIUC

## Istoria deschisă a planului de sistematizare postbelică a Chișinăului

### Rezumat

#### Istoria deschisă a planului de sistematizare postbelică a Chișinăului

Controversatul proiect de refacere postbelică a Chișinăului, autor, A. V. Șciusev, era considerat singurul proiect elaborat postbelic, optimizat cu ajustarea la relieful concret al municipiului de către atelierul lui Robert Kurt. Prezentă nu numai refacerea Chișinăului ruinat, ci și dezvoltarea de perspectivă a orașului cu ordonarea periferiilor și coeziunea cu satele din jur într-o viziune clasicistă. Însă a existat și un alt proiect de optimizare a planimetriei spațial-volumetrică a Chișinăului, o descoperire din ultimii ani cu scoaterea din anonimat a proiectului executat de arhitectul Octav Doicescu, împreună cu inginerul D. Ghiulamila. Din prima privire se observă prezența unor similitudini planimetrice și funcțional-organizatorice dintre acest proiect cu proiectul postbelic de refacere a Chișinăului, elaborat în atelierul lui Șciusev. Analiza morfologică și funcțională a planurilor infirmă o preluare directă a soluțiilor din planul românesc în cel sovietic.

**Cuvinte-cheie:** Chișinău, plan, sistematizare, postbelic, Doicescu, Șciusev.

### Summary

#### An open history of the post-war reconstruction project of Chisinau

The controversial post-war reconstruction project of Chisinau prepared by the author A. V. Schiusev was considered to be the only post-war plan. It was improved with the adjustment to the concrete relief of the city in Robert Kurt's studio. The project meant not only the rebuilding of the ruined Chisinau, but also the future development of the city with the arrangement of the peripheries and the cohesion with the surrounding villages in a classicist vision. But there was another project to optimize the spatial-volumetric structure of Chisinau, a breakthrough in recent years, highlighting that the project was executed by the architect Octav Doichescu with the engineer Gulamida. From the first look, we observe the presence of planimetric and functional-organizational similarities between this project and the post-war reconstruction project of Chisinau, elaborated in the workshop of Schiusev. The morphological and functional analysis of the plans invalidates a direct takeover of the solutions from the Romanian plan into the Soviet plan.

**Keywords:** Chisinau, plan, systematization, post-war, Doichescu, Schiusev.

Orașul Chișinău s-a format treptat, structura sa urbană, alcătuită din trei zone diferite fiind o mărturie a evoluției sale istorice și a modelării ulterioare conform unor proiecte de sistematizare. În perioada inițială a fost o localitate rurală, apărută pe malul Băcului, afluent de dreapta al fluviului Nistru, cu o curgere lină de câmpie, orientat de la vest spre est, cu cursul palustru și îndiguit pentru mori de apă. Localitatea ba dispărea din istorie, ba reapărea, schimbându-și uneori și locul vetrei sale, dar continuând să rămână pe același mal al râului, în apropierea unei treceri comode peste Bâc și a unei puternice surse de apă potabi-

lă, numită Fântâna Mare [1]. Începând cu sfârșitul secolului al XV-lea – prima jumătate a secolului al XVI-lea, în urma ocupării cetăților de la Dunăre și Nistru de către Poarta Otomană, se schimbă direcția drumurilor din Moldova de Est, dintre care câteva, înainte de trecerea lor peste râul Bâc, se intersectau la periferia de vest a Chișinăului. Localitatea a crescut datorită comerțului și prestării diferitor servicii călătorilor, importanța ei crește și mai mult odată cu instalarea la Chișinău a vămii de margine a țării după pierderea în 1538 a Tighinei, iar între anii 1661–1665 târgul Chișinău era atestat deja ca centru urban cu hinterland din

satele vecine. În această perioadă Chișinăul ocupa malul Bâcului cu orientare sud-estică, trama sa stradală cu trasee curbilinii urmând cotele de relief, fiind formată din segmente rutiere orientate spre dominantele urbane: două trecătoare peste Bâc (una Buiucani și alta Chișinău), izvorul Fântâna Mare, piața comercială și bisericile din oraș.

Circumstanțele amplasamentului Chișinăului la mijlocul interfluviului Prut-Nistru, potențialul său economic și uman l-a propulsat ca cea mai mare localitate urbană din regiune și necătând la statutul său de sat mănăstiresc – dăruit mănăstirii Sf. Arhangheli din Iași într-o perioadă anterioară devenirii sale urbane – au favorizat alegerea sa drept centru de reședință, și ecleziastică, și civilă, a jumătății de est a Moldovei cu denumirea Basarabia, alipită în anul 1812 Imperiului Rus.

În 1817 la Sankt Petersburg este prezentat primul plan de sistematizare urbană a Chișinăului, în spirit clasicist, care prevedea extinderea localității prin cvartale rectangulare spre vest, unde se afla teritoriul viran. Drept modul parametric și compozițional al structurii ortogonale a servit mărimea terenului cadou din partea mănăstirii proprietare a Chișinăului, făcut în anul 1813, mitropolitului Gavriil Bănulescu Bodoni pentru a construi pe el sediul Mitropoliei Basarabiei, un pătrat cu dimensiunile de „130×130 de stânjeni domnești de opt palme” [5:330]. Stânjenul domnesc de opt palme oficial din Moldova a fost înlocuit cu cel oficial din Rusia – 2,16 m, care a fost impus în perioada rusă la baza tuturor măsurărilor cadastrale din Basarabia, în corespundere cu legislația rusească. Pe lângă acest cvartal, orientat strict după axele cardinale, ales la periferia de vest a teritoriului târgului medieval, conturând latura lui de est, a fost trasată pe direcția nord-sud strada principală a orașului cu lățimea de 20 stânjeni. Străzile ordinare, reciproc perpendiculare aveau lățimea de 10 stânjeni. Dimensiunea cvartalelor ordinare prezintă un sfert din mărimea cvartalului Mitropoliei: 60×60 stânjeni. Lungimea Orașului Nou în direcția nord-sud rezulta din unsprezece șiruri de cartiere 130×130 st., în total 3,034 km. În direcția est-vest, planul era diferit, divizat în două părți inegale de strada principală: spre vest de ea se aflau șase rânduri de cartiere pătrate cu latura de 60 de stânjeni, sau – 0,886 km. Spre est de strada principală erau proiectate trei rânduri de cvartale, dimensiunea cartierelor fiind în raport cu cvartalul catedralei, – o piață mare de 150×150 stânjeni, în dimensiunile căreia erau in-

cluse și lățimile străzilor laterale. Mai jos de strada principală, devenită axa nouă a orașului se afla o porțiune urbană ortogonală alcătuită din 12 cvartale, înșiruite în trei rânduri, sumând împreună cu străzile o lățime de 0,475 km. În total, orașul proiectat la începutul secolului al XIX-lea acoperea o suprafață de 3,034×1,36 km, gabarite dictate de oportunitatea terenului, mărginit pe o parte de fondul construit al orașului medieval, iar în partea opusă – de relieful accidentat, unde se aflau depresiunile cu pante abrupte [7].

Partea nouă a Chișinăului, proiectată în stil neoclasic cu parametrii specifici urbanismului rusesc, a primit denumirea Orașul Nou, Orașul de Sus, Orașul Rusesc, iar partea Veche – Orașul Vechi, Orașul de Jos, Orașul Moldovenesc. Conform primului proiect de amenajare urbană, în partea veche nu se prevedeau lucrări de redresare, păstrându-se trama stradală veche.

Al doilea proiect de sistematizare urbană, confirmat de împăratul Rusiei în 1834 conținea optimizarea soluțiilor înaintate în proiectul din 1817, iar pentru partea veche a Chișinăului s-a propus comasarea parcelor insulare cu contur incert, cu lichidarea mai multor stradele din interiorul cvartalelor formate. Conform planului din 1834, Chișinăul s-a dezvoltat până la mijlocul secolului al XX-lea. În toată această perioadă partea nouă a orașului prezenta o entitate închisă în sine, în care accesul avea loc prin câteva locuri special amenajate de penetrare a drumurilor, numite „bariere”, patru dintre care se aflau în partea veche a orașului.

Intrarea din direcția de nord-vest, dinspre Iași, tradițional era cea mai utilizată, vechiul acces care prezenta un evantai de ramificații a fost înlocuit cu o „barieră”, ce se bifurca în străzile actuale Mitropolit Dosoftei și Alexandru cel Bun, traversând teritoriul orașului spre sud, în direcția satului Muncești. Dinspre est se găseau două intrări în oraș, ambele cu trecere pe poduri peste Bâc. Una se afla la capătul străzii actuale Petru Rareș – segment al drumului turcesc de poștă, care tranzita orașul pe lângă Bazarul Vechi. A doua se afla la capătul străzii actuale Ismail, o porțiune a drumului venit din Iași și orientat spre Tighina/Bender. În partea nouă a orașului, din cauza reliefului accidentat, care forma limita naturală a teritoriului urban, mult timp a existat doar o singură intrare pentru drumurile dinspre Hâncești.

În aceste condiții istorico-geografice ale formării Orașului de Sus, strada principală a Chișinăului rămânea un teritoriu izolat de traficul de

transport, iar utilizarea intrărilor vechi din orașul medieval făcea anevoioasă legătura cu extravilanul.

Criza urbanistică s-a simțit încă la sfârșitul secolului al XIX-lea, când suprafața urbană liberă a fost consumată, iar structura carcasei rutiere nu mai răspundea exigențelor organizării transportului urban și legăturilor între raioanele sale periferice cu centrul. Discrepanța dintre structura uniformă a planului neoclasic, creșterea transportului cu autovehicule și a fluxului de pasageri, mai ales după construcția liniei de cale ferată, a fost sesizată în timpul României Mari și s-a soldat cu elaborarea unei schițe de proiect de sistematizare.

Existența unui proiect de optimizare a structurii urbane a orașului Chișinău a devenit larg cunoscută doar în anul 2015 [4]. Autor al proiectului a fost Octav Doicescu, un cunoscut arhitect din perioada interbelică și modernă a României, pe atunci arhitect la Ministerul Lucrărilor Publice din București, și inginerul Dimitri Ghiulamila. Studiarea istoriei perioadei interbelice în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească (RSSM) nu era încurajată, ori – abordată doar sub aspect negativ. Dar, după cum se pare, nici în România socialistă nu erau salutate discuțiile despre realizările din Basarabia din acea perioadă istorică. Numai astfel poate fi explicată tăcerea care s-a lăsat peste istoria celor 26 de ani de aflare a Basarabiei în componența României Mari, cu realizările de aici în ritmul arhitecturii și a conceptelor urbanistice europene moderniste.

Situația este incitantă și datorită faptului că pentru un timp scurt, incert ca durată, dar nu mai lung de 4-5 ani, au fost elaborate două proiecte de sistematizare urbană a Chișinăului: unul românesc și altul sovietic, ultimul dintre ele fiind sub îndrumarea academicianului Alexei Șciusev, în care erau propuse soluții-cvasi identice. La trei dintre aceste „coincidențe” autorii articolului din 2015 au atras atenția: ... *o parte din propunerile lui Doicescu se regăsesc în noul plan* [al lui Șciusev – n.n.]: *noi artere de circulație care fragmentează partea medievală a orașului, aplicarea principiului hipodamic părții noi a orașului* [medievală redresată – n.n.], *extinderea orașului în afara vechilor limite*” [4:35]. Apariția soluțiilor comune, începând de la cele cu caracter asemănător și până la cele identice, poate avea două explicații: una drept influență directă a proiectului realizat mai devreme, și a doua – răspuns la imperativul profesional al timpului.

Nu se cunoaște anul executării schiței proiectului de sistematizare a Chișinăului, publicată în

ianuarie 1943, dar evident că elaborarea planului a fost anterioară acestui an. Era în împlinirea *Legii pentru organizarea administrației locale*, emisă în 1929, în care se stipula că pentru fiecare localitate trebuia să fie elaborat plan de sistematizare urbană, prima informație cu privire la pregătirile de elaborare a planului de sistematizare urbană a Chișinăului datând din anul 1939. Se găsește într-o corespondență a Primăriei Chișinăului cu comunitatea suburbiei „Chișinăul Mic”, în care ca răspuns se relatea: *Avem onoarea să vă comunicăm că lucrările de sistematizare a Municipiului Chișinău, urmând să se înceapă încurând [...] se vor revizui și numele suburbiilor și delimitarea unităților administrative* [6]. O altă informație datează din 1940, când începuse deja elaborarea proiectului de resistematizare a Chișinăului [2]. Astfel, publicarea la începutul anului 1943 a schiței însoțită de comentariile lui Octavian Doicescu [3] era un semnal pentru administrația orașului și opinia publică că ideea proiectului de sistematizare se formase definitiv.

Conceptul de sistematizare urbană a Chișinăului a apărut în timp de pace, dar lucrările au fost urgentate după dezlănțuirea celei de-a doua conflagrație mondială, când Chișinăului i s-au produs pierderi masive a țesutului urban. Nu putem data acest proiect doar cu refacerea după distrugerile războiului din vara anului 1941: în text arhitectural Octav Doicescu face o trimitere la situația lăsată de trecerea prin Chișinău a frontului, declarând drept scop *remodelarea provizorie a orașului, în parte distrus de război*, dar intenția autorilor era mult mai grandioasă, constând în optimizarea structurii urbane: *refacerea orașului în sine, schița înfățișând o plastică urbană* [3].

După cum se afirmă, Octav Doicescu era un talentat polemist și condeier, expunându-și liber crezul arhitectural. Punând accentul pe faptul că Chișinăul este format din două porțiuni urbane cu structuri distincte: orașul vechi, pe valea râului Bâc, apreciindu-l ironic *labirint oriental, cu mici piețe trasate pe drumul carului cu boi* [o variantă autohtonă a expresiei „drumul măgarilor a lui Le Corbusier – n.n.], și orașul nou, „colonial”, cu *traseul în șah, adăugat alături de cel vechi în secolul al XIX-lea*. Afirmăția denigratoare a orașului autohton a condus la propunerea așteptată de radiere a fondului construit din orașul vechi, caracterizat drept *extrem de uzat și devenit insalubru și în mare parte ars la începutul războiului*, propunând înlocuirea construcțiilor cu zone verzi.

Ideile moderne ale proiectului urbanistic erau radicale. Dacă o bună parte a orașului vechi trebuia să fie dărâmată, restul urma să corespundă unor exigențe urbanistice ale viitorului oraș modernizat. Orașul nou din perioada imperială rusă, numit „colonial”, nu era considerat de arhitectul urbanist bine soluționat. În viziunea sa lipsea centrul compozițional al orașului, în care calitate nu putea fi considerat sediul Mitropoliei, amplasat în centrul geometric al orașului ca urmare a alegerii Chișinăului drept reședință de către Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni. Într-adevăr, strada principală a Chișinăului avea aceeași lățime pe toată lungimea, de la un capăt până la alt capăt al orașului, centrul urban fiind constituit din două instituții ecleziastice: Mitropolia și Catedrala cu spațiul verde al scuarului din jur.

Conform concepției urbanistice moderne a autorului, Chișinăul ca centru administrativ al regiunii, *trebuia să aibă un ansamblu format dintr-un centru religios, un centru administrativ și politic și un centru-comercial, dezvoltate fiecare în jurul-unui spațiu îndeajuns de mare, care să degajeze eventualele aglomerații de circulație și să pună în același timp în valoare viitoarele clădiri publice* [3].

Schița de proiect oferă mai multe detalii privitor la resistemizarea orașului, la organizarea centrului său administrativ. Cea mai importantă din ele a fost propunerea de înlocuire a sediului Mitropoliei cu tot ansamblul de clădiri auxiliare: casa eparhială, seminarul, dicasteria etc., care să fie demolate și înlocuite cu o clădire cu destinație administrativă, iar jumătatea de est a cvartalului respectiv – urma să fie denivelată și înlocuită cu o mare piață publică (130×60 stânjani). Monumentalitatea clădirii administrative, amplasată pe jumătatea de vest a fostului cvartal al Mitropoliei, urma să fie subluniată de această piață publică. Un sfert din cvartalul Grădinii Publice era rezervat unei piețe (60×60 stânjani), care făcea corp comun cu piața mare din fața sediului administrativ, suprafața pieței însumând – 190×60 stânjani (410×130 m).

A fost observată necesitatea soluționării problemei transportului, urban și de tranzit, atunci când încă nu erau semne de aglomerație a traficului. În acest scop a fost propusă crearea centurii de autostrăzi, trasate tangențial teritoriului urban, prevăzute cu zone verzi. Proiectarea drumurilor de centură era un imperativ al timpului, mai ales pentru orașul, apariția cărui se datora intersecției drumurilor de tranzit, care, ca secole în urmă, continuau să fie active.

Cea mai utilizată intrare în Chișinăul medieval era dinspre fosta capitală Iași, care în schița de proiect a fost divizată în două autostrăzi într-un loc cu mult în afara teritoriului orașului neoclasice, acolo, unde astăzi se află piața Cantemir/Frunze. De unde străzile de centură conturează pe la sud și nord orașul. Strada dinspre sud, trecea peste zona verde cu pârâul Durlești, unde va fi plantat mai târziu Dendrariul, includea în traseul său strada Mateevici, și trecând peste depresiunea Malina Mare intra în drumul orientat spre Bacioi. A doua stradă de centură era orientată spre nord, trecând în linie dreaptă de la „bariera” din secolul al XIX-lea, depresiunea palustră din valea Bâcului, înconjura Chișinăul de-a lungul malului drept al râului Bâc, cu traseul pe strada care mai târziu va fi cunoscută cu denumirea Albișoara, cu conectare la drumul spre satul Muncești. Aceste două străzi cu traseele „lunecând” pe lângă oraș nu complicau circulația urbană, oferind posibilitatea accesului rapid la destinațiile necesare.

În schița de proiect soluționarea traseelor străzilor de centură este ingenioasă și laconică, dar ... ruptă de condițiile reale ale reliefului. Chișinăul a fost extins în secolul al XIX-lea, ocupând în totalitate teritoriul oferit de natură, ușor în pantă, mărginit din trei părți de căderi abrupte de relief, iar din a patra parte de orașul medieval. La aceste condiții geografice străzile de centură proiectate ar fi trebuit construite pe viaducturi, diferența cotelor de relief ajungând la 20-25 m. Tot legată de problema optimizării circulației urbane era strămutarea Gării de pasageri a liniei de cale ferată, mai aproape de centrul orașului, din motive de descărcare a fluxului de pasageri. În acest scop era planificată construcția unei linii scurte de cale ferată, trasă de la stația Visterniceni, cu descindere în strada Petru Movilă.

O altă propunere a proiectului viza extinderea orașului spre sud printr-o zonă mărginită lateral de continuarea străzilor M. Eminescu și Ciuflea, alungită până la contopirea lor cu drumurile de acces în oraș dinspre Hâncești și Ialoveni (drumul Schinoasei). Penetrarea în oraș prin strada Ciuflea permitea trecerea pe strada de centură nordică. În interiorul acestei zone parcelarea era ortogonală, cu cvartale rectangulare.

Idea majoră a proiectului de optimizare a structurii urbane a orașului consta în unificarea părților eterogene ale Chișinăului medieval și neoclasice, prin trasarea a două străzi-raze convergente, iar direcția uneia din ele fiind sugerată de



Fig. 1. Planul Chișinăului, 1943.

traseul străzii Petru Rareș, orientat spre trecerea peste Bâc spre Visterniceni și mai departe spre Orhei. Focarul virtual al acestor străzi-raze se afla în clădirea Porților Sfinte (Arcului de Triumf) a Scurului Catedralei, iar traseul lor real începea de la intersecția lor cu axa Catedralei continuând până la strada de centrură nordică. Pe aceste două străzi oblice, amplasate simetric în raport cu axa orașului, se planifica amenajarea a câte o piață publică, inclusă în rândul cvartalelor noi formate, mărginite de noua stradă longitudinală, care va coincide mai târziu cu bulevardul Cantemir, trasat în proiectul lui Șciusev. Deși direcția străzii-raze de nord era sugerată de prezența străzii oblice Petru Rareș, trasarea ei pe planul orașului, ca și a străzii-raze simetrice ei, se intenționa pe alt loc, cu demolarea construcțiilor aferente și cu sacrificarea tramei stradale istorice.

La momentul elaborării planului, arhitecții români nu aveau date topografice, necesare elaborării soluțiilor reale. Toate planurile urbanistice anterioare ale Chișinăului erau elaborate pentru intravilan, în care se făcea abstracție de particularitățile reliefului. Conectarea la arterele de co-

municație interurbană cerea exactitate în soluționarea nodurilor de penetrație a autostrăzilor în oraș și O. Doicescu, împreună cu D. Ghiulamila, scriu o adresare Primăriei Chișinăului de a li se permite ridicările topografice necesare planificărilor urbane [1], – prima informare cu privire la ridicarea planului topografic al orașului, dar rezultatul acestui demers a rămas incert.

În arhiva Primăriei municipiului Chișinău se află executat pe foi de zinc planul topografic al Chișinăului cu împrejurimile. Este de o exactitate uimitoare, cu indicarea cotelor de relief, a tuturor clădirilor, reprezentate împreună cu anexele, și cu indicarea stării fizice a clădirilor ruinate în timpul războiului. Istoria apariției acestui plan nu este cunoscută și nici din care perioadă datează, românească sau sovietică. Cercetarea acestui plan nu permite formularea unei păreri fără echivoc despre originea sa: denumirile străzilor, notele, observațiile marginale sunt în limba rusă, dar, executarea anterioară acestei perioade este trădată de câteva detalii:

- reminiscența „Pl” (=Planșă) rămasă pe una din foi,



Fig. 2. Planul Chișinăului, 1947.

	Proiectul Octav Doicescu		Proiectul A. Șciusev – R. Kurț	Realizare/nerealizare după proiectul Șciusev-Kurț
1	Orașul vechi trebuia dărâmat, iar restul – ordonat în corespundere cu exigențele urbanismului modern	da	Propunere prezentă și în proiectul sovietic	Nerealizată complet.
2	Mai jos de scuarul Catedralei, a fost prevăzut un mare spațiu cu vegetație verde, care trebuia plantat în parte și animat de locuri de sport și de educație în aer liber	nu	Două cartiere construite perimetral cu clădiri	Au fost construite clădiri noi
3	Înlocuirea sediului Mitropoliei, ruinat la începutul războiului, cu clădiri cu destinație administrativă	da	Mitropolia a fost demantelată și înlocuită cu casa Guvernului, în varianta proiectată de Șciusev	Mitropolia a fost demantelată, înlocuită cu casa Guvernului, proiectată de arhitectul Fridlin cu echipa din Kiev
4	Organizarea unei piețe publice mari, amplasate în fața centrului administrativ cu dimensiunile de (190×60 stânjani)	da	Clădirea Guvernului cu o mare cour d'honneur între aripile sediului, cu păstrarea curții interioare cu parametrii vechi ai reședinței, în fața căreia se afla Piața Victoriei cu retragere de la bulevard (cca 20 stânjani)	A fost amenajată piața Marii Adunări Naționale (130×40, inclusiv partea carosabilă a bulevardului – 20 stânjani), cu retragerea clădirii Guvernului de la bulevard
5	La marginea orașului se propunea construcția arterelor de centură pentru descărcarea circulației intraurbane și a celei de tranzit	da	Proiectarea unui bulevard prin țesutul medieval în același spirit neoclasic cu partea rusă	Începutul realizării bulevardului, care se va numi Dimitrie Cantemir
	Centură din vegetație verde plantată între orașul istoric și satele înconjurătoare	da	Zone verzi în grupuri, în corespundere cu particularitățile reliefului	Zone: Malina Mare și Mică, Dendrariul în Buiucani

6	Propunerea a două străzi-raze în scopul unificării structurilor urbane eterogene	da	Propunerea a trei raze convergente în același scop	A fost realizată raza centrală, astăzi bd. Gr. Vieru, și o parte a razei de sud, simetrică direcției istorice a „razei de nord”
7	Focarul străzilor radiare se află în locul Arcului de Triumf/Porțile Sfinte, dar străzile încep de la intersecția lor cu străzile vecine: Mitropolit Bănulescu-Bodoni și Pușkin	nu	Focarul „tridentului” alcătuit din străzi-raze se află la intersecția străzii Petru Rareș și proiectatului bulevard Cantemir, acolo unde se începe „Raza centrală”	Realizată
8	Bulevardul Ștefan cel Mare este conectat la capătul de sud al drumului de centură de sud printr-o coborâre spre drumul Bacioi, iar cel de nord – printr-o coborâre spre „bariera” istorică a direcției dinspre Iași	nu	Este propusă prelungirea bulevardului Ștefan cel Mare până la „bariera” istorică la Calea Iașilor la nord și prin bulevardul Negruzzi – cu strada Muncești	Realizată
9	Orașul este extins în partea de sud-vest, unde erau drumurile de penetrație dinspre Hâncești și Ialoveni	nu	Extinderea orașului în toate direcțiile cu includerea în componența lui a satelor din fostul hinterland	Realizată
10	Strămutarea Gării feroviare noi spre centrul orașului	nu	Construcția Gării de pasageri a liniei de cale ferată la Visterniceni	Nerealizată

- urmele denumirilor cu caractere latine țerșe și înlocuite cu caractere chirilice,

- conturul caselor ruinate prin linii punctate, introduse post factum etc.

Între anii 1945–1947 în atelierul lui A. Șciusev de la Moscova a fost elaborat planul de sistematizare postbelică a Chișinăului, pus în discuție la Chișinău și continuat sub conducerea arhitectului Robert Kurtz [9]. Între aceste două proiecte există fără echivoc similitudini de idei, dar și diferențe de realizare. Aceste particularități ale conceptului de modelare plastică urbanistică ale proiectelor de sistematizare ale Chișinăului au fost expuse în tabel pentru a fi coroborate la concret.

După cum se poate observa, intențiile proiectanților români și sovietici au fost pragmatice în ce privește oferirea confortului urban. Atât în perioada interbelică, cât și în cea sovietică, administrația locală soluționa chestiuni practice, care în condițiile concrete istorico-geografice ale Chișinăului obțineau caractere comune. Însă arhitectura, aparținând artelor vizuale pune preț pe aspectul exterior al soluțiilor, nu mai puțin decât pe cel de sistematizare structurală. Proiectele de sistematizare interbelică și postbelică se deosebesc radical între ele, având individualitatea lor pregnantă. Singurul element care le apropie este ideea străzilor-raze, dar executate în design diferit. Restul soluțiilor sunt tributare exigențelor urbanistice ale timpului: orașe-grădini, drum de centură, susținerea prin anturaj monumental a centrului urban etc. Cunoșteau arhitecții sovietici planul interbelic de sistematizare a Chișinăului? Nu este

exclus, o parte din soluții ar fi atras atenția, dar în realizarea proiectului ele au obținut aspect diferit.

Rămâne însă deschisă istoria executării planului topografic al Chișinăului, contribuția administrației interbelice a orașului Chișinău, lucrări ce au stat la baza sistematizărilor urbane ulterioare.

#### Bibliografie

1. ANRM, F. 652, Ministerul Lucrărilor Publice. reg. 9, u.p. 157.
2. Arhivele Statului, F. 1357, Inventarul Ministerului lucrărilor publice și comunicații. Direcția construcțiilor. anul 1940. Planul de sistematizare a Chișinăului arh. Octav Doicescu și D. Ghiulamila.
3. Doicescu, Octav, Sistematizarea orașului Chișinău, In: Tehnica și viața, ianuarie, nr.1, 1943
4. Hajnsek, Alexandra, Ungureanu, Ramona. Octav Doicescu, proiect pentru Chișinău. In: Urbanismul. Seria Nouă, 2015, nr.19, p. 35-37.
5. Mihail, Paul. Fapte trecute și basarabeni uitați. Chișinău: Universitas, 1988, p. 330.
6. Monitorul oficial. Chișinău, 1939.
7. Nesterov, Tamara. Etapele de devenire urbană a Chișinăului. In: Historia Urbana Sibiu, 2006, nr. 2, p. 271-292.
8. Герцен, Ф., Нестерова, Т., Паскаръ, Е. Реконструкция историко-географического ландшафта средневекового Кишинева, In: Identitățile Chișinăului, ed. IV, Chișinău: ARC, 2018, p. 114-140 / Ghertsen, A., Nesterova, T., Paskari, E., Rekonstruktsia istorikogheograficeskogo landshafta srednevekovogo Kishineva. In: Identitățile Chișinăului, ed. IV, Chișinău: ARC, 2018, p. 114-140.
9. Колотовкин, А., Шойхет, С., Эльтман И. Архитектура Советской Молдавии. Москва: Стройиздат, 1987, с. 52/ Kolotovkin, A., Shoihet, S., Eltman, I., Arhitectura Sovietskoi Moldavii, Moskva: Stroiizdat, 1987, s. 52.

Юрий ПИСЬМАК

**Народный художник Украины Анатолий Горбенко  
(страницы творческой биографии)  
К 75-летию со дня рождения художника**

*Rezюме*

**Народный художник Украины Анатолий Горбенко  
(страницы творческой биографии)**

Анатолий Горбенко родился в Кировограде во время Второй мировой войны 8 февраля 1944 г. Он окончил Одесское государственное художественное училище им. М. Б. Грекова (1970) и Одесский государственный педагогический институт им. К. Д. Ушинского (1982). Профессор Анатолий Александрович Горбенко – Народный художник Украины, лауреат премии им. Т. Н. Яблонской Национального Союза художников Украины. В начале 2019 г. он был награжден Золотой Медалью Академии искусств Украины. Анатолий Горбенко – первый заведующий и профессор кафедры Изобразительного искусства Одесской государственной академии строительства и архитектуры. Первая персональная выставка художника состоялась в Ильичевске (ныне – Черноморск) в 1976 г. А ретроспективная выставка его произведений проходила в 2014 г. в Одесском художественном музее. Анатолий Горбенко – председатель Правления Одесской областной организации Национального Союза художников Украины с 2007 г. Его персональные выставки в разные годы проходили в Нью-Йорке, Балтиморе, Флоренции, Констанце, Будапеште, Валенсии, Москве, Генуе, Киеве, Софии и Варне.

**Ключевые слова:** Анатолий Горбенко, Национальный Союз художников Украины, Ильичевск, Одесская государственная академия строительства и архитектуры.

*Summary*

**People's Artist of Ukraine Anatoly Gorbenko (pages of creative biography)**

Anatoly Gorbenko was born in Kirovograd in the time of World War II on February 8, 1944. He graduated from Odessa State Art College *M. B. Grekov* (1970) and Odessa State Pedagogical Institute *K. D. Ushinsky* (1982). Professor Anatoly Alexandrovich Gorbenko is a People's Artist of Ukraine and the winner of Tatyana Yablonskaya award of the National Union of Artists of Ukraine. He was awarded a Gold Medal of the Ukrainian Academy of Arts (2019). Anatoly Gorbenko is the first Head and professor of the Chair of "Fine arts" of Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture. The first personal exhibition of the artist took place in Ilyichevsk (now – Chernomorsk) in 1976. A retrospective exhibition of his works was held at Odessa Fine Arts museum in 2014. Anatoly Gorbenko is Chairman of the Board of Odessa Regional branch of the National Union of Artists of Ukraine from 2007. His personal exhibitions were held in New-York, Baltimore, Florence, Constanta, Budapest, Valencia, Moscow, Genoa, Kiev, Sofia and Varna.

**Keywords:** Anatoly Gorbenko, National Union of Artists of Ukraine, Illichyovsk, Odessa State Academy of Civil Engineering and Architecture.

Восьмого февраля 2019 г. исполнилось 75 лет со дня рождения известного украинского живописца, Народного художника Украины Анатолия Александровича Горбенко, который с 2007 г. возглавляет Одесскую областную организацию Национального Союза художников

Украины. Через шесть дней, 14 февраля 2019 г. в Одесском музее западного и восточного искусства состоялось торжественное открытие персональной выставки мастера. За этим последовало награждение А. А. Горбенко Золотой Медалью Академии искусств Украины.

Анатолий Горбенко родился в Кировограде 8 февраля 1944 г. (во время Второй мировой войны). В 1970 г. он окончил Одесское государственное художественное училище им. М. Б. Грекова, а в 1982 г. – Художественно-графический факультет Одесского государственного педагогического института им. К. Д. Ушинского. Его преподавателями в разные годы были: М. М. Божий, В. А. Гегамян, Я. В. Киричек. Профессор А. А. Горбенко стоял у истоков начала подготовки художников в стенах Архитектурно-художественного института Одесской государственной академии строительства и архитектуры. Он стал первым заведующим кафедрой Изобразительного искусства ОГАСА и её профессором. За прошедшие после её основания одиннадцать лет, кафедра Изобразительного искусства достигла значительных успехов. Преподавателями кафедры являются известные и талантливые художники, передающие свой опыт, знания и мастерство студентам. Все эти процессы и роль в этих процессах лидера художников Одесского региона (одного из самых территориально близких к Республике Молдова регионов Украины), заслуживают, по нашему мнению, научного осмысления. В этой связи, вполне уместным будет вспомнить и о выставке, проходившей пять лет назад в Одесском

художественном музее. Говорят, что большое видится на расстоянии. Наверное, временная дистанция в пять лет, которые промелькнули после описываемых событий, позволяет глубже осмыслить значимость произошедшего тогда, в феврале 2014 г., взглянуть в прошлое (в контексте других важных культурных событий насыщенного и трагического, полного утрат года) и осознать важность события в художественной жизни города и региона.

14 февраля 2014 г. в Одесском художественном музее состоялось торжественное открытие персональной выставки произведений живописи Народного художника Украины, профессора кафедры Изобразительного искусства Архитектурно-художественного института Одесской государственной академии строительства и архитектуры Анатолия Александровича Горбенко. Выставку эту можно назвать юбилейной в связи с тем, что тогда, 8 февраля 2014 г. исполнилось 70 лет со дня рождения мастера. Выставочные залы музея вместили 111 картин живописца. Вернисаж привлек многочисленных почитателей таланта юбиляра, коллег-художников, искусствоведов. Особо трогательным и знаковым было присутствие на открытии выставки патриарха одесской школы живописи – девяностолетнего Альбина Станиславовича Гавдзинского – Народного художника Украины. Одухотворенное внутренним светом, прекрасное лицо убеленного сединами выдающегося художника, запечатлено кистью Анатолия Горбенко. С сыновней любовью и почтением к величию живописца старшего поколения, написал он портрет Гавдзинского.



Рис. 1. Художник А. А. Горбенко на открытии своей персональной выставки в Одесском музее западного и восточного искусства 14.02.2019 г.  
Фото Елены Аль-Хадж.



Рис. 2. Экспозиция персональной выставки Народного художника Украины А. А. Горбенко в Центральном Доме художника в Киеве. Апрель 2014 г.  
Фото Юлии Наумовой  
([museum.net.ua/news/kiev-vystavka-narodnogo-hudozhnika-ukrainy-anatoliya-gorbenko/](http://museum.net.ua/news/kiev-vystavka-narodnogo-hudozhnika-ukrainy-anatoliya-gorbenko/)).

Многочисленные зрители имели возможность одновременно увидеть и чеканный профиль художника на полотне, и светящиеся добротой глаза присутствовавшего в зале самого метра А. С. Гавдзинского (1923–2014). Мастерство Горбенко-портретиста подтверждает также написанный им портрет его коллеги – заслуженного художника Сергея Савченко. В разные годы созданы портреты собратьев по цеху – мастеров изобразительного искусства. Одним из первых встречал посетителей выставки лик безвременно ушедшего Святослава Божия.

Особого внимания заслуживает интерес живописца к памятникам зодчества. В 1999 году написана картина «Утро Флоренции», в которой доминирует купол собора Санта Мария дель Фьоре – творение архитектора Филиппе Брунеллески. Картина «Киевская святыня» – замечательный образец архитектурного пейзажа. Художник запечатлел Киево-Печерскую лавру, сияние куполов её храмов в 1996 г. Двенадцатью годами ранее написан «Седневский храм». Над покрытыми порослью стенами и лишенным покрытия каркасом купола заброшенной церкви кружат стаи птиц. Однако вот что удивительно: не безысходность и печаль о безвозвратно утраченном, но надежда на возрождение угадывается в этом произведении. Классический фасад дворца, которому было суждено стать одним из лучших художественных музеев Украины – главный «герой» картины «Во дворе Художественного музея», написанной в 2002 году, именно того музея, в котором и экспонировались полотна её автора. С любовью к красоте родной земли и большим мастерством написаны пейзажи «Сельская улица» (2005 г.) и «Седневская окраина» (2013 г.). Украшением первой из них является цветущий куст сирени. Запас дров, сулящий уют и тепло домашнего очага, придает особое очарование и глубокий философский контекст пейзажу. Особое волнение автора этих строк вызвало полотно «Одесские крыши», созданное в 2011 г. Покрытые снегом крыши старинных зданий Одессы, запечатленные кистью мастера, воскрешают в памяти полузабытые впечатления детства и вызывают щемящую душевную боль от осознания того, что архитектурное наследие родного города может быть утрачено безвозвратно. Анатолий Глушак пишет о зимних пейзажах Анатолия Горбенко: «Пожалуй, рефлекс снежного покрова, светотени на белом

– в их градациях, цветовой гамме, нюансах – высший пилотаж художественной выучки. И это качество пейзажист сочетает с убедительностью композиционных решений, гармоничностью пластики обобщений и акцентов» [4].

Добрые слова о творчестве Анатолия Горбенко и его произведениях сказал тогда Народный депутат Украины Сергей Рафаилович Гриневецкий. Он хорошо помнит интересный эпизод творческой биографии художника. Анатолий Горбенко, который в тот период занимал должность главного художника города Ильичевска (ныне – Черноморск), стал автором портрета президента Туркменистана Сапармурата Туркменбаши (Ниязова) (1940–2006). Анатолий Глушак пишет: «Ильичевск должен был посетить президент Туркменистана Сапармурат Ниязов – во время его визита в Причерноморье. <...> Горбенко взялся написать портрет. <...> Портретное изображение С. Ниязова в роскошной раме вручал президенту из Средней Азии глава облгосадминистрации С. Р. Гриневецкий. Когда внесли полотно-подарок, гость заулыбался, встал из-за стола. Присутствующие аплодировали стоя: украинцы достойно уважили восточный менталитет» [3]. В 2001 г. художник стал лауреатом областной премии «Твои имена, Одесса» в номинации «живопись». Среди наград Анатолия Горбенко: Грамота Верховного Совета Украины (2003), Почетный Диплом Союза художников Болгарии, Почетный (золотой) знак отличия главы Одесской областной государственной администрации (2008), Почетная Грамота Кабинета министров Украины (2009), Почетная Грамота министра культуры и туризма Украины (2009), Почетная Грамота главы Одесского областного совета (2009). Последовавшие за выставкой месяцы юбилейного 2014 года были ознаменованы присуждением А. А. Горбенко премии им. Т. Н. Яблонской Национального Союза художников Украины и звания «Почетный гражданин города Ильичевска». С особым чувством написана картина «У родного дома», вынесенная художником на афиши выставки и красочные пригласительные билеты. Автор с удовольствием воспроизводит эту картину в каталогах, альбомах своих произведений. А первая персональная выставка Анатолия Горбенко состоялась в 1976 г. в Ильичевске. На той выставке было представлено 55 живописных и 15

графических произведений. В последующие годы персональные выставки художника проходили в Будапеште, Варне, Софии, Москве, Генуе, Флоренции, Нью-Йорке, Балтиморе, Валенсии, Констанце. Горбенко декларирует свою преданность реалистическому направлению в искусстве. Четыре с половиной десятилетия отделяют нас от времени написания его автопортрета, ныне хранящегося в коллекции автопортретов одесских художников Александра Дмитренко. Воспроизведенный на странице прекрасного изданного каталога-альбома этого частного собрания, автопортрет Горбенко заслуживает особого внимания [1, с. 64]. Погрудное изображение тридцатилетнего художника, изобразившего себя с обнаженным торсом, очень напоминает столь любимое архитекторами прошлого скульптурное изображение Атланта. И это глубоко символично. Ведь вся жизнь настоящего художника – это поистине титанический труд, который он добровольно взваливает на свои плечи. Однако нет, наверное, и большего счастья, чем счастье творчества, счастье посвятить всю свою жизнь любимому делу. Одухотворенный, вдохновенный взгляд, выпуклый, как будто теснимый изнутри дерзновенными мыслями лоб, увенчанный копной густых волос – образ живописца, пытливо вглядывающегося в будущее. По манере исполнения и колориту, это произведение близко к творениям Петра Кончаловского, ученика и зятя великого Сурикова и дедушки известных кинорежиссеров. Любовь и преданность искусству Анатолий Горбенко привил и своему сыну Святославу, названному этим именем в честь друга – Святослава Михайловича Божия, талантливого художника, унаследовавшего свой талант также от отца – академика Академии художеств СССР. Заслуженный деятель искусств УССР Святослав Божий отмечал: «Анатолий Горбенко полон творческой энергии, считает, что лучшие его работы еще впереди. Ежегодно торопится с сыном на творческую дачу, где они так желанны. Спешит увидеться с друзьями, многими учителями. И поныне он – ученик природы. Приблизиться к её познанию стремится сам и учит этому сына» [2, с. 5]. Пронзительны и наполнены любовью к родной земле, трепетным восприятием красоты природы, пейзажи, написанные Горбенко. Особую группу среди них составляют виды Крыма. На одной из картин

изображен массивный колокол, установленный между двумя мощными пилонами на берегу моря на территории Херсонеса. «Гурзуф после грозы» – поэтический мотив уголка крымского южного побережья. Неоднократно мастер обращается к изображению бескрайних морских просторов. Художник даёт нам возможность ещё раз полюбоваться, и сам любит морем с украшенных мраморными вазами и скульптурами террас Алушкинского дворцово-паркового ансамбля («Утро в Алушке»). Картина «Моя Кировоградщина» незримо нитями связывает современного мастера с наследием Архипа Куинджи. Заслуженный художник Украины Николай Митрофанович Вылкун пишет: «Анатолий Горбенко работает много и плодотворно, на окружающий мир смотрит здоровыми глазами. Его живопись материальна, в хорошем смысле иллюзорна. Языком масляной живописи ему удается передать тончайшие состояния Природы в разное время года» [2, с. 7]. Сам профессор А. А. Горбенко рассуждает о главном в искусстве: «Мастерство – это способность к совершенному разрешению профессиональных задач. Каждое время создает свои идеалы. Особенно сложно ориентироваться в художественном творчестве нашего времени – времени противоречивых течений, многосложных влияний, быстротечных смен модных течений, вкусов, общественных увлечений. И вместе с тем подлинное искусство всегда соприкасается с природой» [5, с. 7]. Следует отметить, что в 2017 г., решением Международного Союза художников за Мир и Национальной Академии изобразительного искусства и архитектуры КНР, картина Анатолия Горбенко «Начало праздника» (101×106 см), которая экспонировалась на выставке «Мир и Дружба», приуроченной к празднованию 68-й годовщины создания Китайской Народной Республики, удостоилась звания «Лучшее произведение искусства».

Народный художник Украины А. А. Горбенко внёс весомый вклад в развитие украинского изобразительного искусства и художественного образования. Его плодотворная и активная творческая деятельность гармонично и успешно сочетается с преподавательской и административно-организационной работой. Анализ его произведений позволяет сделать выводы о том, что мастер постоянно стремится к совершенствованию и творческому росту.

В его произведениях можно иногда заметить влияния известных художников прошлого (например, А. И. Куинджи и П. П. Кончаловского). О плодотворности его творчества и «плодовитости» мастера может свидетельствовать тот факт, что зафиксирован случай, когда одновременно в двух музеях Одессы проходили его большие персональные выставки. Горбенко предпочитает реалистическое направление в искусстве, однако признаёт право художника на творческие искания и плюрализм взглядов на искусство и выбора направлений. Стоит констатировать, что под его руководством и при его активном участии творческий союз профессиональных художников Одесской области и одесская высшая художественная школа достигли больших успехов и признания.

### **Библиография**

1. Автопортреты художников Одессы: каталог произведений одесских художников / сост. А. Дмитренко. Сtryi: Укрпол, 2011, 302 с., ил. / Avtoportrety khudozhnikov Odessy: catalog proizvedenii odesskikh khudozhnikov / sost. A. Dmitrenko. Stryi: Ukrpol, 2011, 302 s., il.

2. Анатолий Горбенко. Живопись. Каталог произведений. Одесса, 1998, 64 с. / Anatolii Gorbenko. Zhivopis'. Katalog proizvedenii. Odessa, 1998, 64 s.

3. Глушак, Анатолий. Главный художник города. В: Вечерняя Одесса. Общественно-политическая региональная газета. 16 августа 2001 г. / Glushchak, Anatolii. Glavniy khudozhnik goroda. In: Vecherniaia Odessa. Obshchestvenno-politicheskaia regionalnaia gazeta. 16 avgusta 2001 g.

4. Глушак, Анатолий. Охранная грамота таланта. К 70-летию народного художника Украины Анатолия Горбенко. В: Вечерняя Одесса. Общественно-политическая региональная газета. 8 февраля 2014 г. № 21 (9939). (Режим доступа: vo.od.ua/rubrics/kultura/28204.php) / Glushchak, Anatolii. Okhrannaia gramota talanta. K 70-letiiu narodnogo khudozhnika Ukrainy Anatoliia Gorbenko // Vecherniaia Odessa. Obshchestvenno-politicheskaia regionalnaia gazeta. 8 fevralia 2014 g. No 21(9939). (Access mode: vo.od.ua/rubrics/kultura/28204.php).

5. Кафедра Изобразительного искусства [Архитектурно-художественного института Одесской государственной академии строительства и архитектуры] / отв. за изд. Горбенко А. А. Одесса: ОГАСА, 2011, 80 с., ил. / Kafedra Izobrazitel'nogo iskusstva [Arkhitekturno-khudozhestvennogo instituta Odesskoi gosudarstvennoi akademii stroitel'stva i arkhitektury] / отв. zaizd. Gorbenko A. A. Odessa: OGASA, 2011, 80 s., il.



Рис. 3. Фрагмент экспозиции персональной выставки Народного художника Украины А. А. Горбенко в Центральном Доме художника в Киеве. Фото Юлии Наумовой (museum.net.ua/news/kiev-vystavka-narodnogo-hudozhnika-ukrainy-anatoliya-gorbenko/).



Рис. 4. Горбенко А. А. *Пейзаж. Аллея*. Холст, масло. Фото Юлии Наумовой (museum.net.ua/news/kiev-vystavka-narodnogo-hudozhnika-ukrainy-anatoliya-gorbenko/).



Рис. 5. Горбенко А. А. *Лилии*. 2006 г. Холст, масло. Фото Юлии Наумовой (museum.net.ua/news/kiev-vystavka-narodnogo-hudozhnika-ukrainy-anatoliya-gorbenko/).

## Genurile portret, nud și animalier în viziunea sculptorului Constantin C. Constantinov

### Rezumat

#### Genurile portret, nud și animalier în viziunea sculptorului Constantin C. Constantinov

Printre sculptorii de formație sovietică, care s-au consacrat ca artiști plastici sub povara regimului totalitar, dar care au știut să deosebească valoarea de non-valoare și să-și impună propria lor viziune și propriul său stil de creație, se numără și sculptorul Constantin C. Constantinov. El s-a născut la 10 februarie 1943 în orașul Mary, Turkmenistan. În anii 1958–1963 a fost elev la Școala Republicană de Pictură *I. E. Repin* din Chișinău, secția sculptură, profesor A. F. Maiko. În 1968 a absolvit Școala Superioară Industrială de Artă (fosta Stroganov) din Moscova, Secția Sculptură Monumental-Decorativă, avându-i ca profesori pe S. L. Rabinovici și S. N. Volkov. Relevarea esenței prin tipizare, detaliul realist și aspectele psihologice caracterizează portretul în viziunea sculptorului Constantin C. Constantinov. Nudurile create de artist se caracterizează prin profunzime psihologică, lucru care scoate în evidență personalitatea, aspirațiile, decepțiile personajelor. Iar lumea animalelor în interpretarea sculptorului Constantin C. Constantinov este metaforică, simbolică. Figurile de stil sunt prezente în lucrările sale, alături de alte formule proprii elaborate de autor. Astfel, genurile portret, nud și animalier în viziunea sculptorului Constantin C. Constantinov devine important, prețios, asemenea unei valoroase experiențe de viață.

**Cuvinte-cheie:** portret, nud, gen animalier, construcție anatomică, compoziție, realism, metaforă, simbol.

### Summary

#### Portrait, nude and animalistic genres in the vision of sculptor Constantin C. Constantinov

Sculptor Constantin C. Constantinov is among the sculptors, who were formed in the Soviet period and who became known as artists under the yoke of the totalitarian regime, but who were able to distinguish values from non-ones, and promulgate their own worldview and their own creative style, include the sculptor Constantin C. Constantinov. He was born on February 10, 1943 in the city of Mary, Turkmenistan. In the period from 1958 to 1963, he studied at the Republican Art School by the name "I. E. Repin" in Chisinau, in the department of sculpture, having A. F. Maiko as his teacher. In 1968 he graduated from the Moscow Higher Industrial Art School (former Stroganov School), Department of Monumental and Decorative Sculpture, where his professors were S. L. Rabinovich and S. N. Volkov. Identification of the essence through typification, realistic details and psychological aspects are characteristic of the portrait in the vision of the sculptor Constantin C. Constantinov. The nude nature created by him is different by psychological depth, which allows highlighting the personality, aspirations, and deceptions of the characters. Also, the animalistic genre in the vision of the sculptor is a metaphorical and symbolic one. The figures of style are present in his works, along with other own formulas created by him. Thus, the portrait, nudity and animalistic genres in the vision of sculptor Constantin C. Constantinov become important, like a valuable life experience.

**Keywords:** portrait, nudity, animalistic genre, anatomical structure, composition, realism, metaphor, symbol.

Printre sculptorii de formație sovietică, care s-au consacrat ca artiști plastici sub povara regimului totalitar, dar care au știut să deosebească valoarea de non-valoare și să-și impună propria lor viziune și propriul său stil de creație, se numără și sculptorul Constantin C. Constantinov.

Constantin C. Constantinov s-a născut la 10 februarie 1943 în orașul Mary, Turkmenistan.

În anii 1958–1963 a fost elev la Școala Republicană de Pictură *I. E. Repin* din Chișinău, secția sculptură, profesor Aleksandr F. Maiko. În 1968 a absolvit Școala Superioară Industrială și de Artă (fosta *Stroganov*) din Moscova, Secția Sculptură Monumental-Decorativă, avându-i ca profesori pe S. L. Rabinovici și S. N. Volkov [1, p. 70–71]. Calea sa de creație a fost inițial „tutelată” în peri-



Fig. 1. *Lionecika*, 1985, bronz.



Fig. 2. *Bunica Olea*, 1986, bronz.



Fig. 3. *Bunelul Dănilă*, 1986, bronz.



Fig. 4. *Ștefan cel Mare și Sfânt*, 2004, bronz.

oada sovietică de ideologia penetrantă în sfera esteticului și ulterior „eliberată” de aceste principii ale realismului socialist, care devin neobligatorii [2, p. 11].

Ultimele două expoziții personale ale sculptorului la Chișinău au avut loc în anul 2006 și în 2018<sup>1</sup>. Printre lucrările expuse la vernisajul expoziției sale personale la Chișinău în anul 2006 sunt lucrări mai recente, dar care deja au atras atenția publicului, așa ca portretul *Filip* (1983, bronz), care întruchipează psihologia și trăirile unei persoane de vârsta a doua. Autorul a urmărit cu exactitate până la detalii subtile, minuscule: sprâncenele, tăietura ochilor, expresia feței. Este portretul unui cetățean de rând, care nu se evidențiază prin nimic, exponent al timpului în care trăiește și activează.

Un alt portret, *Moș Ion* (1985, bronz) este și mai mult tipizat, vârsta înaintată a căruia este relevată prin suprafața ridată a pielii. Cu toate că sculptorul redă pielea cu lux de amănunt, detaliat și fidel modelului, el nu cade în extrema naturalismului, tipizarea servindu-i ca un refugiu care îl scapă de o asemenea cădere.

Și mai tipizat este portretul *Lionecika* (1985, bronz), în care trăsăturile personale ale modelului sunt redată cu grijă pentru a produce impresia generală. Mai puțin insistând asupra detaliilor, vârsta fragedă și trăirile ei sunt materializate în această lucrare în bronz.

Tipizarea nu se poate referi la portretele de bătrâni: detaliul realist scrupulos și meticolos este caracteristic unor asemenea portrete, așa ca în cel cu denumirea *Bunelul Dănilă* (1986, bronz). Fruntea cu riduri, chelia, ochii redați prin scobire,

fața redată prin modelarea apropiată de caracteristicile originalului, în special privirea ochilor de sub arcurile lăsate în jos ale sprâncenelor, dovedesc povara anilor și experiența deloc ușoară a trecerii prin viață.

Un alt portret de bătrână, *Bunica Franca* (1986, aluminiu) ne aduce în față o bătrânică cu fața ridată, cu capul acoperit de basma. Privirea frontală, dar ușor absentă, zâmbetul puiril, fața arsă de soare, aduc în vizor o femeie de vârsta a treia, copleșită de problemele acestei vieți.

Din aceeași perioadă datează și o lucrare a sculptorului, care continuă tematica abordată: *Bunica Olea* (1986, bronz). Este un chip îndârjit, zbuciumat, neliniștit, chiar bănuitor, fapt despre care ne vorbește privirea piezișă de sub arcurile sprâncenelor. Munca istovitoare de la țară, cu puține bucurii, și cu mai multă povară au făcut-o pe protagonistă să fie îndârjită în fața sorții.

Cu totul altfel este redat chipul din *Portretul tatălui* (1989, bronz). Ajuns la o vârstă considerabilă, tatăl sculptorului, celebrul artist Constantin Constantinov, este redat într-un moment de meditare. Privirea ochilor incizați este integral ascunsă de spectator, acest chip fiind cufundat în gândurile adânci și stările profunde, specifice unui spirit creator.

Un alt portret, care pare a continua linia logică și tematică a portretului precedent, este lucrarea *Mihail Sadoveanu* (1988, bronz). Sarcina dificilă pentru fiecare creator, cea de a reda spiritul unui om celebru, este soluționată de sculptorul Constantin C. Constantinov, care „ascunde” privirea ochilor protagonistului, redând însă cu fidelitate trăsăturile de portret și caracteristicile lui individuale.

Epoca și mentalitatea exponenților epocii „de aur” a poeziei ruse este ilustrată prin statuia lui A. Pușkin (1998, bronz), în care sculptorul apelează la detaliul vestimentar pentru a reda realitatea existențială în care a activat poetul. Trăsăturile de portret ale marelui poet rus A. Pușkin sunt veridice, se evidențiază și iese în vileag documentarea exhaustivă a sculptorului care a făcut un studiu nu numai istoric, dar și anatomic al poetului: caracteristicile africane ale craniului sunt respectate, de asemenea și trăsăturile neordinare ale fizionomiei poetului.

Tema dialogurilor interculturale și interpersonale ale marilor personalități ale culturii, literaturii și artei sunt abordate în compozițiile *Doi exilați celebri: Ovidiu și Pușkin* (1998, bronz) și *A. Pușkin și I. Krilov* (2004, bronz), ultima instalată în orașul Pușkino, regiunea Moscova [2, p. 8].

Un portret în bronz – *Ștefan cel Mare și Sfânt* (2004) a fost, probabil, inspirat de reprezentările în portretele votive din pictura murală și tapiseria din acele timpuri. Este un portret care cuprinde nu doar epoca ștefaniană, dar și realitățile începutului secolului al XXI-lea. Privirea îngândurată a protagonistului ne descoperă acele realități ale perioadei contemporane, asupra cărora insistă indirect autorul.

Un portret statuar în grup cu denumirea *Legământ* (2005, bronz) îi reprezintă pe părinții sculptorului, parcă pozând pentru o fotografie de familie. Acest cuplu de o trăinicie deosebită a două persoane marcante din lumea teatrului, sau pur și simplu doi bătrâni care și-au păstrat dragostea și tandrețea pe parcursul întregii vieți, sunt o pereche a căror castitate și fidelitate este de invidiat.

Astfel, portretul pentru sculptorul Constantin C. Constantinov este un teritoriu vast și fructuos pentru a observa, a studia și a „da în vileag” atât caracteristicile exteriorului, cât și cele stăruitor ascunse de personaje, cele ce țin de lumea interioară [2, p. 8]. Tipizarea, intens promovată de arta lagărului socialist, este completată prin detaliul realist, subtil, dar și elocvent, atotcuprinzător pentru sculptor.

Relevarea esenței prin tipizare, detaliul realist și aspectele psihologice caracterizează portretul în viziunea sculptorului Constantin C. Constantinov. Apelând la aceste procedee plastice, sculptorul obține imagini cutremurătoare de contemporani de diverse vârste, stări sociale și de diferită mentalitate.

În perioada mai apropiată de zilele noastre, practicând nudul, sculptorul Constantin C. Constantinov tinde să ne dezvăluie un subiect, o fabulă cu „morală” sa, cu mijloace de expresie atât artistice, cât și literare. Astfel apare compoziția *Așteptare* (1992, bronz), care este, de fapt, un seminud, autorul modelând îngrijit pieptul și burta unei femei însărcinate, care stă cu picioarele pe spatele unei broaște țestoase. Metafora ne dezvăluie starea interioară a mamei care își așteaptă ceasul când pe lume va veni pruncul ei. Paralelismul între gravidă și țestoasa care o poartă pe spate transmite spectatorului starea psihologică a personajului.

Și în alte lucrări, sculptorul recurge la detaliu pentru a reda starea interioară, gândurile, mentalitatea personajelor. Spre exemplu, în nudul *Eva* (1998, bronz), autorul redă corpul senzual al protagonistei, amintind de nudurile lui Hieronymus Bosch din *Grădina plăcerilor pământestești*. Actul de neascultare al Evei biblice, sugerat de modul în care ea privește fructul oprit, este redat de sculptor ca fiind unul minuscul, așa după cum își vede ea propriul păcat. La baza postamentului stă un șarpe ce conturează dilema vieții: lupta dintre bine și rău care îi va preocupa pe toți urmașii Evei.

Un alt nud, cu denumirea *Toamnă* (2000, bronz), prezintă o femeie de vârsta a treia, care prin toată ființa ei pare să transmită tristețe, poate regrete că drumul vieții se apropie de sfârșit. Corpul este tratat realist, iar la baza postamentului stă o piatră șlefuită care ne duce cu gândul la înțelepciunea și trecerea prin viață a personajului.

Nudurile create de sculptorul Constantin C. Constantinov se caracterizează prin profunzime psihologică neatestată la alți artiști plastici din Moldova, lucru care scoate în evidență personalitatea, trăirile, aspirațiile, decepțiile personajelor. Autorul nu se limitează la redarea anatomică, deși anume redarea anatomică este o componentă a succesului său, prin care sculptorul se apropie de transmiterea psihologiei vârstelor, de redarea caracterului prin formele corporale exterioare și a trăirilor psihologice interiorizate. Detaliul are un rol semnificativ în dezlegarea fabulei, în intuirea „moralei” aduse spre judecata spectatorului.

Sculptorul Constantin C. Constantinov practică și genul animalier alături de alte genuri, așa ca portretul, compoziția tematică, nudul. În creația sa, genul animalier ocupă un loc aparte, el abordând acest gen prin prisma unei atitudini aparte, ce include reprezentarea psihologiei personajelor. Iar în as-



Fig. 5. Familie, 1999, bronz.

pect plastic se atestă două linii distinctive, care uneori se suprapun: redarea realistă și cea decorativă.

O lucrare reprezentativă în acest sens este compoziția *Familie* (1999, bronz), care se înscrie ca formă într-un oval, din care se evidențiază fețele și corpurile a trei maimuțe. Amintind compozițiile nipone *netske*, această lucrare comportă farmecul ei, întâi de toate prin redarea care balansează între realism și decorativism. O ușoară stilizare specifică face mai expresive chipurile animalelor, iar capetele lor, reproduse exclusiv realist, servesc ca centru de atenție al compoziției. Un detaliu expresiv al labei unei maimuțe imprimă lucrării o doză de elocvență. Anume simbolul, metafora în lucrările lui Constantin C. Constantinov servesc scopul de relevare a esenței, de a-i face lucrările atractive printr-o microdoză de mister.

La pol opus este lucrarea *Campionul* (1994, bronz), în care imaginea nu conține nici un subtext, totul fiind limpede la suprafață – imaginea unui porc îngrășat simbolizează omul suprasaturat de comoditățile vieții. „Campionul” este cel care „adaugă în kilograme” și asta este doar unica lui grijă. Corpul enorm al porcului care se sprijină pe picioare minuscule, zâmbetul satisfăcut – tot acest grotesc reliefează imaginea unei supraponderabilități materiale, iar chipul animalului servește drept subiect al fabulei metaforice, care se referă mai puțin la lumea animală, ci mai mult la specia umană.

Ca și o continuare a tematicii, în compoziția *Agresorul* (1996, bronz) sculptorul recurge din nou la metaforă, prezentând un corb gata să



Fig. 6. Agresor, 1996, bronz.

înghiți un pește, care se află pe mal. Este de remarcat că fabula este susținută conceptual și de prelucrarea reușită și diferită ca textură a bronzului, astfel încât luciul acesteia conferă diferitor suprafețe o anumită doză de naturalism. Intersecția vizuală a axelor verticale și orizontale în această compoziție relevă detaliul sugestiv – picioarele corbului, deci, nărvul lui posesiv. Este clar că pasărea nu va înghiți prada sa, care este enormă, dar compoziția mizează pe gest. Metafora acestei imagini este concludentă și legătura ei cu universul înțelepciunii acumulate de om pe parcursul afirmării civilizației este transparentă.

Legătura indirectă a fenomenelor și atitudinilor se face pregnantă în compoziția *Tucani* (1999, bronz) în care aceste păsări sunt surprinse într-un moment de tandrețe. Imaginea frapează prin dominanta sentimentală. Începuturile feminin și masculin – yin și yang – denotă o fațetă afectivă, subiectul devenind liric. Emotivitatea acestui cuplu, care servește și ca exemplu de castitate, ne readuce în sfera sentimentelor înălțătoare, dar redate de sculptor cu simplitate.

O altă ipostază a creației sculptorului Constantin C. Constantinov este abordarea în stil decorativ a genului animalier. Predestinate pentru a înnobila spațiile interioare, de a le face elegante și comode, aceste compoziții captează prin ținuta estetică deosebit de rafinată.

Astfel, compoziția *Dansul delfinilor* (1995, bronz) redă mișcarea în formă de „x” a doi delfini pe fundalul vegetației marine și a mulțimii de pești minusculi, care imprimă compoziției veridici-



Fig. 7. Toamnă, 2000, bronz.



Fig. 8. Așteptat, 1992, bronz.



Fig. 9. Eva, 1998, bronz.

citare și o face, concomitent, și decorativă, și realistă. Bronzul ca material cult este prelucrat diferit de autor: lucios și uniform în redarea delfinilor, cu textură pronunțată și colorare în cazul algelor marine, iar peștii minusculi apar ca mici accente de culoare și de lăcu pe fundalul imaginii. Compozițional, forma „x” a corpurilor delfinilor este susținută vertical de formele algelor și orizontal de micile accente ale peștilor. Mișcarea direcționată este susținută de suportul acestei compoziții, care cucerește prin familiarizarea cu fascinantă lume a animalelor.

Altă compoziție decorativă a maestrului, cea cu denumirea *Zodia peștilor* (2005, bronz), vine să completeze spațiul interioarelor prin senzația de răcoare de la stihia apelor și de la formele activate. Compusă din trei obiecte, situate pe postamente cubice de granit verde, această compoziție este decorativă, prin excelență. Partea centrală conține formele zodiacale ale patru pești orientați în direcții opuse și intersectați reciproc. Jocul de goluri și plinuri face compoziția imponderabilă, ușoară. Părțile laterale conțin vrejuri de vegetație marină, care vălurează sub influența curenților de apă, fiind susținuți compozițional de mici pești, care mișună în largul mărilor. Anume redarea iscusită de către sculptor a mișcării pe verticală, pe orizontală și în zigzag, face compoziția să prindă viață și-i conferă atractivitate.

Lumea animalelor în interpretarea sculptorului Constantin C. Constantinov este metaforică, simbolică. Figurile de stil sunt prezente în lucrările sale, alături de alte formule proprii elaborate de

către autor. Mișcarea și statica se îmbină fericit în lucrările sculptorului, iar armonia care domnește în natură vine să înobileze privitorul. Sculptorul întotdeauna a știut să compună imaginea vizual în așa mod, încât să scoată în prim-plan apropierea cadrului din natură de viața omului, prin simbol și metaforă făcându-ne să ne recunoaștem viciile și patimile, pe care ni le sugerează indirect sculptorul. Ca urmare a studierii și a observațiilor sale de durată asupra naturii, au apărut compoziții în care sculptorul a pătruns caracteristicile definitorii ale personajelor sale din regnul animal. Astfel, Constantin C. Constantinov apare în postura de „fabulist”, fabulele sale având menirea de „a veghea” condiția morală a spiritelor alături de spectator [2, p. 8]. Iar lumina pe care el o aduce prin intermediul abordării lumii animale, va lumina și în timp.

Astfel, genul portret, nud și animalier în viziunea sculptorului Constantin C. Constantinov devine important, prețios, asemenea unei valoroase experiențe de viață.

#### Note

<sup>1</sup> În prezentul articol ne vom referi preponderent la lucrările expuse în cadrul expoziției personale ale lui Constantin C. Constantinov care a avut loc la Chișinău, în anul 2006.

#### Bibliografie

1. Colesnic Iurie, Colegiul Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală”, Chișinău: Museum (Tipografia „Bons-Offices”), 2008, 272 p.
2. Malanețchi Vasile, Constantin C. Constantinov. Sculptură. Vernisaj, Chișinău: Editura Atelier, 2006, 16 p.

Victoria ROCACIUC

## Grafica de carte în creația artistei plastice Violeta Zabolica-Diordiev

### Rezumat

#### Grafica de carte în creația artistei plastice Violeta Zabolica-Diordiev

Violeta Zabolica-Diordiev s-a afirmat în ambianța artistică autohtonă prin varietatea tehnicilor și domeniilor artistice pe care le abordează. Artista practică grafica de carte și de șevalet, pictura în ulei și tehnicile mixte, inclusiv textile, pregătind viitorii graficieni la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Violeta Zabolica-Diordiev este cunoscută și datorită faptului că este apreciată ca unul dintre cei mai buni ilustratori din lume a cărții „Winnie the Pooh” de Alan A. Milne (2006) și a cărții „Lola cea frumoasă” de Claudia Partole (2017), fiind de două ori distinsă cu Diploma de Onoare Andersen, cea mai importantă distincție internațională pentru literatura pentru copii.

Artista a ilustrat literatura de gen și tematică diferită: folclorul literar moldovenesc, cărțile pentru copii semnate de scriitori autohtoni și străini, didactice și cu subiect religios.

Ilustrațiilor Violetei Zabolica-Diordiev le sunt proprii combinarea diverselor tehnici și sinteza compozițională bazată pe retro și alte stiluri istorice, ingenioase reinterpretări ale imaginilor cunoscute din istoria artelor. Imaginile din tablouri și ilustrațiile artistei sunt organice, plastice și ușor perceptibile.

**Cuvinte-cheie:** grafică, carte, tehnică, stil, ilustrație, compoziție, imagine, narațiune, simbol, logică, absurd.

### Summary

#### Book graphics in the creation of the fine artist Violeta Zabolica-Diordiev

Violeta Zabolica-Diordiev asserted herself in the local artistic ambiance through the variety of techniques and artistic fields that she approaches. The fine artist works in the field of book and easel graphics, oil painting and mixed techniques, including textiles. She teaches at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts. Violeta Zabolica-Diordiev is also known for being one of the best world's illustrators of the book “Winnie the Pooh” by Alan A. Milne (2006) and the book “The Lovely Lola” by Claudia Partole (2017) being twice honoured with the Andersen Honours Diploma, the most important international distinction for children's literature.

The artist illustrated books of different genres and themes: Moldovan literary folklore, children's books by native and foreign writers, didactic and religious books.

Violeta Zabolica-Diordiev's illustrations are characterized by the combination of various techniques and compositional synthesis based on retro and other historical styles, ingenious reinterpretations of the known images in the history of fine arts. The images of the artist's paintings and illustrations are organic, plastic and easily perceptible.

**Keywords:** graphics, book, technique, style, illustration, composition, image, narration, symbol, logic, absurd.

Artista plastică Violeta Zabolica-Diordiev lucrează în domeniul graficii și picturii de șevalet, graficii de carte, designului și textilelor. Din 1984, Violeta Zabolica-Diordiev a ilustrat peste 130 de cărți.

Prima carte cu titlu «Подписано в номер» a fost ilustrată la editura „Lumina”, redactor artistic fiind Boris Brânzei. Colaborarea cu Boris Brânzei a fost o experiență utilă și importantă la începutul carierii sale de grafician de carte. Au urmat ilustrațiile pentru romanele „Муки и радости»

de Irving Stone, „Enigma lui Prometeu” de Lajos Mesterhazi, ambele apărute la „Literatura artistică”. Mai apoi, Violeta Zabolica-Diordiev a colaborat și cu editura „Știința” ilustrând cartea „Din lumea animalelor” de Mircea Zloteanu.

Asupra unor cărți pictorița a lucrat împreună cu soțul ei Radu Diordiev: „Aventurile lui Oliver Twist”, „Bunicuța cu povești” (autor Constantin Dragomir) etc. De asemenea, în anul 2004, Violeta Zabolica-Diordiev a fost menționată cu



Fig. 1. Ilustrație la cartea *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor* de Lewis Carroll. Chișinău: Cartier, 2010, hârtie, acuarelă, temperă.



Fig. 2. Coperta cărții *Să începem jocul iar* de Petru Cărare. Chișinău: Lumina, 2011, hârtie, acuarelă, prelucrare la calculator.

premiul „Cea mai bună ilustrație de carte pentru lucrul la *Fabulele lui Esop*”. Trei ani mai târziu a primit același premiu pentru ilustrațiile la cartea Cludiei Partole „Citire din cartea Genezei”. Violeta Zabulica s-a învrednicit cu mai multe premii de onoare în Republica Moldova și în străinătate. A participat împreună cu Claudia Partole la Festivalul Internațional de Carte pentru copii de pe insula Nami (Coreea), dedicat poveștilor pentru copii despre pace (Peace Story), unde a fost prezentată cartea „Floarea iubirii”. Festivalul Internațional de Carte pentru copii s-a desfășurat pentru prima dată pe insula Nami în anul 2005, în onoarea a 200 de ani de la nașterea lui Hans Christian Andersen și a reunit cărți pentru copii din lumea întreagă<sup>1</sup>.

Violeta Zabulica-Diordiev este discipola graficianului, absolvent al Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „I. E. Repin” (Leningrad), Alexei Colibneac. Este o continuatoare a concepțiilor artistice și pedagogice ale maestrului său.

Poposind în atelierul și în apartamentul Violetei Zabulica-Diordiev, imediat veți fi încântați de atmosfera de creație. Devine clar izvorul apariției imaginilor artistice și modalitatea ei de a analiza spațiul și atmosfera de creație sau pe cât de aproape îi sunt imaginile ilustrațiilor de carte, cât de profund au intrat acestea în conștiința ei profesională și perceperea creatoare a cotidianului. Deși, de regulă, intenționăm să creăm atmosfera casnică prin eforturi proprii, nu de fiecare dată se găsește timpul și energia pentru a ne preocupa de organizarea spațiilor de locuit prin reconceptualizarea sau finisarea acestuia până la schimbarea culorilor obiectelor de mobilier sau adăugarea noilor decoruri. Nu toți artiștii își propun sar-

cina decorării de sine stătătoare a interiorului locuințelor proprii, a designului obiectelor de mobilier prin utilizarea tehnicilor decupării etc.

În ambianța artistică chișinăueană, chiar și fără a avea prilejul de a vizita atelierul Violetei Zabulica-Diordiev, pur și simplu cunoscând lucrările și metodele ei plastice sau odată făcând cunoștință cu pictorița, se poate de observat cât de integrat arată artista alături de propriile lucrări, cât de firesc imaginile și chipul ei se completează reciproc. Un anumit timp Violeta Zabulica-Diordiev a activat ca fotomodel. O putem numi „Madam Art-deco” sau „Doamna epocii victoriene”. De aici, probabil, provine predilecția artistei pentru ilustrarea „limerick-urilor” – poezii cu conținut absurd ale lui Edward Lear, care trăia în Anglia în epoca victoriană; pentru operele lui Jerome K. Jerome, Charles Dickens („Aventurile lui Oliver Twist” în tuș, imitația gravurii), Lewis Carroll etc. Stilul retro al ilustrațiilor Violetei Zabilica-Diordiev arată atât de organic alături cu aspectul ei exterior, tipajul și factura, trăsăturile și grațiozitatea corpului, întrucât discutând cu artista și contemplând-o, involuntar parcă vezi o altă realitate, ai senzația că treci în alte spații, epoci și dimensiuni. Și ne dăm seama că anume aceasta și creează farmecul deosebit al comunicării cu un artist plastic, în adevărat sens al cuvântului. „Muza decadentă ce nu poartă blugi”, astfel a numit-o pe plasticiană Elena Vascan-Zade [15, p. 7-9]. Astfel a văzut-o și a immortalizat-o în lucrările sale artistul-fotograf Constantin Grozdev. Comunicarea cu Grozdev a avut o mare influență asupra viziunilor de creație a graficienei, a accentuat elementele și principiile prioritare ale acestora.

Pictorița ea-însăși reprezintă o imagine artistică în aspectul ei. Femeia-portret sau tablou, femeia-compoziție – Violeta Zabolica-Diordiev. Anume aici, se pare, că se găsește izvorul succesului ei artistic. Imaginile tablourilor sale și a ilustrațiilor sunt bine gândite, recognoscibile, organice, neîncărcate din punct de vedere al plasticii și ușor perceptibile. Ele sunt bazate pe studierea operelor cunoscute din istoria artelor, pe re-interpretarea lor coloristică și grafică. De fapt, toți artiștii sunt pregătiți și formați conform acelorași metodici și concepții pedagogice similare: în procesul de studii este inclusă sarcina analizei operelor de artă. Însă, fiecare artist analizează opera în felul lui, și nu întotdeauna în rezultatul acestor studii se naște o imagine interesantă sau o rezolvare plastică reușită. La un artist talentat, care creează prin vocație, totul este altfel și depinde de munca și insistența lui profesională.

Nu fiecare grafician de carte tratează imaginea artistică literară drept o chintesență a cunoștințelor acumulate în domeniul plastic și cotidian. În acest context, creația Violetei Zabolica prezintă un interes aparte. Deosebit de pronunțat această tendință se citește în ilustrațiile graficiene la renumitele „Aventurile ale lui Alice în Țara Minunilor” de Lewis Carroll [1]. Ilustrațiile la această carte ca și cum se intersectează în spațiu și timp cu remarcabilele opere din antichitate, renaștere, arta secolului al XX-lea, amintind de un adevărat muzeu virtual, în care operele de artă prind viață și interacționează în mod independent. În conștiința cititorului cartea se prezintă ca un fantastic muzeu virtual, în care poți să vizualizezi amintirile proprii despre creația lui Leonardo da Vinci, Rembrandt, Malevich, Picasso, Dali și Escher. Aici chipurile și imaginile din diferite epoci capătă viață și o nouă dezvoltare. Designul cărții este subordonat unor reguli neobișnuite de prezentare artistică: pornind de la copertă până la numerotarea textuală a paginilor, nu prin cifre precum deja ne-am obișnuit. Totul este organizat altfel, de la compoziția paginilor de cuprins până la principiile de ilustrare și amplasare a textelor. Toate detaliile formează un sistem metodologic neordinar de creare a cărții. Principiul pur tonal este alternat cu cel al culorii, desfășuratele cu ilustrații mari se combină cu imaginile mici, în formă de viniete, care prin laconismul lor concurează cu celelalte elemente de decorare a paginilor din carte. Această carte poate fi citită și în format electronic în rețelele de socializare.

Principiul similar de aglutinare în cadrul creării imaginilor ilustrative, însă cu unele nuanțe umoristice sau absurde a fost abordat de pictorița în prezentarea artistică a poeziilor pentru copii de Edvard Lear, „Scrippius Pip”, ediție bilingvă (română și engleză) [10, p. 1-24] în format unit. Aici imaginile de animale, păsări, pești și insecte îmbrăcate în haine umane într-o logică absurdă, în spiritul textului, sunt unite între ele prin părți separate. Elemente de absurditate textuală se accentuează pe forțașurile cărții prin înfățișarea eroului principal în chip de rață cu aripi de fluture, coadă de pește și urechi de șoarece etc. Cu toate acestea, cartea este creată într-un spirit vizual plăcut și pozitiv. Aceleași emoții pozitive trezește la cititor contemplarea ilustrațiilor cărții lui Alan A. Milne „Ursulețul Winnie-Pooh” [11, p. 1-176]. Pe forțașurile cărții este reprezentat un ursuleț care zboară pe aripi ca o albină, ținând un urcioruș cu miere. Chipul și înfățișarea lui amintesc totodată de imaginea ursulețului din faimosul desen animat din perioada sovietică. Reinterpretate în baza operelor renașterii nordice, concepția și tehnica creării ilustrațiilor din carte evocă în memoria cititorului tablourile pictate în tehnica flamandă, precum și senzația structurilor țesute pe care o produc imaginile din goblenele acelor timpuri. Cartea a adus un mare succes artistei. În rezultatul creării prezentării artistice pentru această carte, Violeta Zabolica-Diordiev a fost recunoscută drept unul dintre cei mai buni ilustratori ai cărții „Ursulețul Winnie-Pooh” de Alan A. Milne, fiindu-i decernată Diploma de Onoare Andersen<sup>2</sup>. Iar în anul 2017 la fel de onorabil au fost menționate ilustrațiile Violetei Zabolica-Diordieva la cartea Claudiei Partole „Lola cea frumoasă” [13]. Posesori dubli ai Diplomei de Onoare Andersen în Moldova până în prezent încă nu au fost. Anume în „Lola cea frumoasă” cel mai pregnant s-a reflectat tendința artistei de a combina într-o compoziție diverse materiale și tehnici, spre exemplu colaj sau aplicație cu utilizarea tapetelor sau bucăților de țesătură. Lipite pe suprafața cartonului de o tonalitate special anticipat găsită și îmbogățită prin hașurări transparente cu creioane colorate, detaliile mici și fine introduse prin colaje creează o iluzie vizuală inedită.

Violeta Zabolica-Diordiev este o artistă care meditează serios asupra fiecărei etape a demersului său artistic. Drept surse de inspirație pentru ea servesc: materiile textile, desenele și culorile tapetelor, factura și textura suprafețelor pe care va trebui să apară desenul, nuanțe cromatice pale ale creioane-

lor sau vopselelor. Însă, cele mai preferate surse de inspirație ale artistei se referă la literatura elegantă, neordinară ca factură și gen, cu umor „englezesc” și logică rafinată, uneori îmbinată cu absurdul [17].

O cu totul altă reinterpretare grafică a imaginilor lumii antice, a Evului Mediu și a renașterii se citește în ilustrațiile grafice pentru cartea „De la facerea lumii citire”, cu talmăcirea poetică a Vechiului Testament de Claudia Partole [12, p. 1-80].

În continuarea acestei tematici, dar deja într-o gamă coloristică pastelată a fost editată cartea „Copilăria Sfântului Paisie Velicikovski” [6], „Copilăria Părintelui Cleopa” [5], „Copilăria Sfintei Teodora de la Sihla” de Olguța Creangă-Caia [7].

Însă toate aceste lucrări caracterizează o etapă destul de matură a evoluției creației artistei. Iar la început a fost literatura cu caracter didactic și operele autorilor moldoveni. Spre exemplu: «Первые 1000 румынских слов» [16], alcătuită de Alla Zingan, redactată de Maria Mocanu, colaboratorul științific al Centrului Terminologic Național. Pentru această carte a fost utilizată cu totul altă compoziție și arhitectonică, mai multe imagini fiind redată prin siluet. În carte, artista găsește procedee reușite de creare a ilustrațiilor: după principiul registrelor tematice verticale și așa-zisa metoda de amplasare a „imaginii în cadrul imaginii”, doar că acea imagine care se pune în mijlocul alteia este de dimensiuni mai mici. În acest caz, ilustrația din contextul de bază, ce servește drept auxiliară în cadrul compunerii textului oral în limba română, este „prezentată” într-un chenar alcătuit din imagini mici, ce semnifică cuvintele, propuse de către autorii cărții pentru studierea practică a limbii române. Utilizând principiul desfășuratelor, drept bază în rezolvarea compoziției cărții de față, graficiană l-a diversificat împărțind zona de centru în două sau mai multe ilustrații de bază, înconjurate de imagini mici,



Fig. 3. Ilustrație la cartea *Lola cea frumoasă* de Claudia Partole. Chișinău: ARC, 2017, hârtie, colaj, creioane colorate.

completând arhitectonica cărții cu desfășuratele liber rezolvate, suplinite cu registre verticale sau combinând toate aceste principii și procedee conform viziunilor proprii, originale. Toate desenele din carte sunt orientate spre percepția copiilor, se deschid emoțional datorită utilizării de către artista a liniilor fluide și culorilor calde.

Într-o cheie mai liberă Violeta Zabulica-Diorđiev a ilustrat cărțile poeziilor pentru copii de Petru Cărare „Firicel de iarbă verde” [3, p. 1-20], „Eu cresc mare” [2, p. 1-20], „Să începem jocul iar” [4, p. 1-16]. Toate aceste cărți se prezintă ca o serie unică și sunt create cu ideea de accentua emoțiile pozitive copilărești, folosind mijloacele tehnologiilor computerizate. Chiar și trăsăturile fețelor micilor eroi din ilustrații sunt pline de bucurie de viață. În același stil autoarea a executat ilustrațiile pentru cartea „Un abecedar cum găsești mai rar” de Silvia Ursache. În mod similar sunt create ilustrațiile artistei la poveștile românești și basarabene „Dafin și Vestra” [8] și „Ilieș-Mălăieș” [9], editorul Silvia Ursache. În aceste cărți principiile narative de abordare a textului sunt îmbogățite prin compoziții dinamice cu redarea chipurilor și caracterelor eroilor. Deși ilustrațiile comportă anumite elemente de stilizare a înfățișărilor eroilor poveștii (zmeul înaripat, drăcușorii etc.), în fiecare ilustrație fiecare erou este înzestrat cu mimică individuală, ceea ce accentuează caracterul emoțional și totodată simbolic al narațiunii. În imagini se reflectă atmosfera în combinație cu generalizările și stilizările întreprinse de autoare. Prelucrarea tehnică și coloristică a spațiilor și suprafețelor formale amintesc de creația artiștilor prerafaeliți, maniera pointelista, de factură impresionistă de tratare a peisajului.

La seriile de prezentare artistică a cărților semnate de autorii moldoveni se referă ilustrațiile Violetei Zabulica-Diorđiev pentru cartea lui Spiri-



Fig. 4. Ilustrație la cartea *Copilăria Sfântului Paisie Velicikovski* de Olguța Creangă-Caia. Iași: Doxologia, 2016, hârtie, creioane colorate.

don Vangheli „Comoara” [16, p. 1-20], copertă de Mihail Bacinschi. În acest caz, autoarea abordează o gamă cromatică mai rece, accentuând atmosfera de iarnă din text, utilizând în crearea ilustrațiilor caracterul facturat al materialelor.

Așadar, analizând în mod cronologic procesul de evoluție a viziunilor artistice și principiilor plastice abordate de graficiana Violeta Zabolica-Diordiev, avem posibilitate să urmărim mai detaliat etapele de trecere ale concepțiilor autoarei spre analiza mai complexă a imaginii artistice literare, spre accentuarea caracterului simbolic din interiorul textelor semnate de scriitorii moldoveni și străini, spre îmbogățirea mijloacelor plastice și compoziționale de prezentare artistică a cărților. Ca grafician de carte și pedagogul pasionat care posedă cele mai variate tehnici, Violeta Zabolica-Diordiev aplică cu multă iscusință și creativitate ideile sale în cadrul diverselor genuri și domenii artistice. Aspecte cotidiene și scene de gen, sunt prezente în ilustrațiile artistei de caracter narativ și de ordin fantezist, atingând forme de prototipuri morfologice.

#### Note

<sup>1</sup>Pictorița Violeta Zabolica-Diordiev s-a născut la 30 aprilie 1966, în Chișinău. În anul 1981 a absolvit Școala de Arte Plastice pentru Copii „A. Șciusev” din Chișinău, în 1985 – Colegiul Republican de Arte Plastice „A. Plămădeală”, Chișinău, iar în 1991 artista a absolvit Universitatea de Stat a Artelor din Moldova (actuala Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice), specialitatea „Grafică de carte”. Din 1991 este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, membru al Asociației Textilierilor ATEX, lector la Universitatea de Stat a Artelor din Moldova și redactor artistic la revista pentru copii și adolescenți NOI. Violeta Zabolica-Diordiev este participantă la expoziții republicane și internaționale de artă plastică, precum și expoziții personale (28 la număr): <http://weblogro.com/persoane-deosebite/6237-violeta-zabolica-diordiev-un-pictor-cu-renume.html> (vizitat 05.06.2017); <http://www.arta.md/cv/zabolica-violeta.pdf> (vizitat 06.09.2011); <http://www.bncreanga.md/pdf/zabolica-diordiev.pdf> (vizitat 03.03.2017).

<sup>2</sup>Premiul în numele lui H. C. Andersen a fost organizat în 1956 de către Consiliul Internațional al Cărții pentru copii și tineret al UNESCO (în limba engleză *International Board on Books for Young People* – IBBY). Premiul se acordă autorului celei mai bune cărți pentru copii. Începând cu anul 1966 premiul se decernează de asemenea și celui mai bun ilustrator. Candidații la acest

premiu sunt numiți de către secțiunile naționale ale Comitetului Internațional de Carte al IBBY. Laureatilor – scriitorului și artistului plastic – li se decernează medalia de aur cu profilul lui Hans Christian Andersen în timpul congresului IBBY. Pe lângă aceasta IBBY acordă diplome de onoare celor mai bune cărți pentru copii și tineret dintre cărțile recent publicate în țările membre ale Consiliului Internațional: <http://weblogro.com/persoane-deosebite/6237-violeta-zabolica-diordiev-un-pictor-cu-renume.html> (vizitat 05.06.2017).

#### Bibliografie

1. Carroll, L. Aventurile lui Alice în Țara Minunilor. Chișinău: Cartier, 2010, 152 p.
2. Cărare, P. Eu cresc mare. Chișinău: Lumina, 2011, 20 p.
3. Cărare, P. Firicel de iarbă verde. Chișinău: Lumina, 2011, 20 p.
4. Cărare, P. Să începem jocul iar. Chișinău: Lumina, 2011, 16 p.
5. Creangă-Caia, O. Copilăria Părintelui Cleopa. Iași: Doxologia, 2016, 104 p.
6. Creangă-Caia, O. Copilăria Sfântului Paisie Velicikovski. Iași: Doxologia, 2016, 116 p.
7. Creangă-Caia, O. Copilăria Sfintei Teodora de la Sihla. Iași: Doxologia, 2016, 80 p.
8. Dafin și Vestra. Chișinău: Silvius Libris, 2007, 18 p.
9. Ilieș-Mălăieș. Chișinău: Silvius Libris, 2007, 16 p.
10. Lear, E. Scrippius Pip. Ediție bilingvă. Chișinău: ARC, 2011, 24 p.
11. Milne, A. A. Ursulețul Winnie-Pooh. Chișinău: Iulian, 2006, 176 p.
12. Partole, C. De la facerea lumii citire: Tălmăcire versificată a Vechiului Testament. Chișinău: Universul, 2006, 80 p.
13. Partole C. Lola cea frumoasă. Chișinău: ARC, 2017, 28 p.
14. Vangheli, S. Comoara. Chișinău: ARC, 2015, 20 p.
15. Vascan-Zade, E. Violeta Zabolica muza decadentă ce nu poartă blugi. În: Viața ta, Chișinău, martie-aprilie 2009, nr. 3, p. 7-9.
16. Зинган, А. Первая 1000 румынских слов. Кишинэу, 1999, 64 с./ Zingan, A. Pervaia 1000 rumynskih slov. Kishineu, 1999, 64 p.
17. Шатохина, Е. Лучший иллюстратор лимериков – молдавская художница. В: АиФ в Молдове. – №26. – 28 июня 2013/ Shatohina, E. Luchshii ilustrator limerikov – moldavskaia hudojnitsa. V: AiF v Moldove. – nr. 26 – 28 iunie 2013: URL: <http://aif.md/luchshij-illyustrator-limerikov-moldavskaya-xudozhnica/> (vizitat 03.06.2018).

## Opțiuni novatoare în artele decorative din Republica Moldova. Anii 1991–2000

### Rezumat

#### Opțiuni novatoare în artele decorative din Republica Moldova. Anii 1991–2000

În articol se examinează schimbările de paradigmă artistică ce s-au produs în artele decorative din Republica Moldova pe parcursul ultimului deceniu al secolului al XX-lea. În baza examinării evoluției creației atât a plasticienilor consacrați, cât și a reprezentanților tinerei generații de artiști, debutanți în deceniul respectiv, se identifică opțiunile tematice, morfologice, sintactice, tehnologice noi. Se examinează impactul acestor opțiuni asupra nivelului informativ semantic al imaginii operelor de artă textilă, ceramică, design vestimentar și sticlă artistică, genuri profesate pe larg de către artiștii decoratori din perioada respectivă. Totodată, în articol se reliefează noile valențe de ordin conceptual-estetic, care au contribuit la optimizarea expresiilor plastice ale operelor din domeniu, în consecința cărui fapt artele decorative din Republica Moldova au devenind actuale, capabile să corespundă orientărilor stilistice internaționale de la hotarul celor două milenii.

**Cuvinte-cheie:** artă decorativă, tapiserie, batik, design vestimentar, ceramică, sticlă artistică, imagine, structură compozițională.

### Summary

#### Innovative options in the decorative arts of the Republic of Moldova. Period 1991–2000

The article examines the changes in the artistic paradigm that occurred in the decorative arts of the Republic of Moldova during the last decade of the 20th century. The thematic, morphological, syntactic, and technological options are identified based on the examination of the evolution of the creation of the established artists and representatives of the young generation of artists (debutants of the decade). The article examines the impact of these options on the semantic informative level of the image of the textile, fashion design and artistic glass, genres well-known by the decorative artists of that period. At the same time, the article emphasizes the new valences of a conceptual-aesthetic aspect, which contributed to the optimization of the plastic expressions of the works in the field as a consequence of which the decorative arts from the Republic of Moldova have become able to correspond to the international stylistic tendencies at the intersection of the two millenniums.

**Keywords:** decorative art, tapestry, batik, fashion design, ceramics, artistic glass, image, compositional structure.

Pe parcursul ultimului deceniu al secolului al XX-lea, artele decorative din Republica Moldova intră într-o nouă etapă a evoluției sale. Germinarea acestei etape ia naștere deja cu începere de la mijlocul deceniului al nouălea, atunci când în artele plastice și cele decorative din republicile unionale ale fostei URSS se face simțită o trecere treptată la noi paradigme artistice favorizate de însăși evoluția firească a proceselor culturale de la acea vreme, care, tot mai pronunțat, căpătau o orientare vădită spre înnoirea mijloacelor de expresie artistică, valorificarea unor concepții mai noi asupra lumii și existenței umane în societate în contextul noilor posibilități deschise de era sistemelor avansate de calcul și proiectare

computerizată a imaginii. În contextul examinării proceselor ce s-au petrecut în artele decorative și cele aplicate menționăm faptul că un rol important l-au jucat noile materiale și tehnologii de la acea oră care, tot mai frecvent au început să fie utilizate de către artiști în procesul de edificare a unor expresii originale ale operei de artă din domeniu, acestea din urmă fiind îndreptate atât spre lărgirea coordonatelor semantice ale operelor, cât și spre atingerea unor originale valori estetice.

Cât privește germinarea acestei noi etape a evoluției artelor decorative din Republica Moldova, după cum am menționat cu o altă ocazie, aceeași perioadă de la mijlocul deceniului precedent se caracterizează prin opțiuni și

particularități similare ca și celelalte republici unionale cu excepția faptului, că alături de artiștii deja consacrați din domeniu, tot mai pronunțat se afirmă o nouă generație de plasticieni, absolvenți ai instituțiilor superioare de profil din țară și de peste hotare, ultimii promovându-se ca promotori înverșunați al noilor tendințe artistice. Consolidarea noilor paradigme artistice este atestată deja la începutul ultimului deceniu al secolului trecut și are loc în toate genurile de creație ale branșei expuse spre examinare. Cu începere din anul 1991 palmaresul noilor opțiuni vizează nu numai substraturile morfologice, sintactice și tehnologice de constituire a operei de artă decorativă, dar în mare parte pune în prim-plan substratul axiologic prin urmarea unor platforme ideatice generate de însuși timpul și coliziile istorice, prin care a trecut republica de la proclamarea suveranității.

În tapiserie, ca și în celelalte genuri ale artelor decorative, pe parcursul deceniului vizat, se petrec remanieri stilistice de importanță. În acest proces complex de actualizare și optimizare a expresiei imaginii este antrenată majoritatea artiștilor ce profesază domeniul în cauză. În perioada de referință se promovează original atât artiștii ce posedă o practică îndelungată de creație, inclusiv cei ce au contribuit notoriu la crearea fațetei stilistice a tapiseriei din deceniile al șaptea – al nouălea, cât și tinerii care se află la început de cale și își trasează cu tenacitate calea îndreptată spre promovarea unor valori estetice inedite.

În contextul remanierilor de ordin sintactic și semantic realizate de către artiștii deja consacrați remarcăm, în primul rând, schimbările radicale împlinite de către Silvia Vrânceanu în domeniul elaborării cadrului imaginii operelor textile. Artista, acumulând pe parcursul deceniilor precedente o vastă experiență de operare cu materialele textile, în perioada expusă analizei își orientează efortul creator spre zămislirea unor tapiserii înzestrate cu inedite calități plastice capabile să genereze originale conotații semantice. Remanierile stilistice ale plasticianului își găsesc realizare artistică originală în lucrarea *Verde* realizată în anul 1990. În această lucrare, artista revine la principiile de țesere tradițională a produsului textil, fapt ce i-a înlesnit posibilitatea de a valorifica pe larg expresia plastică și conotațiile generate de structura compozițională a imaginii, inclusiv și de modul de valorificare plastică a formei și a particularităților cromatice ale imaginii. Maniera de operare cu elementele compoziționale, exigența și raționalismul

tratării plastice a formei obiectuale a componentelor motivului, gradul înalt de subordonare stilistică a imaginii elucidează nivelul de maturitate artistică a autoarei, or, la acea oră, artista și-a trasat un program inedit de încununare a tuturor căutărilor plastice întreprinse pe parcursul celor două decenii ce s-au scurs de la debutul acesteia în tapiseria din Moldova<sup>1</sup>. În creația ultimului deceniu al secolului al XX-lea, Silvia Vrânceanu, atrage atenție sporită modalităților de structurare compozițională a imaginii, punând în evidență raporturile dintre motiv, configurația acestuia și spațiul adiacent. În consecință, artista valorifică original atât expresiile plastice ale formei motivului, cât și determină coordonatele semantice generate de imagine la general. Forma obiectuală, fiind pronunțat stilizată, este orientată, pe de o parte, spre subordonarea părților componente ale acesteia unor concepte formale integratoare în perspectiva generării chipului figurativului, pe de alta, însuși modul de transfigurare decorativă a formei motivelor, principiile de suplinire a figurativului cu elemente și motive des întâlnite în imagistica tapiseriilor populare înzestreză imaginile create de către Silvia Vrânceanu cu valori estetice și dimensiuni semantice inedite.

În asemenea opere ca *Cucoșul* (1991), *Dans* (1993), *În roșu* (1993), *Albastru* (1999) artista operează eficient atât cu figurativul, cât și cu culoarea în calitate de mijloace de expresie de primă importanță. Figurativul, fiind inserat organic în canavaua tapiseriei în calitate de motiv și element de bază iconografică cu predestinație estetică, concomitent, îndeplinește alături de culoare și funcții de mesager semantic al operei. Imaginile acestor lucrări, fiind constituite din forme profund stilizate, sunt înzestrate la rândul lor cu pronunțate valori metaforice și simbolice și pun în evidență conexiuni formale ale căror sintaxă provine din tradițiile culturale constructiviste. Totodată, forma figurativă din aceste tapiserii, fiind înzestrată suplimentar cu imagini ale unor motive de proveniență folclorică, acostează mesajul operelor în arealul semantic autohton, promovând complexe și subtile valențe ale interferențelor de ordin cultural și general uman.

Grație operării eficiente cu repere sintactice monumental-raționaliste, autoarei îi reușește să creeze opere estetic valoroase și, în același timp, să determine prin imagine un amplu univers plastic. Acest univers, concomitent cu valorile estetice pe care le emană, generează și mesaje subtile, ce reflectă

artistic particularități ale unor colizii și interferențe narrative dintre oameni. Ultimele, la rândul lor, conțin și un grad înalt de dramatism, particularitate mai rar exersată de către artiști din domeniul artelor textile. Conotațiile dramatice ating un grad înalt de expresie în tapiseriile *Icar* (1992) și *Aripă* (1992). În prima lucrare, artista interpretează plastic materialul literar, zămisbind forme decorative stilizate. Acestea, fiind create în conformitate cu unele principii morfologice specifice de constituire a formei, sunt dictate, pe de o parte, de însăși tehnologia de țesere tradițională a produsului textil, iar pe de altă parte sunt generate de însuși contextul ideatic ce a stat la baza operei. În cea de-a doua tapiserie, care este mai abstractă, componentele ce stau la baza motivului reprezentat, prin felul precum sunt compuse în câmpul imaginii, contribuie la generarea unor mesaje dramatice ce reprezintă plastic ideea dezintegării structurilor materiale. Vorbind despre creația Silviei Vrânceanu din deceniul expus analizei, menționăm că și în cazul unor asemenea tapiserii ca *Claviatură* (1993), *Acord* (1993), *Abstract* (1993), *Zmeul* (1995), *Simfonie în gri* (1995) se atestă nuanțe de neliniște, chiar și dacă, materialul din care este realizată lucrarea, lână, poartă în sine căldura naturală proprie acesteia. Or, alura dinamică neliniștitoare, proprie mesajului imaginii, este generată de modul de compunere și subordonare a formelor—componente ale compoziției, interferențele tonale și cromatice ale acestora, raporturile proporționale dintre motivele ce formează nucleul informativ al lucrării și fondul acesteia.

În contextul celor relatate menționăm că în tapiseria ultimului deceniu al secolului trecut tendințe de valorificare artistică a unor aspecte dramatice se atestă și în creația altor plasticieni. Astfel, Maria Saka-Răcilă, a cărei creație anterioară se caracterizează prin pronunțate valențe lirice și care, în anii 1990–1991, realizează operele *Romeo și Julieta*, *Doina*, *Vodă*, *Masca* (acestea fiind predestinate Teatrului V. Alecsandri din Bălți) și *Buchet*, valorificând mesaje simbolice de un pronunțat optimism. Mai târziu, cu începere din anul 1993, deviază treptat spre mesaje cu nuanțe pline de neliniște, cazul tapiseriilor *Pasărea nopții* (1993), *Pelegrini* (1996), *Cataclism* (1998), *Zbor frânt* (1999). Aceste mesaje sunt atinse de către artistă în opere textile prin intermediul reprezentării plastice a unor motive care, prin însuși aspectul iconografic, poartă în sine semnificații neliniștitoare, iar modalitățile de structurare compozițională a imaginii, princi-

piile de constituire a formei, interferențele formei cu spațiul-fondal, conexiunile tonale și cromatice, însăși gama coloristică, favorizează expresiile și mesajele dramatice împlântate în operele în cauză. Notele dramatice ale mesajului operelor textile se fac simțite și în creația unor plasticieni din noua generație a artiștilor decoratori. Unele tapiserii create de către Valeriu și Anait Kulicenko, cum ar fi *Apocalipsa* (1995), *Răpirea Europei* (1996), *Somn neliniștit* (1999), lucrările Ludmillei Șevcenco *Autoportret* (1991), *Discuție nocturnă* (1993) reprezintă registrul tematic ce întruchipează artistic frământările spirituale ale plasticienilor și totodată elucidează preferințele compoziționale, plastice și stilistice a acestora la vremea respectivă. Dacă plasticienii Valeriu și Anait Kulicenko optează în creația lor spre structurări compoziționale ale motivelor preponderent centrate în planul imaginii, oferind prioritate expresiilor generate de elemente organic orchestrate în conformitate cu paradigme decorativ-monumentale, apoi Ludmila Șevcenko, în unele opere, inclusiv și în cea menționată, tinde spre atingerea unor sonorități expresive și semantic polivalente, grație operării eficiente cu sintaxe de diversă tradiție avangardistă, fapt ce asigură operelor create sonorități estetice inedite. În contextul celor expuse, este cazul să menționăm că lucrările celor trei protagoniști amintiți, relevă cu plenitudine gradul profesionist înalt de cunoaștere a principiilor de constituire morfologică a formei și de orchestrare compozițională a motivelor în câmpul imaginii și întrucâtva reprezintă atât opțiunile stilistice individuale, cât și tradițiile plastice ale școlilor superioare unde plasticienii și-au făcut studiile. Cele menționate se referă și la creația artistului Anatol Klimov, or tapiseriile acestuia *Portul* (1992), *Seara* (1998), *Clovni* (2000) oglindesc la fel raționale și în același timp expresive valori estetice generate de modul de stilizare a formei și de structurare a motivelor în câmpul imaginii. Raționamente în procesul de constituire a imaginii le oglindește și lucrarea *Flori nocturne* (1995) de Valentina Bodrova, or aceasta întruchipează în sine valențe raționale de constituire a formei motivelor și totodată generează mesaje în care esteticul formei și al culorii emană alăturat și anumite valențe dramatice.

Printre opțiunile tematice ale artiștilor care au practicat în perioada de referință arta textilă se evidențiază și cele în care, în mod tangențial, se abordează teme cu un accentuat substrat mediativ sau cultural, precum se valorifică acestea în

asemenea opere ca *Zodia taurului* (1992), *Geneză* (1994) de Ecaterina Ajder, precum și tapiseriile de proporții sporite *Meșterul Manole* (2000) și *Binecuvântare* (2000) de Andrei Negură.

O altă filieră semantică întâlnită în tapiseria ultimului deceniu al secolului al XX-lea este cea în care compoziția lucrării, modul de orchestrare morfologică a formei motivelor, principiile de structurare sintactică a acestora sunt îndreptate spre generarea unor mesaje lirice sau expresii estetice armonice. În registrul acestei categorii de lucrări textile se înscriu tapiseriile *Lie ciocârlie* (1992), *Mister* (1996) de Ecaterina Ajder, *Luna florilor* (1998) de Vasile Grama, *Metamorfoze de iarnă* (2000) de Ala Uvarova.

În tapiseria ultimului deceniu, un loc important îl ocupă lucrările în care artiștii pe larg soluționează diverse probleme ce țin de orchestrarea în câmpul imaginii a formelor abstracte. În asemenea lucrări, plasticienii tind spre valorificarea unor expresii plastice relevante, prin care esteticului interferențelor formelor, valorilor tonale și cromatice li se acordă prioritate. În categoria acestor lucrări se înscriu tapiseriile *Gama* (1994), *Motiv folcloric* (1995) de Ludmila Șevcenco, *Mașina timpului* (1997) de Olga Diacenco, *Finit-înfinit*, (1997), *Peisaj* (1999), *Abstracție* (1999) de Igor Svernei, *Miniaturi* (1998) de Ludmila Goloseeva, *Actori provinciali* (1998) de Iurie Lupu, *Fără titlu* (1998) de Irina Șuh, *Cifru* (1998) de Olga Alkazi, *Compoziție* (1998) de Elena Rotaru. Totodată unele opere elucidează și aspirații ale autorilor îndreptate spre valorificarea unor mesaje în care jocul cu forma abstractă are legătură directă cu repere formale caracteristice formelor tangibilului. În acest

context sunt semnificative lucrările *Arc* (1966) de Lucia Pușcașu, *Curenți și munți departe de realitatea lumească* (1998) de Tatiana Trofimov, *Turnul Babel* (1998) de Vladimir Straticiu, *Moara satului* (1997) de Dorina Șaptesate, *Sonata* (1998) de Tatiana Vlad, *Pomul vieții* (1998) de Igor Svernei, *Câmp și păsări* (1988) de Felicia Balta-Savițchi. Ultima lucrare este realizată în pâslă și îmbină expresia acestei tehnici de constituire a obiectului textil cu elemente realizate în ceramică. În ultimul deceniu cazuri de conexiune a diverselor materiale le întâlnim și în creația altor plasticieni, or în lucrarea lui Iurie Costriba *Tranșă* (1997) sunt îmbinate judicios diverse materiale, printre care fire textile și elemente de ceramică, iar Ludmila Tihonciuc valorifică expresiile colajului textil și ale broderiei.

Creația unei alte artiste, cea a Olimpiadei Arbuz din perioada expusă examinării, se plasează în istoria artelor moldovenești cumva aparte, or artista s-a promovat inedit grație exersării merituoase a unor tehnici originale de zămislire a operei textile. Pornind de la vechea tehnologie a macrameului, plasticiana a creat un șir de lucrări în care a reușit să-i însuflească acestei tehnici noi calități expresive grație operării eficiente atât în cadrul compozițiilor planimetrice, cât și celor spațiale, cu originale alternanțe dintre forma plină și cezura spațiului vid, ultima rămasă intactă și inclusă în calitate de mijloc de expresie a operei. În așa lucrări ca *Compoziție 4* (1996), *Compoziție volumetrică* (1997), *Compoziție volumetrică II* (1998), *Compoziție 5* (1998), *Compoziție 1* (di-



Fig. 1. Veaceslav Damir. *Impresii*, 1991, batik, tehnica rece.



Fig. 1. Mihail Gratii. *Primăvară*, 1991, sticlă color.

ptic), (1998), *Compoziție 2* (1998), *Compoziție 3* (1988), *Dispoziție* (1998), *Compoziție* (1999) artista se promovează ca o bună cunoscătoare a modului de operare cu materialul, forma și textura ca mijloace plastice, orientându-le pe acestea spre atingerea unor expresii estetice valoroase, grație atât originalității tehnologice de concepere a formei în calitate de componente ale structurii compoziționale, cât și prin modul de atingere a unor sonorități integratoare dintre formă și vid în calitate de elemente indispensabile ale imagini. Investigațiile artistice, întreprinse de către Olimpiada Arbutz în perioada investigată, nu se limitează numai la tehnica macrameului, dar și la integrarea acestei tehnici cu tehnica goblenuului, metodologie artistică în urma căreia imaginea, fiind structurată din compartimente țesute și compartimente în care urzeala rămânând intactă, îndeplinește funcția de cezură, asigură formei țesute o deosebită sonoritate estetică. Este cazul lucrării *Compoziție* (1999). Concomitent, în unele lucrări, artista optează și spre exersarea unor expresii plastice germinate din conexiunile suprafeței plane a țesăturii tradiționale cu compartimente țesute în benzi și atașate la plan, în perspectiva creării unor expresii spațiale dinamice. Este cazul lucrării *Compoziție* (1997). Tapiseria din perioada expusă analizei oferă și alte exemple de valorificare a spațiului. Ca exemplu, pot servi lucrările lui Vasile Grama *Adâncime* (1994) și ale Elenei Rotaru *Gingășie* (1998), în care artiștii alternează compartimente țesute plat cu compartimente realizate pronunțat textural, fapt ce le asigură expresii estetice originale.

În tapiseria ultimului deceniu al secolului al XX-lea se atestă și tendințe de modelare tridimensională a materialului textil or, lucrările *Cetății* (1995) de Andrei Negură, *Spirală* (1999) de Ludmila Șevcenco, *Meditație* (2000) de Ludmila Goloseeva sunt privite ca structuri textile tridimensionale asemănătoare sculpturii spațiale având un impact estetic asemănător.

Un alt gen textil, valorificat intens de către artiștii decoratori din Republica Moldova în ultimul deceniu al secolului al XX-lea este batikul. Arta imprimeului pe materiale textile, inclusiv arta tradițională a batikului, realizat în tehnicile rece și fierbinte, a cunoscut o dezvoltare mai largă în artele decorative din republică abia în cea de-a doua jumătate a anilor 1960, dar totuși, tehnicile imprimeului și al batikului, au fost exersate intens de către plasticienii din Moldova cu începere

din ultimul deceniu al secolului trecut. Anume în perioada expusă analizei tematica lucrărilor realizate în aceste tehnici se diversifică, iar combinările diferitor tehnici de realizare plastică, asigură o varietate bogată de expresii capabile să genereze mesaje inedite. În cadrul acestui gen de creație plastică, în perioada respectivă, au exersat fructuos plasticienii Alexandru și Olga Drobaha, Veaceslav Damir, Vasile Grama, Vasile Ivanciuc, Iurii Baba, Dmitri Harin, Ala Uvarov, Vladimir Avruțevici, Lidia Cravcenco. În lucrările acestor plasticieni se fac sesizate câteva opțiuni relevante, printre care, cele ce sunt orientate spre reflectarea artistică a unor motive din lumea înconjurătoare precum se prezintă acestea în lucrările *Buchetul* (1991), de Vasile Grama, *Natură II* (1997) de Vladimir Avruțevici, *Natură moartă* (1998) de Lidia Cravcenco, cele în care se valorifică forme abstracte prin care imaginea este orientată să poarte anumite mesaje ce valorifică plastic concepte ce țin de tangibil, cazul lucrărilor *Zorii dimineții* (1991), *Liniștea serii* (1991) de Veaceslav Damir, *Nocturnă* (1998) de Vasile Grama, *Butterfly* (1998) de Olga Drobaha, *Zbor de iarnă* (1988) de Alexandru Drobaha, *Flori în noapte* (1998) de Iurie Baba și cele care poartă în sine mesaje generate de un univers metaforic constituit din forme abstracte capabile să trezească anumite senzații asociative cu pronunțate conotații simbolice, cazul lucrărilor *Impresii* (1991), *Ritmuri* (19993), *Compoziție* (1988) de Veaceslav Damir, *Compoziție* (1998) de Dmitri Harin, *Proces I* (1998) de Vasile Ivanciuc, *Hotarul luminii* (1998) de Ala Uvarov. Din punct de vedere tehnologic artiștii utilizează pe larg întreg arsenalul de tehnici specifice atât batikului, cât și imprimeului, obținând în consecință un spectru variat de efecte artistice capabile să genereze ample conotații semantice.

În perioada investigată capătă un nou avânt designul vestimentar prin creația designerilor Angela Doina și Violeta Dodon-Buga în operele vestimentare ale cărora sunt inserate noile tendințe de concepere a formei vestimentare, acestea fiind îndreptate spre crearea unor imagini originale și semnificative informațional.

Un domeniu relevant și valoros al artelor decorative din perioada examinată îl ocupă arta ceramicii, care, în ultimul deceniu al secolului trecut, a cunoscut o dezvoltare substanțială atât la nivel de exersare a noilor materiale și tehnologii, cât și la nivel de valorificare estetică și conceptuală a formei produsului și de înzestrare a operei

ceramice cu valori semantice de importanță. În perioada expusă examinării își continuă activitatea profesionistă în domeniul respectiv plasticienii Nicolae Coțofan, Rita Chiperi, Mihai Grati, iar în primii ani ai deceniului respectiv și Brunhilda Epelbaum-Marcenco, Svetlana Pasecinaia, artiști care au exersat arta ceramicii pe parcursul etapelor precedente, Vlad Bolboceanu, Elena Mogooreanu, Iurie Platon, plasticieni, care au debutat în deceniul al nouălea, Octavian Romanescu, Oleg Dobrovolschi, Ștefan Pavlov, Iurie Cebotari, Irina Filip, care prin creația lor au diversificat paleta tematică și stilistică a domeniului.

În contextul celor menționate sunt relevante opțiunile tematice, tehnologice și realizările artistice ale plasticienilor ceramiști pe parcursul deceniului respectiv. Astfel, creația lui Nicolae Coțofan din ultimul deceniu al secolului al XX-lea se soldează cu un șir de opere în care plasticianul își continuă opțiunile plastice trasate pe parcursul ultimilor ani ai deceniului precedent în ceea ce privește elaborarea unor seturi de platouri și burlue decorative, dar totodată, menționăm faptul că forma, dimensiunile și decorul acestor opere suferă anumite modificări ce le deosebesc de lucrările precedente ale artistului. Deja în anul 1992, plasticianul creează un set de platouri și burlue realizate în șamotă emailată predestinate Asociației de Producere *Purcari*. Piesele acestui set sunt de dimensiuni sporite (platourile atingând diametrul de 71 cm, iar burluele având înălțimea de 72 cm și 69 cm, iar diametrul de 64 cm, 70 cm și 60 cm. În consecința acestui fapt ele sunt înzestrate cu expresii monumentale, fiind orientate, pe de o parte, să servească ca exponente simbolice ale mărcii Vinăriei *Purcari*, pe de alta, să promoveze valorile culturale autohtone prin intermediul formelor tradiționale de burlui și a motivelor fitomorfe, cosmogonice sau geometrice abstracte ale decorului pictat pe piesele în cauză. Ca particularitate distinctă a acestui set, menționăm gama cromatică reținută a decorului pieselor care contrastează expresiv cu dinamica motivelor decorului, acesta din urmă, fiind structurat compozițional atât pe corpul și umerii burluelor, cât și pe bordura platourilor, creând iluzii optice distincte și mesaje simbolice ample. Un alt gen practicat de către Nicolae Coțofan pe parcursul ultimului deceniu al secolului al XX-lea este cel al platourilor și farfuriilor decorative, exersat de către plastician și anterior, dar care a evoluat consecvent, acaparând noi valențe estetice grație permanentei cizelării a elementelor constituante ale decorului și amplifi-

cării raționale a mesajelor generate de către forma și decorul pieselor. În acest context sunt relevante farfuria decorativă *Moldova* (1995) și două farfurii realizate în anul 2000. Piesele în cauză se caracterizează printr-o tratare structural-compozițională chibzuită a motivelor de proveniență fitomorfă și geometrică, prin subordonări proporționale, dinamice și cromatice de un pronunțat rafinament și un valoros impact semnificativ.

Un alt ceramist, plasticiana Rita Chiperi, în perioada de referință, la fel, își continuă activitățile artistice practicate pe parcursul deceniului anterior, creând lucrări cu un pronunțat impact decorativ. Este cazul platoului *Păsări* (1992), în care artista scoate în evidență estetica formelor reliefate ale unor motive fitomorfe și aviforme, tratate stilistic integrator și compuse în câmpul imaginii original. Cât privește creația Brunhildei Epelbaum-Marcenco de la începutul deceniului, menționăm atașamentul artistei față de prezentarea prin intermediul artei ceramice a unor idei devenite pe parcursul istoriei culturii universale puncte de reper metaforic, precum se promovează a fi cea inserată în lucrarea *Răpirea Europei* (1991), în care ea reprezintă plastic mitul antic în ceramică emailată. O altă artistă, care a activat fructuos în domeniul ceramicii în deceniul precedent, Svetlana Pasecinaia, pe parcursul primilor ani ai deceniului pus în discuție, soluționează diverse probleme plastice, precum conexiuni ale unor compartimente realizate în șamotă glazurată cu compartimente din metal, inclusiv aur. Este cazul lucrării *Compoziție decorativă* (1992) ce conține conexiuni ale expresiilor estetice generate de forma vasului, modelat original, cu expresii ale formelor contrastante proporțional de configurație sferoidală. Este cazul celor trei piese ale *Compoziției ritmice II* (1995). Conexiuni ale formei tradiționale de platou cu forme ale unor elemente ceramice ce dispun de pronunțate particularități semantice asociative propune lucrarea *Platou decorativ* (1992), în care artista realizează o simbioză organică a expresiilor argilei, angobei și glazurii. Conexiuni ale unor forme neregulate modelate original și completate cu multiple elemente contrastante proporțional, tonal și cromatic de diversă configurație sunt realizate cu obiective clare de obținere a unui obiect decorativ înzestrat cu vaste calități asociative – cazul lucrării *Compoziție decorativă* (1993), în care Svetlana Pasecinaia, alăturat expresiilor generate de material și forme, include expresiile atât a angobei și al glazurii, cât și al unor compartimente tratate cu aur.

Cumva aparține se înscrie în contextul evoluției artelor decorative din ultimul deceniu al secolului al XX-lea creația ceramistului Vlad Bolboceanu, Acesta a înscris în istoria artelor decorative din Republica Moldova o filă irepetabilă de o distincție inteligentă și un înalt profesionalism. Excelând merituos atât în practica artistică, cât și în cea de instruire a tinerilor specialiști din domeniu, plasticianul, prin operele și activitatea sa pedagogică, a influențat notoriu evoluția artelor decorative din deceniul expus examinării, or, mulți dintre tinerii artiști ce au debutat în artele decorative în perioada respectivă, l-au avut pe distinsul plastician în calitate de îndrumător. În creația din deceniul expus examinării Vlad Bolboceanu continuă, pe de o parte, experimentele sale plastice cu materialele ceramice ca șamota, lutul roșu, porțelanul, utilizează eficient glazura și oxizii metalici în cadrul tehnicilor mixte de tratare artistică a pieselor practicate în creația deceniului precedent, pe de altă parte, trece treptat de la valorificarea unor teme cu un pronunțat substrat de reprezentare poetică a lumii, precum este cea inserată în asemenea opere ca *Sonata mării I* (1990), *Sonata mării II* (1990) spre crearea unor lucrări în care substratul informativ al operei este înzestrat cu conotații metaforice ample de o complexă sonoritate, precum se promovează acestea în lucrările *După reflux I* (1991), *După reflux II* (1991), *După reflux III* (1991) ca mai apoi să evolueze spre elaborarea unor opere cu un pronunțat substrat informativ de sorginte meditativ-filosofică, precum se promovează acestea în operele *Fabule* (1992), cele două compoziții sub genericul *Formule* (1993), ciclul *De profundis I* (1993), *De profundis II* (1993), *De profundis III* (1993), *De profundis IV* (1993), compoziția constituită din unsprezece piese, denumită sugestiv-*Necuvântătoarele* (1994), compozițiile *Formule I* (1995), *Formule II* (1995), *Formule III* (1996). Concomitent cu valorificarea unor aspecte tematice și informative complexe, precum sunt cele inserate în lucrările deja menționate, pe parcursul întregului deceniu expus analizei, artistul experimentează cu forma produselor, structura compozițională a operelor, alternanța dintre piese în cadrul seturilor compoziționale, urmărind scopuri relevante de promovare a unor valori estetice de cea mai înaltă ținută. În acest context sunt semnificative și operele create în cea de-a doua jumătate a deceniului respectiv, precum sunt lucrările *Vase decorative* (1996), *Cina cea de taină* (1996), *Escorta* (1997), *Personaje* (1998), cele două compoziții a câte trei

piese de vase decorative sub denumirea *Straturi* (1999), panourile decorative *Straturi II* (1999), *Straturi III* (1999), *Straturi IV* (1999), compoziția *Vase decorative* (1999).

Ceramica ultimului deceniu al secolului al XX-lea se caracterizează printr-o incursiune activă a tinerilor artiști în zone estetice originale și ideatice valoroase. O bună parte dintre artiștii tineri, care au debutat la sfârșitul deceniului precedent elaborează „...forme care îmbină constructivul cu arhaicul” fapt, ce „...le-a permis multor artiști să penetreze arta abstractă cu esteticul artelor preistorice interpretate într-o viziune proprie” [1, p. 78]. În acest sens, sunt semnificative operele artistei Elena Mogoreanu și Iurie Platon. În compoziția din trei piese, realizate în porțelan și denumită *Matriarhat* (1991) Elena Mogoreanu revine la tradiția formei figurinelor antropomorfe din preistorie, creând o lucrare cu un pronunțat suflu contemporan de cizelare intelectualistă a formei. Această compoziție, prin decorul liniar, amintește de o tradiție străveche de decorare cu sfoară a vaselor antice, fiind explorat merituos de către artistă și în decorarea celor nouă piese cu forme sugestive cu un pronunțat substrat asociativ al compoziției *Închinare Taurului* (1991), precum și celor patru piese din compoziția *Totem* (1992).

Iurie Platon, în creația ultimului deceniu, continuă acea filieră de constituire monumentală a formei, începută și materializată merituos în anii 1989–1990 într-o serie de opere devenite de referință. Lucrările plasticianului de la început de deceniu oglindesc aspirațiile artistului de la acea oră, acestea fiind îndreptate spre generarea unor mesaje asociative bazate pe forme ale căror rădăcini sunt împlântate în adâncurile memorabile ale istoriei. Însuși modul de constituire plastică a profilului formei pieselor, modul de valorificare a expresiei acestora prin promovarea unor aspecte monumentale de pronunțată vitalitate, expresiile texturale atinse de către artist, ca urmare a exersării unor procedee tehnologice complexe, contribuie la reliefarea unor mesaje ample și valoroase. Este cazul compozițiilor decorative *Neolitic* (1992), *Regretele toamnei* (1992), *Cucuteancă* (1992). Problema implementării unor repere arhetipale în opere ceramice contemporane l-a preocupat la vremea respectivă și pe artistul Iurie Cebotari. Lucrarea *Arhaisme* (1997) realizată de artist, oglindește pronunțatul interes al plasticianului îndreptat spre soluționarea unor probleme de conexiune a formei produsului cu texturi care ar facilita gene-



Fig. 3. Silvia Vrânceanu. *Abstract*, 1993, lână.

rarea unor conotații legate de preistorie atât prin modul de constituire morfologică a formei pieselor, cât și prin procedurile sintactice de structurare compozițională și de conexiune a decorului tratat textural reliefat cu forma.

Deja în primii ani ai ultimului deceniu al secolului al XX-lea arta ceramicii este profesată intens de mai mulți tineri plasticieni. Printre ei se numără și Ștefan Pavlov, plastician ce optează spre realizarea unor lucrări în care, în prim-plan, sunt promovate expresii estetice și mesaje generate de forme contrastante, cazul lucrării *Piesă* (1991) piesele ce au la bază forma tradițională de vas. În valoarea estetică a formei tradiționale este suplimentată cu mesaje germinate din texturi originale și nuanțe cromatice semnificative, obținute de către artist în procesul de operare tehnologică cu materialele ceramice, cazul lucrării *Izvor* (1991).

Octavian Romanescu, unul dintre artiștii care au debutat în arta ceramicii în deceniul de referință, optează spre crearea unor lucrări în care pune în evidență expresiile contrastante dintre forma austeră a produsului, albul imaculat al porțelanului, material din care este confecționată opera și compartimentele de decor. Ultimele sunt înzestrate de către autor cu un pronunțat substrat asociativ sugestiv, grație expresiilor și mesajelor generate de diversele texturi și nuanțe cromatice, cazul compozițiilor decorative *Piramide* (1992) și *Conversație* (1993). Un pronunțat impact estetic decorativ îl are modul de tratare plastică a

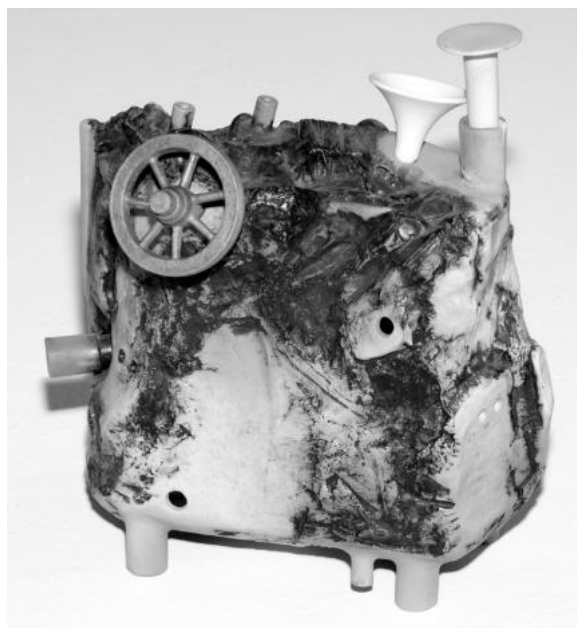


Fig. 4. Vlad Bolboceanu. Piesă din compoziția *Necuvântătoarele*, 1994.

forme și decorului multicolor reliefat al pieselor compoziției *Trilobiți* (1994), în care artistul valorifică expresiile estetice ale contrastelor componentelor forme și ale culorii în perspectiva creării unei imagini estetic originale.

Un alt debutant al artei ceramice din deceniul expus examinării este Oleg Dobrovolschi, care în perioada menționată, tinde spre soluționarea unor probleme de conexiune dinamică a mai multe forme tradiționale de vas în cadrul unor compoziții tematice structurate din mai multe piese, urmărind scopul atingerii unui anumit mesaj, cazul compoziției decorative *Armonii* (1992); de conexiune a expresiilor artistice generate de plastica figurativă și porțelan în calitate de material, în vederea atingerii unor valori estetice cu pronunțate nuanțe lirice, cazul lucrării *Grație* (1993); de subordonare în cadrul seturilor decorative ale expresiilor unor piese realizate sub formă de vas, unor idei integratoare atât din punct de vedere morfologic formal, cât și estetic, cazul setului *Vase decorative* (1994); de conexiune a formelor abstracte în imagini cu un pronunțat impact al expresiilor ritmice, cazul reliefului *Poiana din mesteceni* (1995) și a plăcii decorative *Adam și Eva* (1995); de constituire a unor forme generalizate capabile să trezească asociații alegorice legate de tangibil sau de relații dintre oameni, cazul lucrărilor *Răpirea codrilor II* (1996), *Dansul universului* (1996), *Îmbrățișare* (1996), *Pasiune* (1996). În operele amintite, conotațiile ideatice sunt generate de însuși modul de constituire a pieselor în calitate

de piesă singulară sau părți componente ale unui ansamblu, de principiile sintactice de orchestrare a compoziției, de caracterul de determinare și modelare proporțională a componentelor formei pieselor, de ordonare ritmică a relațiilor cromatice și a interferențelor dintre expresia plastică și conotațiile semantice pe care le poate genera forma și culoarea în calitate de purtători de mesaj.

Printre artiștii ce au profesat arta ceramicii în perioada respectivă, se numără și Dmitri Savițchi. În lucrarea *Răpirea Europei* (1998) plasticianul soluționează prin reprezentarea plastică a temei mitului antic probleme de structurare compozițională în plan a unor configurații de forme abstracte pictate pe placă de porțelan, iar în compozițiile *Metamorfoză* (1998) și *Natură statică* (1998) interferențe ale unor motive realizate plastic proeminent și plan în calitate de suport.

Semnificativă pentru perioada examinată este și opera artistei Irina Filip, care întruchipează opțiunile acesteia îndreptate spre valorificarea estetică a porțelanului în calitate de material și concepte tematice cu pronunțate valori lirice. Operele artistei, fie obiect decorativ înzestrat cu pronunțate mesaje tematice, cazul lucrărilor *Norii* (1997), *Dansul norilor* (1997), *Nor rătăcit* (1998), fie vas, cazul lucrării *Vază* (2000) sau compoziții tematice constituite din mai multe piese, cazul lucrărilor *Șoapte* (1995), *Regi și Regine* (1996), *Strofe pentru Vânt* (1997), *Șah* (1998), *Spre toamnă* (2000), prin profilul formelor, modul original de constituire plastică a fiecărui obiect în parte, inclusiv asamblajul subtil și complex al diverselor configurații ale componentelor structurii compoziționale ale piesei, modul de subordonare a componentelor formei, texturii și cromaticii pieselor în cadrul seturilor o prezintă pe creatoare ca posesoare a unei culturi plastice avansate și a unui nivel profesionist înalt de operare cu materialul, asigurându-i acesteia atingerea unor obiective estetice și semantice inedite.

Arta sticlei în perioada de referință este practică, în exclusivitate, de către trei artiști: Mihail Gratii, Victor Savca și Virgil Tecuci. Artiștii și-au continuat experiențele plastice exersate anterior, înzestrând operele create cu noi valențe semantice. Un rol important în delimitarea coordonatelor conceptuale și stilistice ale creației artistului Mihail Gratii în perioada de referință l-a jucat orientarea acestuia spre determinarea unor echivalente plastice capabile să reprezinte fenomene ale evoluției în timp ale materiei terestre. Este vorba de lucrările

*Compoziție decorativă* (1991) și *Trezire* (1993), în care formele lumii înconjurătoare ce stau la baza operei capătă noi valențe estetice originale grație expresiei inedite a materialului și tehnologiei de realizare a formei. Și creația plasticianului Victor Savca, evoluează pe parcursul ultimului deceniu al secolului al XX-lea spre aprofundarea semanticii operei. Sunt relevante, în acest context seturile decorative *Rezistență* (1997) și *Basme* (1998), în care, substratul asociativ propriu componentelor pieselor și structurii compoziționale a seturilor contribuie la formarea mesajului întregii opere. Virgil Tecuci a creat pe parcursul perioadei de referință un șir de lucrări, în care a valorificat expresia contrastelor tonale în racordarea acestora la estetica generată de transparentă specifică a sticlei, punând în valoare raporturile dinamice ale componentelor produsului. Plasticianul realizează unele aspirații neoromantice și meditativ-filosofice în cadrul căroro asociației și metaforei simbolice îi revine un rol definitoriu în atingerea semanticii operei. În acest context, menționăm lucrările *Negru-alb* (1992), *Ce zici Dle Ingres...* (1993), *E primăvară, iarăși primăvară!* (1995), *Pădure albastră* (1995), *Farmecul nopților egiptene* (1995), *Germinație* (1999), *Jocul cu spirala* (1999), în care artistul își manifestă cu plenitudine abilitățile de operare cu sticla atât din punct de vedere tehnologic, cât și estetic.

Generalizând, menționăm faptul că în urma investigațiilor realizate au fost identificate multiple opțiuni novatoare ale plasticienilor îndreptate spre diversificarea arealului tematic și amplificarea expresiei artistice a operelor din domeniu.

În genurile artelor textile artiștii optează spre raționalizarea raporturilor dintre motiv, configurația acestuia și spațiul adiacent al imaginii, spre stilizări expresive ale formei motivelor, spre atingerea unor conexiuni formale ale căror sintaxă provine din tradițiile culturale constructiviste și repere monumental-raționaliste, spre înzestrarea imaginii cu pronunțate valori metaforice și simbolice, spre reprezentarea metaforică a unor colizii narative, spre atingerea prin intermediul imaginii a unor conotații dramatice, spre generarea unor mesaje lirice sau expresii estetice armonice, spre valorificarea artistică a expresiei diverselor materiale și diverselor tehnici de realizare a operei, spre valorificarea estetică a unor mesaje generate de un univers metaforic constituit din forme abstracte capabile să trezească anumite senzații asociative cu pronunțate conotații simbolice.

În genurile artelor ceramice artiștii optează spre conexiuni ale unor compartimente realizate în șamotă glazurată cu compartimente din metal, spre conexiuni ale formei tradiționale de vas cu forme ale unor elemente ceramice ce dispun de pronunțate particularități semantice asociative, spre crearea unor lucrări în care substratul informativ al operei este înzestrat cu conotații metaforice ample de o complexă sonoritate, spre elaborarea unor forme capabile să reprezinte substraturi ideatice și repere arhetipale caracteristice unor culturi străvechi, spre valorificarea expresiilor estetice generate de contrastele componentelor formei și ale culorii în perspectiva creării unei imagini estetice originale, spre conexiuni ale formelor abstracte în imagini înzestrate cu un pronunțat impact al expresiilor ritmice.

În arta sticlei artiștii optează spre valorificarea expresiei contrastelor tonale în racordarea acestora la estetica generată de transparentă specifică a sticlei, spre determinarea unor echivalente plastice, capabile să reprezinte fenomene ale evoluției în timp ale materiei terestre, spre inserarea în opere a unor valențe informative neoromantice și meditativ-filosofice în cadrul cărora asociației și metaforei simbolice îi revine un rol definitoriu în atingerea semanticii operei.

În urma schimbărilor de paradigmă artistică, ca rezultat al aplicării de către plasticieni a unor metodologii inedite de constituire morfologică a formei motivelor, de structurare compozițională a imaginii, de operare cu materialele în cadrul unor tehnologii și tehnici mixte, operele din domeniul artelor decorative au absorbit noi valențe de ordin estetic, devenind artistic actuale și capabile să corespundă orientărilor stilistice internaționale la hotarul celor două milenii.

#### Note

<sup>1</sup>Cu o altă ocazie am menționat unele aspecte ale schimbărilor ce s-au petrecut în creația Silviei Vrânceanu din ultimul deceniu al secolului al XX-lea. Printre acestea reamintim faptul că în perioada expusă examinării „...Crește gradul de exigență față de formă în calitate de element morfologic și bază de generare a valorilor estetice. Evoluează și se aprofundează considerabil principiul de delimitare formal-estetică a configurației formei motivului, conceput de către artistă în calitate de nucleu formal și semantic al operei și al caracterului de racordare a acestuia la fondal. Se amplifică rolul structural-compozițional

al elementelor de decor și modalitățile de racordare a acestora la forma și configurația motivelor de sorginte antropomorfă și zoomorfă ce constituie adesea baza informativă a operei. Evoluează gradul de abstractizare a coordonatelor obiectuale ale formelor lumii tangibile, grație subordonării particularităților aparent senzoriale ale acestora sistemului plastic al imaginii. Crește rolul cezurii plastice și influența acesteia asupra expresiei generale a operei, inclusiv asupra evidențierii calităților estetice ale configurației formei. Se amplifică rolul expresiv al principiului de suprapunere a formelor în vederea optimizării expresiilor spațiale ale modelului și creșterii coordonatelor informative ale imaginii. Crește rolul ritmului părților componente ale modelului, dar și al ritmului elementelor de decor. Ultimele înfrumusețază și diversifică forma, înzestrând imaginea cu tensiuni dinamice și expresive, contribuind în același timp și asupra conotațiilor semantice ale operei, orientând procesul de decodificare a mesajului în albia complexă a valorilor socio-culturale și istorice. Crește ponderea expresiilor artistice și îndeosebi semantice ale culorii. În perioada dată acesteia îi revine rolul de generator al unor sensuri complexe incifrate premeditat cu scopul transmiterii unor informații subtile, polidimensionale și valoroase din punct de vedere cultural și social”. Vezi: Spînu C. *Evoluția imaginii artistice în tapiseria Silviei Vrânceanu*. În: Muzeul Național de Artă a Moldovei. Conferința științifică anuală. Culegere de comunicări, edițiile 2013, 2014. Chișinău 2014, „Bons Offices”, p. 54.

#### Bibliografie

1. Lavrente Irina. *Ceramica contemporană din Republica Moldova*. Teză de doctorat în studiul artelor. Chișinău, 2011.

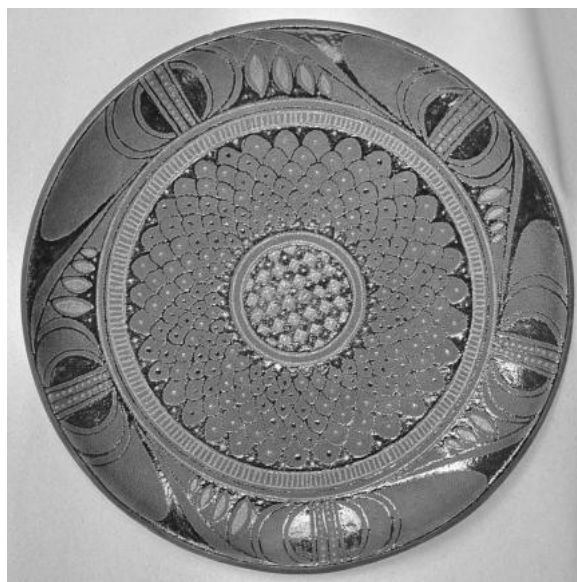


Fig. 5. Nicolae Coțofan. Farfurie decorativă, 2000.

## Abordări relevante în arta teatral-decorativă moldovenească din a doua jumătate a anilor '70 ai secolului al XX-lea

### Rezumat

#### Abordări relevante în arta teatral-decorativă moldovenească din a doua jumătate a anilor '70 ai secolului al XX-lea

În a doua jumătate a anilor '70 ai secolului al XX-lea implementarea noilor tendințe de organizare plastică a spațiului scenic în arta teatral-decorativă moldovenească este evazivă. Transformări relevante se observă în elaborarea conceptului semantico-artistic al spectacolului, a metodelor și mijloacelor de organizare a decorului. Astfel, deceniul al șaptelea din secolul trecut marchează o etapă nouă de dezvoltare a artei teatrale, direcționând soluții noi de expresie în creația artistică a scenografiei moldovenești.

Concomitent cu scenografiile deja experimentate în domeniu, printre care A. Șubin, B. Socolov, C. Lodzeiski ș.a., își desfășoară activitatea și plasticienii mai tineri: N. Andronati, A. Crivoșein, I. Puiu, A. Jeludev, V. Palii, P. Balan, V. Kantor, G. Kantor-Molotov ș.a. Această generație de artiști s-a dovedit a fi capabilă să realizeze în mod practic oportunitățile apărute.

Pe parcursul deceniilor, devine din ce în ce mai evidentă dependența pictorilor față de teatru, căutările cărora au continuat cursul general al dezvoltării scenografiei moldovenești, realizat pe baza unei critici, unei creativități și a unei asimilări semnificative a principalelor realizări ale scenografilor din țară, ce a contribuit la o creștere semnificativă a culturii teatrale.

Cele mai importante procese, ce caracterizează scenografia sovietică din a doua jumătate a anilor '70, își găseau reflectare în opera plasticienilor teatrali din Moldova. În dezvoltarea artei teatrale din republică, factorii subiectivi au influențat termenii și gradul de manifestare în scenografia națională care a ocupat locul binemeritat în arta sovietică, acumulând și promovând cele mai bune realizări scenografice.

**Cuvinte-cheie:** spectacol, concept artistic, artă teatrală, scenografie, decor, spațiu scenic, organizare plastică.

### Summary

#### Approaches in Moldovan theatrical scenery art of the second half of the 1970s

In the second half of the 1970s the implementation of new tendencies in the organisation of the scenic space in Moldovan theatrical scenery art continues. Relevant transformations are observed both in the elaboration of the semantic concept of the spectacle and in the methods and means of organising the decor. Thus, a new phase in the development of theatrical art comes into being, directing new solutions of expression in the artistic creation of Moldovan scenography.

Concurrently with experienced scenographers like A. Șubin, B. Socolov, and C. Lodzeiski the younger plastic artists N. Andronati, A. Crivoșein, I. Puiu, A. Jeludev, V. Palii, P. Balan, V. Kantor, G. Kantor-Molotov are commencing their work. This generation of professionally trained artists has been able to realise in a practical manner the opportunities emerging at the time.

Over the decades, the painters' dependence on the theater has become more and more evident. Nevertheless, their research continued along the general course of Moldovan scenography development. This was arrived at by virtue of the critique, creativity and significant assimilation of the main achievements of the scenographers in the country, which contributed to a significant increase in theatrical culture.

The work of the Moldovan theatrical plastic artists in the second half of the 70s echoed the main processes of the Soviet scenography. Although some subjective factors of the development of theatrical art in the republic influenced the terms and the degree of its manifestation, the Moldovan scenography took its rightful place in the Soviet art, promoting and augmenting its finest scenographic achievements.

**Keywords:** spectacle, artistic concept, theatrical art, scenography, decor, scenic space, plastic organisation.



Fig. 1. Schiță de decor la spectacolul *Căsătoria* de N. Gogol, 1978. Scenograf N. Andronati [3, p. 55].

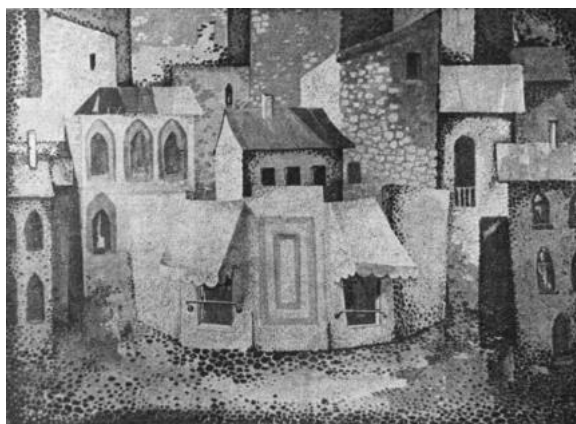


Fig. 2. Schiță de decor la spectacolul *Valsul de adio* de L. Tabukașvili, 1977. Scenograf A. Jeludev [3, p. 65].

În a doua jumătate a anilor '70 ai secolului al XX-lea implementarea noilor tendințe de organizare plastică a spațiului scenic în arta teatral-decorativă moldovenească este evazivă. Transformări relevante se observă în elaborarea conceptului semantico-artistic al spectacolului, a metodelor și mijloacelor de organizare a decorului. Astfel, deceniul al șaptelea din secolul trecut marchează o etapă nouă de dezvoltare a artei teatrale, direcționând soluții noi de expresie în creația artistică a scenografiei moldovenești.

Concomitent cu scenografiile deja experimentați în domeniu, printre care A. Șubin, B. Socolov, C. Lodzeiski ș.a., își desfășoară activitatea și plasticienii mai tineri: N. Andronati, A. Crivoșein, I. Puiu, A. Jeludev, V. Palii, P. Balan, V. Kantor, G. Kantor-Molotov ș.a.

Printre personalitățile marcante ale scenografiei teatrale din acea perioadă îl putem nominaliza pe plasticianul Nicolae Andronati, care desfășoară o activitate fructuoasă pe parcursul deceniului șaptelea al secolului al XX-lea. Artistul în mod conștient și consecvent implementează soluțiile noi în crearea decorului și organizarea plastică a spațiului scenic pentru realizarea scenografiei spectacolelor din primii ani ai deceniului șapte (*Minorul* de D. Fonvizin, *Tragedie optimistă* de V. Vishnevsky, *Săptămâna Patimilor* de I. Podoleanu, *Soțul cu soția închiriază o odaie* de M. Roshchin), devenind astfel „primul dintre scenografiile moldovene care a reușit să reconforteze un mediu saturat emoțional și să opereze liber spațiul scenic teatral cu diverse materiale și mijloace expresive” [1, p. 89].

Ulterior, plasticianul extinde și mai mult procedeele de realizare a designului scenic, aplicând

diverse mijloace de expresie, reușind unificarea spațiului exterior cu cel interior într-o compoziție unică, acordând rezonanță maximă mesajului expresivității scenice.

Destul de ilustrativă este schița de decor pentru spectacolul *Căsătoria* de N. Gogol, montat la teatrul „Lucaefăru” (1978). Artistul folosește un fundal din două straturi: primul din țesătură de tul, cu fragmente pictate ale imaginilor de clădiri din Sankt Petersburg, felinare, figuri umane care zboară prin aer, reunite într-o imagine ciudată selectată din fragmente separate ale tabloului.

Cel de-al doilea strat era situat în spatele primului și inițial nevăzut de spectatori din cauza țesăturii dense. Pe aceasta era imaginat un copac neobișnuit de rămuros, în crengile căruia au fost atârnată o rochie de mireasă, precum și o uniformă. Locul în care trebuia să stea capul proprietarului se afla în cadru gol de ramă. Arborele apărea atunci când acțiunea se transfera în casa Agafiei Tihonovna. Datorită iluminării speciale tulpă devenea transparent și prin el apărea imaginea imprimată pe țesătură. Simultan, cu ajutorul luminii se schimba și gama de culori a întregii instalații.

Cu toate acestea, cercetătorul S. Cherdivarenco susține că „artistul n-a reușit să mențină un principiu unic al transformării imaginii” [3, p. 56]. Varianta cu cortina dublă nu a fost susținută, devenind opțională. Astfel, scenografia lui N. Andronati cu privire la „Căsătoria” a lăsat o impresie care nu este integră în plan general.

Un alt artist plastic dotat cu calități deosebite în domeniul scenografiei din perioada discutată a fost Aleksandr Krivoșein. Doar câțiva ani a lucrat în teatrele din Moldova, lăsând un număr mic de

spectacole pentru care a semnat scenografia. Plasticianul a contribuit în mod semnificativ la dezvoltarea artei teatrale din republică fiind deja un maestru format. El opera fluent cu tehnicile artistice și mijloacele de expresivitate ale scenografiei moderne, le aplica cu pricepere și creativitate.

În acea perioadă s-a extins numărul de spectacole cu teme de producție. Unul dintre exemplele reușite de realizare a unei astfel de tematici este scenografia spectacolului *Procesul verbal al unei ședințe* (1976) de A. Gelman, jucat la Teatrului Republican Dramatic rus „A. P. Chehov”. Locul de acțiune al piesei este stabilit de dramaturg în sediul Comitetului de partid.

Acțiunea se desfășura într-un spațiu scenic deschis, umplut cu forme geometrice asemănătoare structurilor din beton armat. Această compoziție nu reproduce în detalii un șantier de construcții, ci mai degrabă expresia unei idei materializată într-o construcție grandioasă, în care se naște o nouă atitudine a omului față de muncă. Organizarea elementelor suplinite cu dinamica internă ritmică, ce au format compoziția, precum și gama retrasă de culoare dau instalației severitate și monumentalitate, datorită căreia acțiunea scenică căpăta o semnificație deosebită. Fiind bine adaptate la dimensiunea staturii omenești, formele mari nu suprimau deloc prin masivitatea lor și nu sustrăgeau atenția publicului.

În anii '70, a existat o tendință mai evidentă de convergență a obiectivelor și principiilor fundamentale de decorare a operei și baletului cu spectacole dramatice. Decorul baletului *Răscrucea* (1977), autor V. Zagorski, realizat de A. Krivoșein în Teatrul Național de operă și balet din Moldova, a fost unul dintre cele mai interesante la acea etapă. Artistul utilizează textura și lumina ca mijloace de bază în crearea imaginii vizuale. Spațiul scenic deschis se limita la trei planuri, suprafața cărora a fost tratată cu foi metalice șifonate, deformate. Această textură crea mari oportunități pentru prelucrarea partiturii iluminate a spectacolului. Lumina, schimbându-se în permanență, nimerind pe suprafața metalică neuniformă, devenea o formă de evoluție a imaginii vizuale în timp. Secțiunile planurilor metalice, ba scufundându-se în întuneric, ba iluminându-se puternic, deformau limitele spațiului scenic.

O personalitate marcantă în arta teatrală-decorativă din Moldova, care și-a adus aportul atât ca actor, regizor, dramaturg, cât și ca scenograf a fost Ion Puiu. Reprezentant din generația tânără

a pictorilor, din anul 1974 și până în 1996 a lucrat ca scenograf-șef la Teatrul „V. Alecsandri” din Bălți. Aici montează un șir de spectacole, precum: *Astă vară la Ciulimsk* de A. Vampilov, *Oameni energici* de V. Șukșin, *Al nouălea neprihănit* de E. Turandot, *Frunza de pe urmă* de A. Cibotaru, *Despot-Vodă* de V. Alecsandri etc. Fiind deja un scenograf experimentat și profesionist în domeniu, anume în a doua jumătate a deceniului al șaptelea, artistul impune în scenografia sa percepția clară a emoțiilor reale orientate spre asociativitatea percepției vizuale.

În acest sens putem nominaliza drama *Al nouălea neprihănit* (1976) de E. Turandot, jucată la Teatrul „V. Alecsandri” din Bălți, care nu numai că deschide pentru pictor ocazii neobișnuit de favorabile, ci, de asemenea, necesită o formă vizuală neașteptată, acută și precisă.

Spațiul deschis al scenei a fost limitat din părți și din spate de o pânză imensă, cu numeroase deschizături prin care măști omenești priveau spre spectator. Configurația bizară a măștilor a creat un mediu special, ce corespunde emoțional evenimentelor din spectacol. În fața măștilor a fost țesută o plasă din funii pe care coborau îngerii.

Un accent figurativ important al spectacolului a fost statuia ecvestră a fondatorului orașului situată în centrul scenei. Pictorul a găsit o combinație originală de muluri luxuriante din bucăți dezgolate de armatură, amplasate în diferite locuri. Una dintre circumstanțele esențiale care a determinat succesul designului a fost fuziunea sa organică cu planul regizorului.

Piesa lui I. Druță *În numele pământului și al soarelui* (1977) a fost jucată în Teatrul Dramatic Academic leton „A. Upi”. Realizând decorul pentru acest spectacol, pictorul a întâlnit o anumită dificultate, care consta într-un număr sporit de locuri de acțiune. A fost necesară o manevră plastică, ce ar fi soluționat simultan o serie de probleme. Trebuia să se realizeze imaginea și caracterul fiecărei scene fără a pierde unitatea atmosferei poetice a spectacolului.

Decorul oferea vizual o structură de țevi montate și adaptate între ele la distanță asemănătoare trunchiurilor de copaci. Instalarea scenică propusă de pictor a avut mari posibilități de a schimba configurația și poziția în spațiu, datorită mobilității elementelor constitutive. Aceste schimbări formau diferite acțiuni (o bisericuța, acoperișul unei case, un fragment al interiorului), fapt ce a ajutat regizorului să realizeze o dezvoltare

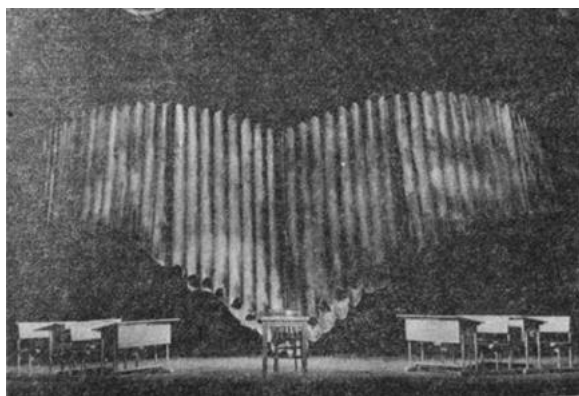


Fig. 3. Schiță de decor la spectacolul *În numele pământului și al soarelui* de I. Druță, 1977. Scenograf I. Puiu [3, p. 61].

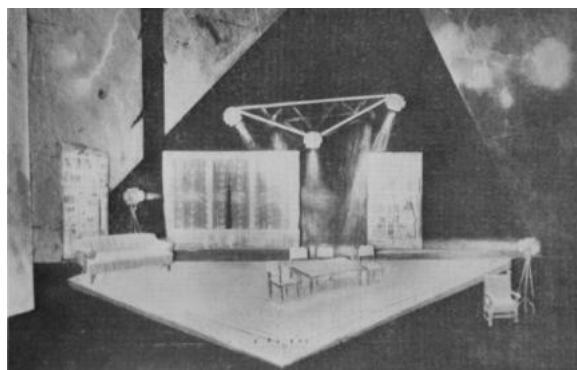


Fig. 4. Schiță de decor la spectacolul *Cină pentru cinci persoane* de E. Vetemaa, 1978. Scenograf B. Sokolov [3, p. 73].

tare continuă, dinamică a acțiunii pe scenă. În creația lui I. Puiu această lucrare a fost una dintre cele mai solide, vizând selectarea mijloacelor de expresie.

De la mijlocul anilor '70 își continuă activitatea Anatoli Jeludev. Artistul lucrează ca scenograf la Teatrul Dramatic Rus din or. Tiraspol (1974–1977), apoi Teatrul academic de Stat „A. S. Pușkin” (1978). Realizează mai multe schițe pentru scenografie, dintre care putem nominaliza *Valsul de adio* de L. Tabukașvili, *Ne-a călăuzit tinerețea* de V. Kin, *În numele vieții* de P. Didăc, *Umiliți și obidiți* de F. Dostoevski ș.a.

Îmbinarea parțială a interiorului cu exteriorul și utilizarea unei singure unități rotative, pe suprafața căreia era așezat un perete curbat, drept loc al acțiunii, a fost utilizată de A. Jeludev în decorul spectacolului *Valsul de adio*, de L. Tabukașvili la Teatrul Dramatic Rus din Tiraspol (1977). În dependență de poziția peretelui curbat, precum și a schimbării detaliilor de decor, apăreau pe parcurs diferite scene solicitate în cadrul acțiunii: interiorul unei camere, un fragment de pe stradă ș.a. A. Jeludev a evitat în mod conștient fuziunea completă a interiorului cu exteriorul, asigurându-se că peretele, într-o oarecare măsură izolat din interior și situat în afara mediului extern, concentrează atenția publicului. Proporțiile mobilierului erau special denaturate, iar perspectiva inversă acorda obiectelor de uz casnic o expresivitate deosebită.

Utilizarea unei mașinării rotative a fost aplicată și în spectacolul *Ne-a condus tinerețea*, autor V. Kin, jucat la Teatrul Academic de Stat „A. Pușkin” (1978). Configurația complicată a mașinării era ușor ridicată de asupra tabletei scenei, sprijinindu-se cu toată greutatea pe rădăcinile pu-

ternice ale copacilor. El a format un chip destul de aspru a naturii nu doar ca expresie plastică a severității atmosferei, ci și ca o dinamică încordată, accentuând primii ani tensionați ai revoluției. Transformarea spațiului scenic se producea nu numai în baza rotației mașinării, dar de asemenea, datorită permutărilor și activării unor elemente ale decorului, schimbându-și valoarea funcțională pe parcursul spectacolului.

În spectacolul *În numele vieții* de P. Didăc, jucat la Teatrul Academic de Stat „A. Pușkin” (1979), soluția de bază a rezolvării plastice era constituită din trei perechi de prisme metalice, plasate una după alta, și învelite cu plasă metalică. În fiecare prismă A. Jeludev a așezat câte un copac înflorit. Sub o anumită iluminare, grila metalică devenea aproape invizibilă, reamintind viața fericită imaginată printr-o livadă înfloritoare ce apărea în fața publicului. Odată cu schimbarea iluminării, pomii păreau să se dizolve în aer, subminând realitatea amenințătoare. Suporturile metalice, prevăzute pentru sârma ghimpată, ridicate lângă prisme, creau imaginea unui imens lagăr de concentrare.

Tendențele moderne ce apăreau în scenografie și-au găsit reflectare și în creația scenografului Boris Sokolov. Pictorul a revizuit în mod conștient ceea ce părea recent incontestabil, contribuind la rezolvarea sarcinilor noi. În lucrările artistului s-au întâlnit mai multe recidive ilustrative, narative, însă el a reușit să asimileze organic principiile de montare modernă, păstrând creativ tot ceea ce a fost revalorificat. Sunt relevante schimbările esențiale în procedee, mijloace de expresie și în soluționarea obiectivelor complexe de reprezentare laconică în decorul spectacolelor.

Artistul realizează scenografia la un șir de spectacole care lărgesc și mai mult posibilitățile



Fig. 5. Schiță de decor la spectacolul *Interviu în Buenos Aires* de G. Borovik, 1976, MNAM. Scenograf A. Șubin.



Fig. 6. Schiță de decor la spectacolul *Valsul de adio* de L. Tabukașvili, 1977. Scenograf A. Jeludev [3, p. 66].

organizării scenice, fapt ce denotă maturitatea profesionistă a artistului. Printre acestea putem nominaliza spectacolele *Tribunalul* de A. Makaionok (1977), *Cină pentru cinci persoane* de E. Vetemaa (1978) ș.a.

În scenografia realizată pentru piesa *Cină pentru cinci persoane* de E. Vetemaa, jucată în Teatrul Dramatic Rus „A. P. Cehov” (1978), B. Sokolov a prezentat echipamentul decorului scenic într-o altă manieră plastică. Artistul a rezolvat spațiul de bază pentru jocul scenic în forma unei mașinării trapezoidale nu prea înalte, colțul căreia atârna peste loja întunecată a orchestrei. Astfel, chiar înainte de începerea acțiunii pe scenă, apărea un sentiment instabil al echilibrului, o așteptare alarmantă.

În creația scenografului B. Sokolov observăm nu atât reproducerea locului acțiunii, cât însăși exprimarea acțiunii în sine. Aici artistul folosește activ posibilitățile spațiului scenic tridimensional cu aplicarea efectelor luminii, diversitatea facturii și materialelor folosite.

În anii '70 continuă creația în domeniul scenografiei plasticianul A. Șubin. În spectacolul *Interviu în Buenos Aires* de G. Borovik, jucat la teatrul „A. S. Pușkin” (1976), plasticianul a creat o construcție compactă și expresivă din punct de vedere plastic. Întreaga construcție a fost ușor deplasată în profunzime iar o parte a spațiului scenic era ocupată de mobilierul necesar. În spectacol apăreau măști, la nivelul doi, inițial percepute ca niște inserții decorative, dar pe parcursul acțiunii ele au dobândit o semnificație sinistră. Peretele din spate al instalației a fost asociat cu gratii uriașe ale unei închisori. Decorarea neutră la prima impresie, a devenit în final vizual activă, contribuind la formarea atmosferei necesare.

În creația lui C. Lodzeiski din anii '70 mai era simțită tentația de a decora spectacole muzicale, în care anterior a izbutit să realizeze rezultate semnificative. Ultima lucrare a artistului a fost scenografia pentru spectacolul operei *Cneazul Igor* de A. Borodin, jucată în Teatrul de Stat moldovenesc de operă și balet (1978). Spațiul scenic deschis în prologul operei a fost umplut cu pânze grele ale stindardelor. Absența oricăror altor decorațiuni nu a modificat spațiul creat de artist pentru a păstra imaginea monumentală și veridicitatea istorică a evenimentelor. Artistul a folosit spațiul scenic liber ca mijloc principal de exprimare.

Cercul artiștilor care a activat în teatrele republicii din această perioadă este, desigur, mult mai amplu decât cel prezentat. Lucrările maeștrilor descrise mai sus, în ansamblu, au determinat nivelul scenografiei moldovenești din anii respectivi. Opera lor ne permite să identificăm și să formulăm principiile, metodele și mijloacele de exprimare ce specifice scenografiei naționale. Astfel, cele mai importante procese care caracterizează scenografia sovietică din anii '70 și-au găsit reflectarea în opera plasticienilor teatrali din Moldova.

#### Bibliografie

1. Malcoci V. *Metamorfoze ale imaginii vizuale în scenografia moldovenească din prima jumătate a anilor '70 ai sec. XX*. În: ARTA, Seria ARTE VIZUALE, vol. XXVII, nr. 1. Chișinău, 2018.
2. Кердиваренко С. В. *Творчество художника Б. Соколова, Кишинев: Штиинца, 1987 / Kerdivarenko S. V. Tvorchestvo hudozhnika B. Sokolova, Kishinev: Shtiintsa, 1987.*
3. Кердиваренко С. В. *Театрально-декорационное искусство Молдавии, Кишинев: Штиинца, 1984 / Kerdivarenko S. V. Teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo Moldavii. Kishinev: Shtiintsa, 1984.*

## Abordarea plastică a figurativului în pictura moldovenească a anilor '60 ai secolului al XX-lea

### Rezumat

#### Abordarea plastică a figurativului în pictura moldovenească a anilor '60 ai secolului al XX-lea

Prezentul articol urmărește să evidențieze procesul și tendințele de abordare plastică din pictura figurativă moldovenească din anii '60 ai secolului al XX-lea. În această perioadă se remarcă un interes sporit pentru reprezentarea caracterului național al figurativului, printr-o interpretare modernă specifică. În prima jumătate a anilor '60, procedeul plastic tinde la asprire și semnificare a formelor, dispuse la dimensiuni mari în tablou cu un aspect monumental și decorativ. Modelajul plastic se inspiră din arta populară cu savoarea factual-coloristică a artizanatului tradițional. În cea de-a doua jumătate a anilor '60, forma plastică a picturii figurative moldovenești implementează noi concepte structurale și constructive, care tind spre o superficializare decorativă a formelor, fiind preocupate de combinații și asociații structural-textuale. În această perioadă sporește interesul pentru reprezentarea caracterului etnografic al imaginilor figurative, interpretate printr-o viziune epico-baladică specifică. Aceste intenții favorizează apariția a noi formulări plastice, cu reflecții semnificative profunde, metaforice și simbolice, care modelează imaginea plastică într-o manieră concisă și reprezentativă.

**Cuvinte-cheie:** figurativ, compoziție, structură, semantic, mesaj, tipologie, monumental, semnificație, decorativ, simbol, metaforă.

### Summary

#### The plastic approach of the figurative in the Moldovan painting of the 60s of the XX century

The given article highlights the process and the interpretation trends of the plastic approach in the Moldovan figurative paintings in the 60s of the 20th century. There was an increased interest to represent the national character of the figurative painting through a specific modern interpretation during that period. In the early 1960s, the plastic technique tends to sharpen and designate the shapes placed in large pictures with a monumental and decorative appearance. The plastic modeling is inspired by folk art with the textural-coloristic flavor of traditional craftsmanship. In the late 60s, the plastic formula of the Moldovan figurative painting implements new structural and constructive concepts, which tend towards a superficiality of the decorative shapes, being concerned with the structural and textural combinations and associations. A great interest for the representation of the ethnographic character of figurative images through a specific epic-ballad vision has been noticed during this period. These intentions favor the appearance of new plastic formulations provided with profound metaphoric and symbolic reflections, which shape the plastic image in a concise and representative manner.

**Keywords:** figurative, composition, structure, semantic, message, typology, significance, decorativ, symbol, metaphor.

În pictura figurativă moldovenească din preajma anului 1960, intervin schimbări majore, manifestate atât în substratul plastic, cât și semantic al imaginii. Vizorul interpretativ al figurativului rămâne atașat de realitatea vieții înconjurătoare, dar fără respectarea fidelă a datelor perceptiv-obiective ale realității. Figurativul tinde la imprimarea particularităților stilistice proprii, asigurând „treapta primară de trecere de la realizarea chipului artistic conform proprietăților caracteristice imaginilor perceptive spre expresivitatea semnifi-

cativă a imaginilor derivate” [7, p. 6]. Abordarea plastică admite diverse parafrazări stilistice care reproduc realitatea printr-un chip artistic.

Arealul căutărilor plastice se alimentează din ambianța tendințelor socio-culturale ale timpului și spațiului sovietic, în care se evidențiază spiritul progresiv al „stilului auster” [4, p. 24], promovat inițial prin creația plasticienilor ruși și letonieni [9, p. 14]. Conceptul stilistic promovează intenția „de scoatere de pe imaginea artistică a pielii exterioare strălucitoare”, pentru o pronunțare a sesizabilității

realității vieții, unde interpretarea figurativă capătă o alură „poetică” asociată tipologiei „epice” a formelor [13, p. 13]. Prin acest concept, „forma” plastică asimilează date inspirate din cultura și arta „națională”, proprie fiecărui popor în parte [14]. În pictura figurativă din Moldova influențele „stilului auster” se resimt într-un mod specific, fără preluări stilistice exacte, însă asociate tendințelor creative comune, prin temperamentul și soluțiile plastice, interesate de „monumentalism, decorativism și influențe tradițional-folclorice” [8, p. 36].

În segmentul temporal al anilor '60, modul de abordare plastică a figurativului din pictura moldovenească, promovează caracterul imagistic al chipului național printr-o tratare modernă. Procedeu evolutiv al abordării plastice se menține în alura tradiționalistă a picturii, descriind două faze sau etape consecutive ce se completează în același scop expresiv. În prima jumătate a anilor '60, figurativul tinde spre o abordare austeră a formei, prin restructurări generalizate, geometrizzate, monumentalizate și intens decorativizate, ce scot expresiv în prim-plan figura umană, acordându-i prioritate în spațiul plastic. Iar în a doua jumătate a deceniului al VII-lea, imaginea plastică a figurativului este procesată până la o esență alegorico-simbolică, semnificativă motivului interpretat, apelând la ajustări structural-constructive și proeminente textural-facturale asociative.

Intențiile plastice novatoare s-au evidențiat inițial prin imaginea figurativă din tabloul „Ștefan cel Mare după bătălia de la Războieni” (1959–1960) de Valentina Rusu-Ciobanu (1920), care scoate „la un nivel superior structura ca valoare axiologică” [5, p. 113], prin modul de abordare plastică a scenei figurative. În același concept structural sunt elaborate compozițiile figurative ale tablourilor: „Fetele din Ceadâr-Lunga” (1960), „Stăpânii oțelului” (1961) de M. Grecu, „Primăvara” (1960), „În satul natal” (1964) de I. Vieru, „Plantarea pomilor” (1961), „Portretul-ui lui Dumitru Fusu” (1963–1964) de V. Rusu-Ciobanu, „Producătorii de vin” (1962) de G. Sainciuc, „Dimineața pe Nistru” (1962) de N. Bahcevan ș.a. Imaginile figurative ale lucrărilor sunt conectate la predilecții plastice comune, determinate prin modelajul sculptural de un caracter rigid al formelor, care scoate în mod expansiv entitatea tipologică a chipului uman cu valorile sale interioare.

Abordarea plastică a figurativului din tabloul „Fetele din Ceadâr-Lunga” de Mihai Greu (1916–1998), se pronunță „cu o valoare de

manifest artistic” promotoare a spiritului creativ din acea perioadă [9, p. 14]. Imaginea figurativă se plasează prioritar în compoziție demonstrând o puternică caracterizare națională prin reperele autentice ale portului, artizanatului și tradiției folclorice populare. Fiind „cel mai aproape de esențele reprezentării plastice a imaginilor derivate în cadrul creativității anilor '60” [7, p. 6], maestrul recompune cadrul real al imaginii din repere semnificative. În urma acestora imaginea figurativă este limitată la „pete” mari de culori, ușor geometrizzate, aplatizate și decorativizate, incluse într-un joc ritmico-dinamic intengru cu toate formele spațiale din jur. Prin reperele semnificative imprimate în tablou, se elaborează un sistem decorativ care „reduce realitatea la conștiința” sau imaginația artistului [1, p. 10], reprezentând simbolic esențe valorice ale caracterului național.

La o esență simbolică tinde și imaginea figurilor din tabloul „Primăvara” (1960) de Igor Vieru (1923–1988), apelând la o congruență plastică semnificativă a „om-ului și pom-ului” [2, p. 21]. Novația plastică a lucrării constă în plasarea curajoasă a figurilor în prim-plan, la dimensiuni destul de mari, așezate naiv și expresiv pe „fâșia” întunecată a pământului, inițiind astfel intenția „comprimării imaginii artistice la imagine-semn” [7, p. 6]. Simplitatea sturcturii compoziționale permite o modelare generalizată a figurilor, favorizând redarea monumental-sculpturală a formelor, ce pronunță semnificativ particularitățile fizice și statica sobră a pozițiilor. Modul de reprezentare și expunere a imaginii figurative, enunță un proces de metamorfoză a interpretării plastice „de la realitate la imagistică” [16], observat concomitent și în pictura țărilor limitrofe [3].

Spiritul progresiv al abordării plastice se completează prin rezoluția plastică a figurativului din tabloul „Stăpânii oțelului” (1961) de M. Grecu, (expusă în cadrul expoziției „Șeptenarul în acțiune”), în care forma plastică recurge la un constructivism radical, iar valența coloristică – la o intensitate „sălbatică”. Formula plastică tinde să configureze semnificativ chipul „eroic al omului contemporan”, asociindu-se astfel tendințelor conceptuale din pictura sovietică [16, p. 5]. Temperamentul și energitismul figurilor, este completat prin factura coloristică a fondalului, intensificat maximal prin notele „sălbatică” de rozuri, alburii, galbenuri..., de o valență contrastantă față de însuși coloristica figurilor – în tonuri ponderale pământii: albastru, verde, negru și cafeniu. Ca-

racterul dur, rezistent și expansiv al figurilor este redat semnificativ prin aplicarea robustă și impulsivă a petelor „aruncate” pe alocuri cu cuțitul de paletă, lăsând prin acestea să se întrevadă asprimea și brutalitatea caracterului profesional al figurilor.

În demersul evolutiv al picturii figurative din prima jumătate a anilor '60, se atestă treptat un interes pentru organizarea decorativ-ornamentală a compoziției. În urma acesteia imaginea figurativă se implică într-un joc structural, ghidat prin expresivitatea factorilor asociate manufacturilor populare-tradiționale. Aceste intenții se imprimă în imaginea figurativă din tripticul „Libertate” (1964–66?) de Vladislav Obuh (1928), menționat în critica de artă din spațiul sovietic, pentru configurarea specifică a „tipologiei etnografice naționale” [12, p.150-151]. Procedeu plastic al lucrării reușește să asimileze multiple date reprezentative ale caracterului național, asociat cu arhitectura și artizanatul popular. În corespundere stilistică cu acestea este procesată structura compozițională și plastica figurilor, ordonate după principii decorativ-ornamentale.

Intenția plastică capătă o expresivitate relevantă în compoziția figurativă „Recruții” (1965) de M. Grecu, oferind un spectacol plastic-coloristic inedit, ce aduce o caracterizare „antologică a picturii moldovenești”... „percepută ca un simbol al neamului nostru” [9, p. 17]. Dinamismul organizării figurative este avantajat de valența decorativ-contrastantă a pământului cu pigmentul intens de roșu-carmin, ce sugerează și unele valențe semnificativ-simbolice ce „ne poartă cu gândul la roșăța toamnătică a strugurilor” [15, p. 202], savoarea coloristică a artizanatului popular și energitismul datinilor folclorice. Dispusă într-o calitate coloristică pestriță de tonuri contrastante închis-deschise, imaginea figurativă se reliefează spectaculos în tablou, configurând mișcarea dinamică a structurii compoziționale, care „intensifică constructivitatea majoră a tabloului” [10, p. 186]. Aglomerația de figuri ghidează traseul vizual de la imaginea de sus din dreapta, până în prim-plan, oprind brusc atenția vizuală la portretul femeii, cu privirea îngândurată îndreptată spre spectator. Chipul femeii sugerează referințe metaforice legate de spiritul tradițional-popular și de ambianța socio-culturală a timpului.

Printr-o asociere plastică și coloristică cu artizanatul popular se manifestă modelajul imagi-

nii figurative din tabloul „Ciocârliă” de Z. Sinița (1919–?). Scena figurativă tinde să comprime semnificativ un motiv al sărbătorilor populare, apelând la structura plastică aparent „împletită” și modelajul rotungit al formelor, în scopul unei fuziuni asociative cu datele spiritual-temperamentale ale evenimentului tradițional.

Motivul de sărbătoare este interpretat și în compoziția figurativă „Doina” (1966) de Ion Jumatii (1909–1997), dispusă compozițional „în friză”, pentru o sporire a caracterului dinamic al manifestației. Modelajul plastic apelează la o procedură de „simplificare schematică”, ca o strategie evolutivă a abordării plastice, întâlnită des în pictura figurativă de la mijlocul anilor '60. Prin aceeași intenție sunt tratate și imaginile figurative din tablourile: „Floarea-soarelui” (1964) de V. Zazerskaia, „Portretul M. Cara” (1964), „Scriitorul Ihil Șraibam” (1965) de M. Grecu, „Dimineața pe Nistru” (1962), „Griji de primăvară” (1966) de N. Bahcevan ș.a.

În cea de-a doua jumătate a anilor '60, abordarea plastică a figurativului din pictura moldovenească, recurge de la o stilizare constructivă radicală și ajustare stilistică a formelor la o esență semnificativ-simbolică. Caracterul schimbărilor în abordarea plastică poate fi observat prin studiul comparativ al tablourilor lui Nichita Bahcevan (1919–1996) „Griji de primăvară” (1966) și „La V. I. Lenin” (1966), create în același an, unde se recurge la o modelare rigidă a structurii constructive, ce deformează anatomia genetică a figurilor, ajustată și comprimată până la imaginea unui „bloc monolit” de piatră, intens monumentalizat și decorativizat. Rezoluția plastică devine oportună în reprezentarea subiectului „militar-patriotic” sau „eroic” (promovate intens în acea perioadă), prin faptul că poate sugera calități puternice și pline de forță, asociate materialelor dure.

Dintr-o fuziune stilistică cu interpretarea plastică a subiectului „militar-eroic”, derivă formula lirică a subiectelor „epico-baladice”, care se axează pe o reprezentare „cantabilă” a calităților legendare ale neamului. În acest compartiment se înscriu reprezentativ lucrările Vilheminei Zazerskaia (1927–?): „Răzbunătorii poporului” (1966), „Patrula” (1966) și „Baladă despre fii Moldovei” (1967). În abordarea plastică a figurativului, artista combină armonios structura constructivă, modelajul decorativ-ornamental și asocierea textural-factuală cu artizanatul popular. Soluțiile plastice

implementate conduc demersul evolutiv al figurativului spre o improvizare plastică care conturează imaginea derivată la o esență semnificativ-simbolică, legată de un gând, trăire, amintire etc.

Această direcție a reprezentării epico-baladice, evoluează spornic în pictura din a doua jumătate a anilor '60, manifestând o evoluție continuă a modului de abordare plastică practică în prima jumătate a deceniului. Intenția plastică avansează la metode expresive extrem se semnificative și reprezentative, formulate printr-un limbaj lirico-poetic. Prin subiectele „epico-baladice”, figurativul demarează spre o frumoasă dezvoltare a tipicului etnografic, ce ne delectează cu profunzimea valorilor cultural-artistice tradițional-naționale, care după cum spune E. Brigalda-Barbas „sugerează ideea de coeziune și unitate în urmărirea unui deziderat comun...” [2, p. 32].

Căutările plastice din arealul epico-baladic, se încununează prin remarcabilele exprimări plastice din tripticurile: „Fericirea lui Ion” (1967), „Baladă despre pământ” (1969) de I. Vieru și „Istoria unei vieți” (1967) de M. Grecu, care sumează într-un concept plastic semnificativ multiple convingeri asupra valorilor etnice, etice și estetice ale neamului. În „Fericirea lui Ion” (1967) (expusă în 1967, la cea „de-a 50-a aniversare a Revoluției din Octombrie”), I. Vieru concentrează vizorul plastic asupra dezvoltării trăirilor moral-spirituale ale omului din cadrul vieții cotidiene. Figurativul recurge la stilizări radicale, prin geometrizare, aplatizare și monumentalizare plastică ce-i conferă tabloului un conținut metaforico-simbolic, cu un discurs concis, plin de semnificație. Plastica figurativă este legată în cele trei pânze prin raporturi metrice, gesturi și mișcări congruente, perfect echilibrate și integrate în spațiul plastic. Prin imaginea sa din fiecare pânză, figurativul susține continuitatea narațiunii semantice, optând pentru un mesaj baladic, asociat literaturii populare. Discursul mesajului se reliefează prin plastica ritmico-dinamică a formelor, dispuse deseori simetric în susținerea ideii de perfecțiune, dualitate și armonie „fericită”. Această armonie se subînțelege și prin plasarea figurilor singulare în poziții verticale analogice (simertice), în pânzele marginale ale tripticului, făcând legături simetrice și cu pomii alăturați, care au misiunea de încheiere compozițională, dar și de articulare plastică a privirii prin ușoara încovoiere, spre centrul compoziției. În pânza de mijloc dualitatea figurativă este sugerată prin mai multe sem-

ne formale, în special prin relația meșterului și figurii meșterite, prin care se pronunță și legătura afectivă, perceptibilă ca o metaforă a „dorului” – sentiment sau sindrom des întâlnit în poezia, folclorul și muzica populară. De asemenea și cele două păsări, două urcioare cu flori – sugestive la dragoste și unitate, iar fața de masă albă și ținuta sobră a meșterului – la sinceritate, compasiune și devotament afectiv.

Figurativul recurge la o exprimare profundă a trăirilor vieții, prin abordarea plastică a figurativului din tripticul „Istoria unei vieți” (1967) de M. Grecu (deasemenea expusă în 1967, la cea „de-a 50-a aniversare a Revoluției din Octombrie”). Prin această formulare plastică „problemele filosofice, etice și estetice evoluează într-o integritate complexă” [12, p. 148], iar lucrarea devine un „fenomen” al valorilor naționale și un „succes” – al „epocii”, hărăzit cândva de artist [9, p. 22]. Valoarea conceptuală a acestei compoziții în viziunea criticului C. Spînu – „nu este numai un simbol al picturii naționale, dar și o chintesență a națiunii...” [6, p. 96], exprimată prin valorile moral-spirituale pe care le suscită imaginea figurativă.

Privind integral compoziția „Istoria unei vieți”, rămânem surprinși de strategia organizatorică a structurii compoziționale, în care figurativul leagă narațiunea sau continuitatea gândului într-un mod bizar la prima vedere, dar concis și semnificativ la o privire mai profundă. În această istorie ne inițiază figura băiețușului, ce transmite prin chipul și înfățișarea sa trăiri cutremurător de veridice, ușor recognoscibile, care trezesc în subconștientul privitorului, secvențe emotive asociate amintirilor proprii din viață. Trăirea emoțională a băiețușului este amplificată prin imaginea aparent grotescă a boilor, de dimensiuni masive și facturi plastice extrem de rigide, care contrastează valoric cu inocența și vulnerabilitatea copilărească a băiețelului. Aceste percepții configurează ideea generală a primei pânze intitulată alegoric „Copilăria”, deoarece acesta este fiorul afectiv-emoțional al copilăriei dominat de frica față de necunoscut. Percepția fricii – este semnificativ interpretată prin figurația aspră a boilor, intens schematizați. Soluția plastică a boilor prezintă o structură decorativă inspirată din forme artizanale populare ce configurează două fațete sugestive (măști) de animale, care privite într-un alt context plastic nu ar sugera tensiune dramatică, însă în combinație cu făptura firavă a băiețușului, produce acea emotivitate copilărească,

condimentată cu un misticism incert, amplificat prin clarobscurul profund al fondalului. În cea de-a doua pânză, intitulată „Tractoristul”, scade intensitatea dramatismului emoțional, făcând loc unei expresii melancolice. Aceasta fiind sugerată de bătrâneii aproape desfigurați de vârstă, ce privesc neputincioși peste gardul exagerat de înalt, greoi și întunecat, la zarea depărtată sugerată prin lumină, transparență și ușurință cromatică. Calitatea plastică a „gardului” interpretează metaforic trăirile bătrânilor limitate de „neputințe” sau impedimente ce nu pot fi depășite, iar istoria băiețașului (grație vârstei) continuă sugestiv în spațiul luminos din depărtare, în tractorul din câmp, unde calitățile senzoriale ale datelor spațiale îi descriu starea, trăirile și cutezanțele sale. Imaginea sa evoluează în cea de-a treia pânză intitulată „Familia”, într-o ambianță fericită, împlinită și bucuroasă, suplinită prin imaginea simbolică a familiei perfecte. Această stare de pace sufletească este descrisă prin semne distinctive ale perfecțiunii (întâlnită de altfel și în tripticurile lui I. Vieru): dualitatea figurativă, echilibrul petelor coloristice, simetria formelor, prezența nivelării a „generațiilor” – ca un simbol al continuității și pomul cu flori plasat în centrul imaginii – în semn de unitate, prosperitate și roadă.

Datele plastice sunt sustrate din „arta populară”, unde „există puritatea, naivitatea, inocența și naturalețea stărilor sufletești” [9, p. 22].

Caracterul „epico-baladic” al picturii figurative capătă o reflecție specifică în creația pictoriței V. Zazerskaia, care descoperă prin „exoticul etnografic” – „principiile artistice ale creației populare... tributare unei viziuni epice liniare”, precipitate la bază conceptului plastic [11, p. 7]. Artista aduce imaginilor figurative o expresie „de basm” ajustată la configurări semnificativ-simbolice ca în tablourile: „Tinerii” (1966); „Tinerețe” sau „Prietenele” (1967) și „Anișoara” (1967). Prezentarea laconică, simplă și naivă a figurilor tinde spre crearea unui ansamblu decorativ-ornamental, ghidat activ prin jocul factual-coloristic al formelor.

Interpretarea „naivă”, permite procedului plastic o detașare de la normele estetice tradiționale și o parafrazăre neordinară a lumii interioare a figurilor. Aceste predilecții sunt preluate și în interpretarea compoziției monofigurative „Emil Loteanu” (1967) de V. Rusu-Ciobanu (prezentat la expoziția unională închinată celor „50 de ani de la Revoluția din octombrie”). Abordarea plastică „pornește de la un concept fauvist” al culorilor [4,

p. 32], care progresează spre o stilizare șarjată, aluzivă la tipologia caracteristică a figurii, sugerând o simbioză între portretul creatorului și creația sa. Artista recurge la o sesizare iluzivă a spațialității prin structura ritmico-dinamică a geometriei pardoselei, care crează un efect optic al organizării, poziționării și mișcării „ciudate” a figurii, aranjată într-un racursiu complex, extins pe toată dimensiunea tabloului. Caracterul estetic al figurativului tinde la o expresie expansivă ușor neconvențională, subliniată semnificativ și prin caracterul vestimentar (costumul roșu „incendiar”), care pretinde la o interpretare metaforică a universului creativ și spiritual al personajului.

Soluțiile plastice abordate în pictura figurativă pe parcursul anilor '60, excelează în imaginile figurative din tablourile „Ospitalitate” de M. Grecu, „Gaudeamus” (1968) de V. Zazerskaia și „Amândoi” (1968) de I. Vieru, optând la o formulare progresiv-modernă, asociată tendințelor moderne din acele timpuri.

Procesul de stilizare sau ajustare decorativ-ornamentală a formei avansează la o sintaxă plastică în imaginea figurativă a compoziției „Ospitalitate” de M. Grecu, care implică imitația tactilă a manufacturilor artisanale populare în modelarea imaginii figurative. Forma plastică recurge la o schematizare radicală, neglijând datele apriorice ale figurilor, pretinzând astfel la o configurare metaforică a chipului derivat din imaginații și amintiri. Fatura imaginii devine pătrunsă de multiple sugestii valorice legate de tipologia etnografic-națională a neamului.

La o organizare novatoare ajunge structura plastică a figurativului din compoziția „Gaudeamus” de V. Zazerskaia, unificând la o formă integră scena figurativă, ce reprezintă simbolic starea spirituală a „Gaudeamusului”. Modelajul formelor figurative este lucrat cu o delicatețe fenomenală rezultată din asocierile și combinările cromatice somptuoase, vibrante în arabescuri de pete mărunte, ce amintesc de „Arta 1900”. Forma plastică, cu linia difuză diluată în textura plastico-coloristică, sporesc sensibilizabilitatea unei expresii mistice iluzive prin „aura” luminoasă a petelor coloristice din jurul fețelor. Ca procedeu plastic „aura” coloristică facilitează un mod original – estomparea formei figurative în fondalul întunecat al spațiului, renunțând la grafism liniar și constructivitate a formei, pentru o proeminență sensibilă a petei și volumului perceptiv. Această soluție urmărește reliefația semnificativă a figurativului în tablou,

ca o formă dezvoltată a ideii de pronunțare expansivă a figurativului, scoțând astfel în vizor prioritatea majoră a figurilor în gestionarea expresiv-plastică în tablou. Din componența scenei figurative, se pronunță semnificativ configurarea triunghiulară a portretelor și a pomului plasate în partea superioară a pânzei. Prin aceste rezoluții plastice artista imprimă conotații semnificativ-simbolice provenite din cultul religios, filosofic sau legendar al neamului, conectate sugestiv la dezvoltarea profunzimii semantice. Sub aspect plastic configurația triunghiulară, articulează perfect dinamismul formelor verticale din componența imaginii figurative de mai jos, asigurând cadrului central de sus o rampă de lansare a privirii, subliniind totodată grandoarea spiritual-evlavioasă a chipurilor figurative. Cu o determinare profund simbolică se manifestă și interpretarea figurativă din compoziția „Amândoi” de I. Vieru, referitoare la ideea combinației fericite a „dualității”. Procedul plastic este ajustat și simplificat, la subtile reliefări semnificative, perfect compatibile: pământul și pomul, bărbatul și femeia, procesate stilistic prin generalizări radicale. Acestea tind să atingă o perfecțiune structural-plastică, minuțios calculată și ajustată la o esență metaforică a ideii promovate. Procedul plastic scoate în evidență două „pete” deschise, contrastante pe fondalul întunecat al pământului, alăturate pe verticală. Acestea tind să comprime semnificativ armonia sau dragostea între „cer” și „pământ”, ca o dualitate supremă în care se încadrează figurile umane așezate pe cercul de jos, dar conectate plastic și semnificativ cu cercul de sus. Plasarea intermediară a figurilor, între cele două „pete”, semnifică legătura moral-spirituală a omului cu cerul și pământul, prin ideea de „viață”, iar alăturarea figurilor pe orizontală încheagă și armonizează analogic ideea dualității universale. Procedura plastică adaptează intenționat vederea în racursiu a celor două figuri, pentru o configurație mai compactă și concisă a imaginii semnificative. Prin intermediul operelor de pictură figurativă analizate, conchidem, că evoluția figurativului din anii '60 manifestă un curs de căutări plastice moderne, interesate de structurare monumentală și modelaj decorativizat, care dezvoltă un proces de configurare semnificativă a chipului etnografic. Forma plastică a figurativului tinde la stilizări profund asociative cu factura artizanatului popular, recurgând la diverse moduri de abordare plastică, prin combinații structural-plastice axate pe căutarea imaginii simbolico-metaforice.

### Bibliografie

1. AOSPM. Fond. R-2906. Inv 1. Dosar 459. UAP. Chișinău, 1981. 16 p.
2. Brigalda-Barbas E. Igor Vieru. Colecția: Maeștri basarabeni din sec. XX. Album. Chișinău: ARC, 2004. 95 p.
3. Cârneli M. Artele plastice în România 1945-1989. București: Polirom, 2013. 211 p.
4. Ciobanu C. I. V. Russu-Ciobanu. Colecția: Maeștri basarabeni din sec. XX. Album. Chișinău: Arc, 2004. 151 p.
5. Spînu C. Constituire tipologico-structurale în pictura Republicii Moldova din perioada postbelică. În: Arta '95. Seria artă plastică, arhitectură. Chișinău: Tipografia AȘM, 1995. p: 109-115.
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. p. 95-106.
7. Spînu C. Problema realizării imaginilor derivate în pictura moldovenească a anilor 60-80. În: Literatura și Arta nr. 13. Chișinău, 1993. p. 6.
8. Spînu C. Spațiu și timp în pictura din R. Moldova (anii 1940-1990). Monografie. Chișinău: Știința 1994. 82 p.
9. Toma L. Mihai Grecu. Colecția: Maeștri basarabeni din sec. XX. Album. Chișinău: ARC, 2004. 111 p.
10. Гольцов Д. и др. Искусство Молдавии. Кишинёв: Картеа молдовенеаскэ, 1967. 314 с. / Gol'tsov D. i dr. Iskusstvo Moldavii. Kishiniov: Kartea Moldoveneaske, 1967. 314 s.
11. Гольцов Д., Зазерская В. Монографии-альбум. Кишинэу: Литература артистикэ, 1982. 34 п. + 43 ил. / Gol'tsov D., Zazerskaia V. Monografie-album. Kishineu: Literatura artistike, 1982. 34 p. + 43 il.
12. Костина Е. Образы Молдавии. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997. 148-153 с. / Kostina E. Obrazy Moldavii. Sbornik „Zhivopis' narodov SSSR”. Moskva: Sovetskii khudozhnik, 1997. 148-153 s.
13. Нефедова И., Илтнер Э. Альбом. Москва: Советский художник, 1988. 143 с. / Nefedova I., Iltner E. Al'bom. Moskva: Sovetskii khudozhnik, 1988. 143 s.
14. Тимуш А. ш.а. Литература ши арта Молдовей. Вол. I. Енчиклопедие. Кишинэу: Редакция принципалэ а енчиклопедией советиче молдовенешть, 1985. 438 п. / Timush A. sh.a. Literatura shi arta Moldovei. Vol. I. Enchiklopedie. Kishineu: Redaktsia principale a enchiklopediei sovetiche moldovenesh't', 1985. 438 p.
15. Чеза Л. Пиктура молдовенеаскэ. Кишинэу: Картеа молдовенеаскэ, 1966. 218 п. / Cheza L. Piktura moldoveneaske, 1966. 218 p.
16. Ягодовская А. Целеустремленность творческих поисков. Сборник «Живопись народов СССР». Москва: Советский художник, 1997. 165-170 с. / Iagodovskaia A. Tseleustremliionnost' tvorcheskikh poiskov. Sbornik „Zhivopis' narodov SSSR”. Moskva: Sovetskii khudozhnik, 1997. 165-170 s.

## Polivalența artei lui Vladimir Melnic

### Rezumat

#### Polivalența artei lui Vladimir Melnic

Articolul este dedicat creației multilaterale și foarte intrinsece a lui Vladimir Melnic, cunoscut ca unul dintre cei mai experimentați maestri în artă grafică din Republica Moldova. Cu toate realizările de mare importanță artistică pe care le-a avut în arta de șevalet (gravuri în metal, grafica în pastel), cea de carte (ilustrații la literatura de ficțiune și non-ficțiune) și cea de dimensiuni mici (arta timbrelor poștale), creația lui nu a fost studiată anterior. Analizând cele mai reprezentative lucrări ale celor trei direcții tematico-plastice ale artei lui V. Melnic cu o privire de ansamblu asupra tendințelor care au influențat dezvoltarea acesteia, autorul argumentează că expresivitatea multor compoziții complexe se realizează prin sintetizarea diferitor idei artistice.

**Cuvinte-cheie:** gravură, acvaforte, mezzo-tinto, pastel, tehnica mixtă, intelectualism, imagine, ilustrație, documentar, misterios, veristic.

### Summary

#### Vladimir Melnic's Polyvalence of art

The article is dedicated to the multilateral and very intrinsic creation of Vladimir Melnic, known as one of the most experienced masters of graphic art in the Republic of Moldova. Despite all his achievements of artistic importance in the easel art (engravings and graphics in pastel), the book illustration (fiction and non-fiction), the small graphics (postage art), his art had not been studied before. The article provides a deep analysis of the most representative works of the three thematic-plastic directions of V. Melnic's art and also an overview of the trends that influenced his development. As result, the author concludes that the expressiveness of many complex compositions is achieved by synthesizing different artistic ideas.

**Keywords:** engraving, etching, mezzo-tinto, pastel, mixed technique, intellectualism, image, illustration, documentary, mysterious, verist.

Cunoscut pentru lucrările sale în domeniul gravurii, al graficii în pastel, al ilustrațiilor documentare, al graficii de timbre, **Vladimir Melnic** (n. 1957) reprezintă un tip rarisim de artist plastic de factură intelectuală de tip optzecist. La acea vreme, multe procese din viața artistică a URSS – educația specială, varietatea tendințelor și manierelor artistice, caracterul experimental al creației – au ajuns la cea mai înaltă dezvoltare în perioada sovietică. Arta devenea tot mai deschisă lumii, mai ales după expozițiile de arta avangardistă rusă de la începutul secolului al XX-lea care au avut loc în Franța și SUA în anii 1981–1982. Libertatea relativă a creativității artistice s-a combinat cu perfecțiunea tehnologică, în conformitate cu dogmele ideologico-comerciale ale produselor de marca „Confecționat în URSS”. În consecință, ca tip aparte s-au afirmat artiști plastici „intelectualiști”,

cu un nivel înalt de cunoștințe și cerințe spirituale. Grație lor, valoarea artei profesionale contemporane sovietice a crescut semnificativ în străinătate.

Vladimir Melnic este absolvent al Institutului Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov (azi – Academia tiparului din Ucraina), una din doar câteva instituții din Uniunea Sovietică cu profil similar și un nivel foarte înalt de pregătire artistică și profesională. Ca specialist în tehnicile de pictură și gravură, ca persoana creativă deosebit de prolifică, ca fire artistică subtilă, maestrul demult prezintă interes pentru filantropii străini, cunoscătorii de artă, editori. Operele grafice ale lui V. Melnic au fost expuse în mai multe țări europene, la moment fiind expuse în muzee și galerii de artă din întreaga lume. Cu toate că V. Melnic este un artist plastic de nivel internațional, solicitat profesional în mai multe țări, din anii '80 a activat în Moldova

(din 1987 este membru al Uniunii Artiștilor Plastici a RSSM/Republicii Moldova), unde a implementat majoritatea proiectelor sale.

Formarea lui V. Melnic ca persoană creativă a avut loc la începutul anilor '80, pe când gravura în metal devenise tehnica preferată a pictorului. „Acvaforte reprezintă un gen foarte subiectiv, aristocratic, acesta poate încanta numai pe cei care au o susceptibilitate înăscută față de artă... Această artă este profundă și periculoasă, dezvăluie originalitatea artistului, iar acesta, la rândul său, nu-și ascunde proprietățile sufletești printre cele mai intime” [5, p. 280-282]. Aceste gânduri ale lui Charles Baudelaire, poet și critic de artă remarcabil francez, datează din 1862, momentul în care gravura în metal abia își începuse calea ca artă separată. Cu trecerea timpului, a devenit clar că prețuirea ideilor vizuale prin nuanțe tehnologice conferă compozițiilor gravate aspecte intelectualiste (elitiste). În arta sovietică, înflorirea gravurii în acvaforte a avut loc tocmai în anii '70-'80, când V. Melnic a debutat ca pictor și specialist în gravură. Acvaforte a înlocuit xilo- și linogravura, în prima resimțindu-se vibrații vii ale gândului și mâinii pictorului și manifestându-se mai clar simțul culorii. Și cel mai important, gravura în acvaforte poartă amprenta experimentalismului, în conformitate cu tendințele de extindere a sarcinilor creative și de îmbogățire a limbajului artistic.

Mediul cultural favorabil pentru dezvoltarea artelor grafice a avut, cu siguranță, un impact puternic asupra creației lui V. Melnic. Operele sale de la începutul anilor '80 se bazează pe observațiile din natură. Chiar de la începutul carierei sale artistice, viziunea peisagistică s-a dovedit a fi inerentă artistului plastic, motive din natură având rolul „vorbitor” principal în toate compozițiile. Spre exemplu, atmosfera compoziției *În livadă* (hârtie, ac sec, 1983) o creează copacii din apropierea casei, lângă care stă o femeie în basma, surprinsă din spate. În gravurile din a doua jumătate a deceniului, pulsul intern al structurii imaginative contrastează cu simplitatea aparentă a subiectului plastic ales. Compozițiile reprezintă o reflecție nu doar a simplei observații sau a unui moment din viață, ci a contemplării celor văzute, experimentate, bine cugetate și selectate de autor (*Perete*, hârtie, ac sec, acvatintă, mezzotinto, 1987; „Casă”, „Pământ”, „Apă” din tripticul *Toamna în Valea-Adâncă*, hârtie, acvaforte, mezzotinto, 1987). Spre exemplu, lucrarea *Perete* include doar un zid de piatră cu o intrare (breșă)

și deschidere spre acoperișul unei case. Cu toate că acest motiv cotidian e mai puțin interesant, textura complicată a peretelui, liniile, ca și cum ar cădea accidental pe ea, umbrele obiectelor indică o viață interioară intensă a acestor construcții. Astfel, scenele obțin semnificația metaforei.

La finele anilor '80 V. Melnic a realizat compoziții în acvaforte pe hârtie, ce se caracterizează prin combinarea elementelor figurative și non-figurative, ceea ce era foarte reprezentativ pentru arta plastică din această perioadă. Pe atunci, apelul la non-obiectivitate și la iluzionismul suprarealist s-a dovedit a fi punctul culminant al aspirației de deschidere spre lume a artelor plastice sovietice. În artele grafice s-au evidențiat elementele vizuale anterior cenzurate ale alterării fantastice a planurilor și ale omiterii imaginii obiectului real în scopul de a înțelege lumea de dincolo de vizibil. Drept motiv al expresiei figurative s-a vădit predominanța pustiului asupra structurilor ficționale stabile, parcă nimerite accidental pe suprafața compoziției. Baza expresivă a gravurilor lui V. Melnic o constituie umbrele. Formele naturale clar delimitate și recognoscibile se echilibrează în mod complex cu configurații abstracte, emanând spiritul singurătății sublime. Predomină tonalitatea întunecată formată prin gradații line de negru, care scot la iveală unele siluete sau fragmente ale obiectelor, parcă luminate din interior. Astfel, în prima compoziție din această serie, panglicile și formele misterioase se împletesc în aer pe fondal pietrelor mari ale zidului, care se întrevăd din întunericul spațiului. În marele pustiu al celei de-a doua compoziții cu rarissimele străluciri de stele se întrevăd obiectele misterioase plutitoare: figurile bătrânilor, pietricelele de praf cu contraste de lumină. În spațiul compoziției *Spre lumină* sunt reprezentați trei stâlpi sau figuri de formă triunghiulară de mărimi diferite, parcă duse de vânt. În primele două compoziții dinamica este creată prin direcții diagonale ale obiectelor și de forma umbrelor, care contrastează cu ritmul calm al strălucirilor, iar în cea de-a treia – prin perspectiva liniară a obiectelor îndepărtate și de liniile care indică mișcarea aerului.

Subtextul simbolist al compozițiilor lui V. Melnic din a doua jumătate a anilor '80 nu poate fi înțeles fără echivoc. Însă, spectatorul nu simte necesitatea de a „descifra” mișcările, care transpun alegoric gândurile și sentimentele autorului, el fiind atras nu numai de destrămarea legăturilor dintre obiecte, dar, în principiu, de lumea individuală a artistului. Utilizarea mai multor



Fig. 1. Cetatea Neamț, 2008. Hârtie, tehnică mixtă.



Fig. 2. Lansarea cărții „Cetăți din Țara Moldovei” la Muzeul Național de Istorie a Moldovei, Chișinău, 2008. V. Melnic în centru.

procedee de acvaforte (ac sec, acvatinta, mezzo-tinto) contribuie la crearea unor efecte originale, conferind compozițiilor aspecte individualizate.

În anii '90, stilul personal al lui V. Melnic a cunoscut primul său apogeu. Limbajul plastic a devenit mai laconic, datorită faptului că maestrul și-a limitat zborul creativ la explorarea unei singuri mezzo-tinto, care este, probabil, cea mai consumătoare de timp și muncă printre tehnicile acvafortelui. Procesul prelucrării plăcii de cupru în care se adâncește imaginea necesită un efort fizic deosebit de mare. Procedul mezzo-tinto presupune că imaginea iese la iveală nu din gravarea hașurilor pe suprafața netedă (desen în negru pe alb), ci din limpezirea petelor în zonele care apar luminoase (desen în alb pe negru). De aceea este numită uneori „maniera neagră” sau „gravura engleză”. Gravurile mezzo-tinto create de V. Melnic se remarcă prin tranziții filigranate de lumini și umbre, prin tonuri catifelate „picturale”. În anii '90 și 2000, artistul plastic a fost considerat unul dintre puținii maeștri care a practicat acest tip de gravură<sup>1</sup>. De remarcat că V. Melnic a realizat multe gravuri în metal pe parcursul anilor '90, când estampa aproape nu se practica în republică din cauza dificultăților logistice și material-tehnice. În majoritate, imaginile se încadrează într-un format miniatural. Lucrând suprafețele mici cât mai lapidar, maestrul a aspirat spre sublimul emoțional al arhetipurilor. Compozițiile se prezintă nu numai într-un pătrat sau dreptunghi, dar și într-un oval, având calitatea de intensificare a dinamicii compoziționale a unei imagini mici. Rolul detaliului și, în general al rafinamentului prelucrării artistice a crescut și mai considerabil. Intimitatea sentimentelor și tensiunea emoțională se exprimă prin efectele contrastelor între caracterele luminoase și întunericul înconjurător.

Gravurile din anii '90 se impart în două grupuri: imagini fantastice și portrete ale animalelor. Ca și altădată, principalul rol narativ și ilustrativ în spațiul compozițional al imaginilor fantastice îl joacă motivul peisagistic (*Masa tăcerii*, *Sfântul Francisc*, *Pustnicul*). Păstrând misteriosul aranjament compozițional, artistul specifică obiectele fantomatice, de exemplu, transformând negrul în partea superioară a lucrărilor în cer cu lună și stele. *Pustnicul* este un peisaj nocturn cu un vas în forma de coaja melcului reflectat în apă întunecată. Protagonistul lucrării este pictorul, care stă așezat în centrul construcției lângă scări care duc la vârf. Vasul este iluminat de lună și de interiorul obiectelor. Figura statică a Sfântului Francisc din compoziția omonimă este redată într-o barcă, cu o pasăre în mână (conform mitului, acesta cunoștea limba păsărilor). Compoziția *Masa tăcerii* este dedicată familiei pictorului R. Cuțiuba. Siluetele generalizate ale figurilor lângă masă (fiii rămași singuri fără mamă) și cel al păsării în zbor (sufletul mamei) format din nori limpezi apar pe fundalul unui peisaj. În aceste lucrări elementele efemere (liniile drepte sau curbe, suprafețele plane) exprimă mai curând o stare, dar nu acțiune.

Portretele gravate ale animalelor alcătuiesc cel de-al doilea grup de lucrări semnate de V. Melnic în anii '90. Gravurile mezzo-tinto *Anul mistrețului*, *Anul caprei*, *Porc*, *Motan* se disting prin detalierea fină a formelor și prin redarea mai puțin așteptată, care amplifică caracterul descoperitor al narațiunii vizuale. Artistul vede în mod diferit obiectele bine recognoscibile, atribuind noi valori obiectelor și mediului înconjurător. În compoziția *Anul caprei* este reprezentat capul unei capre, un personaj al obiceiului popular de colindat, așezat pe baston cu panglici (un exemplar al acestei gravuri se află în colecția pictorului I. Bogdesco).

În *Motan*, silueta protagonistului apare pe fundalul unei lumânări de pe masă. În *Anul mistrețului* este redat în prim-plan botul animalului cu o textură de lână. Porcul din compoziția omonimă este văzut de sus, părțile cele mai iluminate ale printului fiind coada porcului și o frunză de copac care zboară. Maestrul intrigă cu detalii misterioase: „privirea” caprei, ochii și textura blănii mistrețului, aspectul grafic mai puțin așteptat al unui porc.

La mijlocul anilor '90, V. Melnic a realizat o serie de lucrări grafice de șevalet în culori. Culoarea apare, practic, pentru prima dată în creația artistului. Anterior, vopselele colorate au fost utilizate în gravuri, deși compozițiile gravate au fost destinate ca atare unei imprimări în tonuri. Noile lucrări ale maestrului din 1995–1996, executate în pastel, se remarcă prin bogăția și rafinamentul culorilor. La stabilirea pitorescului coloristic a contribuit formatul relativ mare al operelor. Din punct de vedere plastic, ele se bazează pe gradații line și efectele originale, accentuând tridimensionalitatea spațiului pe contrastele tonalităților pastelate. Rolul culorii negre, al unei tonalități corespunzătoare reflecției autorului și al unei culori care sporește strălucirea altor culori în compoziție este unul important. Se manifestă cel mai clar într-o serie de peisaje realizate după natură la tabăra de creație din Tulcea, unde V. Melnic a fost invitat împreună cu alți pictori din Republica Moldova – E. Romanescu, E. Bontea, V. Nașcu, S. Cuciuc ș.a. În *Peisajul nocturn din Sulina* este reprezentat un fragment al stepei cu vegetație rară și pietricele pe pământ uscat. Acestuia îi este apropiat peisajul *În licăr de Lună*, după caracterul cotidian al motivului din natură, care nutrește sensuri ascunse, aici fiind reprezentat un alt fragment al stepei cu vegetație în prim-plan. Opera se alcătuieste din nuanțele verzi, gălbui ale negrului nocturn și din contururile nestatornice ale ierburilor și ale lunii ce se întrevește sus printre nori. Tainicul frapant se ascunde în acțiune și forme naturale ce se întrevăd printre stufărișul des al deltei Dunării din compozițiile *Drăcușor*, *Peștele*, *Amurg* și în compoziția simbolistică *Pasărea în zbor*.

Artistul plastic a continuat să realizeze gravuri mezzo-tinto și grafica pastel pe parcursul anilor 2000, prezentând operele la expozițiile de grup, precum „Salioanele Moldovei” (*Peste o clipă*, 2006). Însă, începând din a doua jumătate a anilor '90, direcția documentară predomină în creația sa, ilustrațiile veristice fiind executate în paralel cu lucrările de șevalet. La fel ca și în gravurile în me-

tal și operele în pastel în aceste desene de format mic destinate cărților și timbrelor talentul artistului s-a exprimat foarte clar. Ele reprezintă lucrări independente de arta grafică, fiind realizate într-o tehnică mixtă (tempera, acuarelă, creion).

V. Melnic apelează la tradiția artistică a Marii Britanii (națională, devenită internațională), unde demult s-a stabilit un interes față de valorificarea peisajelor și elementelor naturii autohtone. Acest interes a fost observat și de criticii de artă din secolul al XIX-lea. Astfel, John Ruskin este convins că adevărata putere a artei trebuie să se bazeze pe cunoașterea generală a naturii organice, nu numai a formei umane. În conformitate cu acest postulat, a clasificat, pentru prima dată, penele păsărilor din punct de vedere estetic [6, p. 91]. Deci, în Marea Britanie s-a format un tip anumit de artist capabil să redea plastic structura exactă a unui obiect din natură (fie că este o pădărie, o piatră, un lup de mare ș.a.) și, în același timp, să-i confere imaginii aspectul vitalității, reieșind din faptul că obiectul reprezentat adesea face parte din natura moartă.

În anii '90, ilustrațiile cu profil documentar au crescut cantitativ și calitativ. Artiștii plastici au căutat să imprime artei grafice documentare o individualitate artistică de valoare universală. Astfel, în 1995, concursul anual al ilustrațiilor din cadrul Târgului de carte pentru copii din Bologna, unul dintre cele mai influente din lume, a fost modificat structural. Ca secții expoziționale, ilustrațiile de ficțiune și cele de non-ficțiune au fost despărțite. Se presupune o formă specială a cărții în care ar fi aranjate desene de tip documentar. În anii '90, la editura „Dorling Kindersley” din Londra a fost elaborat un model contemporan al cărților de acest tip (*non-fiction*), bogat ilustrate, de forma unui album subțire, prezentându-se drept o „expoziție virtuală” a obiectelor, încărcate cu multe date statistice.

De-a lungul ultimilor douăzeci de ani, cărțile documentare sunt tot mai solicitate și în Republica Moldova. Însă majoritatea edițiilor de acest tip au fost alcătuite și ilustrate peste hotare. Printre produsele pe deplin autohtone se numără enciclopediile pentru adolescenți *Păsările lumii* [2], *Ștefan cel Mare* [4] și *Cetăți din Țara Moldovei* [3] cu desene de V. Melnic. Imaginile color din aceste cărți redau în detalii obiecte și scene din lumea contemporană și cea istorică reconstruită: aparența și obișnuințele diferitelor păsări mari și mici, personajele istorice bogat vestimentate, situri și programe de arhitectură locale. Monumentalitatea formelor generează

măreția și alura epică, iar jocul nuanțelor coloristice conferă imaginilor o vivacitate surdinizată. Ca ilustrator documentarist, V. Melnic corespunde cerințelor de bază, fără însă a se limita la acestea, fiind un excelent desenător capabil să obțină forme solide și să propună studii exhaustive ale naturii în numele preciziei detaliilor compoziționale.

În 2002, Antonio Faeti, președintele juriului concursului Bologna Ragazzi din cadrul Târgului anual de carte pentru copii din Bologna, a remarcat tendința istorică ca una dintre cele mai populare direcții tematice din segmentul editorial *non-fiction*. Deci, apariția în republică a cărților dedicate trecutului eroic al ținutului de felul *Ștefan cel Mare* sau *Cetăți din Țara Moldovei* a fost una firească. În concordanță cu materialul specializat al cărții despre cetăți, elaborate de Mariana Șlapac, membru corespondent al Academiei de Științe a Moldovei, artistul plastic V. Melnic a redat aparența construcțiilor, așezămintelor, dar și unele episoade importante din viața istorică. Sunt reprezentate atât modul, procesul de construcție și apărare a cetăților, cât și turnirurile cavalierești. Compozițiile au fost realizate într-o tehnică mixtă (de autor) bazată pe tempera, cu adaosuri de acuarelă și creion, fără ca densitatea straturilor colorate să atenueze elasticitatea contururilor. V. Melnic nu se limitează la reprezentarea narativ-descriptivistă a obiectelor și monumentelor, a scenelor panoramice, ci recrează atmosfera timpurilor îndepărtate, apropiindu-le cititorului de azi.

În spațiul cultural românesc a mai beneficiat de popularitate Radu Oltean, autorul desenelelor color la edițiile bucureștene de prestigiu cu subiecte istorice, precum *Cetăți, castele și alte fortificații din România*; *Cum s-a născut poporul român*; *Mircea cel Bătrân și luptele cu turcii*. Ceea ce îi interesează pe ambii pictorii, R. Oltean și V. Melnic, este veridicul frapant al peisajelor cu construcții, ideea creativă, fidelitatea iluzorismului pictural, verismul plenitudinii vitale care se conjugă cu precizia detaliilor. Cu toate acestea, artistul din Republica Moldova pare a fi mai iscusit în reproducerea ambianței aeriene.

În desenele pentru enciclopedia ilustrată *Cetăți din Țara Moldovei*, V. Melnic și-a manifestat excelența de cronicar. Mariana Șlapac a relatat câteva detalii despre munca pictorului asupra acestei cărți: „Este o adevărată plăcere să colaborezi cu profesioniști de înaltă ținută, precum V. Melnic. Am aflat despre Domnia Sa și despre admirabila sa activitate de ilustrator al enciclopediilor editurii «ARC»

atunci, când etapei de aprobare pentru publicare a manuscrisului cărții mele i-a urmat etapa de executare artistică. Prezentarea grafică a enciclopediei despre cetăți (aceasta fiind destinată nu numai adolescenților, ci și tuturor celor interesați) este realizată excelent. Unele contururi ale cetăților au fost copiate de pe coli de hârtie de calc, unde i-am propus pictorului anumite formule de reconstrucție. Cetățile din Țara Moldovei diferă nu numai prin configurații, ci și prin cantitatea datelor disponibile. Astfel, imaginea cetății Hotin a fost reprodusă de V. Melnic după fotografii, iar cea a cetății Șcheia – după o schiță propusă de Dinu Teodorescu. În imaginile fortificațiilor construite pe un spațiu destul de larg (Cetatea Albă, cetatea Chilia, cetatea Tatarbunar, cetatea Orheiului Vechi, cetatea Soroca ș.a) artistul plastic a omis unele detalii structurale în scopul obținerii integrității vederilor panoramice. Pentru clarificarea aspectelor compoziționale ale imaginilor (de exemplu, amplasarea umbrelor în desen), V. Melnic a realizat machete miniaturale ale unor cetăți din ghips și carton. Se observă că ilustrațiile din carte sunt dedicate nu numai amenajărilor defensive, ci și vieții cotidiene a regiunii în ansamblu. Pentru a imprima desenele o «aură» de epocă, artistul a efectuat preventiv o acțiune pe deplin scenografică cu participarea personajelor costumate – marionete din lemn îmbrăcate în haine cusute de însuși V. Melnic. Astfel, au fost realizate grafic scene complexe cu multe personaje (cavaler participând la turnir, călăreți nobili în preajma unei cetăți ș.a.). Pentru a obține o acuratețe maximă în redarea vestimentației și, în general, pentru a clarifica anumite detalii, artistul plastic a examinat mai multe surse speciale în arhive și biblioteci. Procesul de lucru a inclus vopsirea suportului de carton în mai multe straturi, fapt ce a permis tehnologic să obțină precizia celor mai mici detalii. La executarea acestora s-a folosit o lupă de format mare cu lize puternice. În consecință, imaginile-miniaturi au devenit atât de calitative, încât au oferit claritatea detaliilor chiar și la mărire. În expoziția unor muzee din România am văzut bannere enorme, extrem de calitative, realizate după reprezentările din această enciclopedie. Cred că nu numai ilustrațiile de carte, care prezintă principalul rezultat artistic al proiectului, dar și alte lucrări auxiliare ale lui V. Melnic, machete miniaturale, schițe și eboșe, constituie o valoare și merită atenție ca exponate. Potrivit acordului cu editura «ARC», ilustrațiile au rămas în proprietatea artistului, cu posibilitatea multiplicării lor poligrafice repetate. În acest context, am aflat cu

interes că unele dintre desenele din această carte au fost reproduse pe timbre poștale din seria «Moldova medievală» («Poșta Moldovei», 2012)<sup>2</sup>.

În reprezentările grafice ale păsărilor mari și mici, V. Melnic evidențiază plasticitatea naturală a siluetei (torsuri, cozi, ciocuri), oferind detalii bogate ale personajelor faunistice și ale mediului înconjurător. Coloritul se compune din culori deschise luminoase. Mai târziu, în deceniul al doilea al secolului al XXI-lea, artistul realizează o serie de desene pentru timbrele întreprinderii „Poșta Moldovei”, care reprezintă păsări și animale în diferite ipostaze și racursiuri. Aceste desene -miniaturi se deosebesc prin caracterul viu al aparențelor și rafinamentul coloristic.

Începând cu a doua jumătate a anilor 2000, V. Melnic conferă mai multă mișcare desenelor de tip documentar, în conformitate cu narativul literar. Chiar și cele mai dinamice scene oferă o percepție contemplativă a acțiunii, care presupune o vizionare de o mai lungă durată. Personajele se caracterizează printr-o anumită măreție, cum ar fi personajele scenei de vânătoare dintr-o ilustrație a legendei despre întemeierea Țării Moldovei – Bogdan voievodul, taurul și cățelușa Molda. Aspirația autorului spre expresivitatea dinamică compozițională este exprimată cel mai clar în ilustrațiile lucrării „Legenda mancurtului” de C. Aitmatov [1], realizate în creion negru. De remarcat că e o tehnică rar întâlnită în grafica contemporană de carte, care impune artistului plastic un meșteșug de desenător și care nu tolerează multe modificări în desen. În spațiul ilustrațiilor orice contact cu hârtia a bețișorului și a gumei poate fi urmărit ușor, iar direcțiile hașurilor și a petelor tonale formează un desen precis al formelor. Prospețimea efectelor tonale variază flexibil, în special, în compozițiile cu ambianța de rafale de vânt puternic.

În arta lui V. Melnic trei direcții tematico-plastice sunt clar delimitate – cea de șevalet, de carte și de forme grafice mici, cu operele animalistice (portretele animalelor), fiind deosebit de expresive în cadrul fiecărei direcții. Primul apogeu creativ al artistului poate fi considerat grupul gravurilor mezzo-tinto din anii '90, iar cel de-al doilea – ilustrațiile în tehnica mixtă pentru cartea *Cetăți din Țara Moldovei* și grafica de timbre „Poșta Moldovei” (2007–2017).

Arta lui V. Melnic se bazează pe interesul pentru unitatea omului și a naturii, interpretată ca un simbol al frumuseții eterne. Dramatismul pasiunilor furtunoase îi este străin firii artistului,

de aceea, în majoritatea operelor sale de șevalet găsim nu pasiuni, ci pace, liniște, armonie, contemplație. Figurativul operelor este marcat de melancolie, care însă nu ajunge la tragedie. Limbajul plastic al lui V. Melnic se distinge prin farmecul unei codificări, iar contrastul dintre aparența detaliată și insinuarea misterioasă reprezintă principalul efect al compozițiilor sale de șevalet. Apelând la detalierea fină sau la generalizarea formelor, artistul prezintă lucruri simple în ipostaze mai puțin așteptate. Valoarea adevărului profund se conferă atât compozițiilor create după impresiile din natură (*În licăr de Lună*), cât și celor fantastice, inspirate de o sinteză a sentimentelor și a gândurilor (*Pasărea în zbor*) sau create în urma studiului exhaustiv al naturii (*Anul mistrețului*).

În ilustrațiile de tip documentar, V. Melnic se preocupă de tipologia și, în același timp, de psihologia imaginilor, de plauzibilitatea și de capacitatea lor descriptivă, de detalierea minuțioasă și de generalizarea formelor. Nu se limitează la aparența personajului, ci creează o imagine artistică intrigantă luată din viață. În zilele noastre, când cantitatea și tirajul afectează calitatea executării ilustrațiilor, desenele lui V. Melnic sunt deosebit de valoroase pentru aspectele lor de produse unice. În arta lui V. Melnic persistă o frumusețe aproape pierdută a lucrului de mână, care exclude orice intervenție digitală.

### Note

<sup>1</sup>Din discuția cu S. Zamșa. 31.08.2006.

<sup>2</sup>Din discuția cu M. Șlapac. 14.03.2019.

### Bibliografie

1. Aitmatov C. *Legenda mancurtului*. Chișinău: ARC, 2013. Desene de V. Melnic.
2. *Păsările lumii*. Enciclopedie pentru copii. Chișinău: ARC, 1998; 2004. Desene de M. Bacinschi, V. Melnic, V. Malearenco.
3. Șlapac M. *Cetăți din Țara Moldovei*. Mică enciclopedie ilustrată. Chișinău: ARC, 2008. Desene de V. Melnic.
4. Țurcanu I. Ștefan cel Mare. Mică enciclopedie pentru adolescenți. Chișinău: ARC, 2004; 2006. Desene de V. Melnic, E. Childescu.
5. Шарль Бодлер об искусстве. Москва: Искусство, 1986 / Char' Bodler ob iskusstve. Moskva: Iskusstvo, 1986.
3. Рескин Дж. Орлиное гнездо. 10 лекций об отношении естествознания к искусству. Москва: Издание магазина «Книжное дело», 1903 / Reskin J. 10 leksii ob otnoshenii estestvoznania k iskusstvu. Moskva: Izdanie magazina «Knizhnoe delo», 1903.

Eleonora BRIGALDA

## Arheologia sentimentală în creația pictoriței Florina Breazu

### Rezumat

#### Arheologia sentimentală în creația pictoriței Florina Breazu

În articolul de față se analizează creația pictoriței Florina Breazu din Republica Moldova. Recuperând prin memorie un univers pierdut – artista aduce în atenția spectatorului o arheologie sentimentală. Memoria face ca simbolurile înscrise în codurile compozițiilor ei să poarte amprenta originalității. Preocupată de identificarea elementelor particulare ale spiritualității românești, Florina Breazu denotă disponibilități pentru sondarea orizontului ezoteric al vechilor civilizații și a unor practici ceremonial-ritualice.

**Cuvinte-cheie:** Florina Breazu, pictură, compoziție abstractă, arheologie sentimentală.

### Summary

#### Sentimental archaeology in the creation of the Moldovan painter Florina Breazu

The article analyzes the creation of the Moldovan painter Florina Breazu. Recovering a lost universe in her memory, the artist brings a sentimental archeology to the spectator's attention. Memory makes the symbols encoded in her compositions bear the mark of originality. Concerned about the identification of the particular elements of Romanian spirituality, Florina Breazu denotes availability for the research of the esoteric horizon of the ancient civilizations and ceremonial-ritual practices in her art.

**Keywords:** Florina Breazu, painting, abstract composition, sentimental archeology.

Experiența artistică a Florinei Breazu s-a precizat și s-a desăvârșit odată cu opera sa artistică, teoretică și pedagogică. Studiile la Cluj, Iași marchează traiectul unei permanente căutări a identității artistice. Discipolă a maeștrilor Sergiu Galben și Sergiu Fusu – la Școala de Arte Plastice pentru Copii, respectiv, la Colegiul Republican de Arte Plastice „Al. Plămădeală” – Florina Breazu studiază textilele la Facultatea de Arte Decorative și Desen, la Cluj-Napoca, apoi la Iași (1992–1998). Din 2003 este membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. În prezent ea este doctorandă la Universitatea de Arte din București, unde sub îndrumarea prof. univ. dr. în arte vizuale Marilena Preda-Sânc – Florina Breazu realizează teza de doctorat „Arta abstractă în contextul fenomenului artistic din Republica Moldova”.

Adeziunea artistei la arta abstractă a presupus identificarea unor potențiale afinități electice cu opera lui Paul Klee și configurarea unui program estetic propriu. Afirmăția lui Paul Klee „Arta nu reproduce vizibilul, ci face vizibilul” este valabilă

și pentru creația F. Breazu care își concentrează atenția asupra relațiilor pe care le ascunde vizibilul.

În evoluția artei pictoriței F. Breazu se disting mai multe perioade. O primă etapă este aceea a depărtării de obiect, a eliminării treptate a detaliilor, a distrugerii a tot ce ar fi putut aminti mai de aproape realitatea, fără a se ajunge însă la negare totală a ei. A doua etapă prezintă completa negare a obiectului, iar a treia conturează constituirea a ceva cu totul dincolo de realitate – bizarul miraculos. Unele picturi sunt realizate pornind de la realitate, treptat însă prin eliminarea detaliilor realiste pictorița ajunge la faza abstractă. O aluzie la subiectul de la care uneori a pornit nu mai rămâne de loc aparentă în forma definitivă. Altele din start au ceva abstract, pornesc de la o concepție fără raport cu realitatea. O a treia categorie de picturi reprezintă un joc de culori și cu culori, care treptat se încununează cu un subiect. În ansamblu trecerea de la o formulă plastică la alta în creația Florinei Breazu este firească și amplifică registrul comunicării intelectual-emoționale.



Fig. 1. *Pomul vieții*, 2015, 149x123, ulei, pânză.



Fig. 2. *Coroana boreală*, 2015, 106x110 cm, ulei, pânză.

Potențialul artistic al artistei se configurează pe fondalul continuei emancipări a expresiei plastice în sfera artei abstracte. Dimensiunea reflexivă, predispoziția către meditație și anume – însușirea impresiilor vieții, sentimentul timpului, al scurgerii lui ireversibile, al regretului pentru tot ce s-a pierdut în consumarea lui, al farmecului retrăit în amintire – au stat la baza creativității Florinei Breazu.

Explorarea universului intimității i-a permis artistei să coboare și să se înalțe în timp, determinând-o, totodată, să sondeze adâncimile substraturilor ei sufletești. „Cât de izbitoare este asemănarea cu ceea ce am simțit când eram mică, la bunici. Stăteam culcată pe un stog de fân, mereu îmi plăcea să mă urc cât mai sus, cu fața îndreptată spre soare și cu ochii închiși. Lumina se juca pe pleoapele mele și îmi crea imagini colorate pe retină. Când am deschis ochii, am descoperit albastrul adânc al cerului și norii albi și pufoși, care se perindau pe el. Unite într-un întreg, clipa și veșnicia – pământul cu iarba verde și mirosul de fân, și cerul cu norii albi – clipele pline de fericire, la care revin mereu. Eterna copilărie și râvna spre un altundeva, acasă... Cerul și liniștea sunt imaginea copilăriei și a călătoriilor prin lume. Pentru a memora dulceața locurilor în călătorii păstrez cerul în memorie” – ne mărturisește pictorița [1, p. 3].

Cordialitatea unei astfel de confesiuni atestă necesitatea de a prelungi o realitate prin amintire,

de a crea un spațiu al libertății, unde plasticiana se poate întâlni cu ea însăși. Concepută în conformitate cu firea sa intimă, pictura ei apare astfel ca o revelație a invizibilului. Organizarea diversității în unitate este preocuparea constantă a artistei.

În compozițiile ei pot fi identificate diverse forme, sustrate din realitatea imediată dar, fără îndoială, existente în universul de dincolo de vizibil. Compozițiile F. Breazu inspirate din universul naturii, în special al florilor, sunt interpretate în aspectul lor tranzitoriu, momentan, variabil.

Lucrările ei: *Câmp* (2015), *Pomul vieții I* (2015), *Pomul vieții II* (2015), *Lagună* (2015), *Eco-ul Balcicului* (2016), *Dimineața* (2016) – sugerează infinitul lumii, dar și frumusețea ei, totodată făcând trimitere la o anumită stare sufletească.

Având o viziune nuanțată asupra spațiului și timpului, F. Breazu surprinde subtilități de cadru și de raporturi cromatice individualizate. Echilibrul ansamblului derivă dintr-o cumpănită știință a raporturilor adiacente dintre parte și întreg. În lucrările: *Începuturi* (2013), *Interferențe* (2013), *Echilibru* (2014), formele colorate se alătură, se despart, se suprapun în ritmuri largi, subtil echilibrate.

Compozițiile ei legate de sintaxa expresionismului abstract reprezintă jocul improvizăției și experimentul, care treptat se încununează cu un subiect. Pictate cu frenetică pasiune, într-un gestualism exploziv și o exprimare nonșalantă ele sunt doar aparent imprezvizibile și spontane.



Fig. 3. *Poarta stelelor*, 2015, ueli, pânză, 123x149 cm.



Fig. 4. *Particule*, 2017, 101x126 cm, ueli, pânză.

Pictorița nu mizează pe reacția sa imediată și spontană, translată în registul gestic, ci în prealabil meditează profund asupra efectelor ce urmează. Aruncând culorile de ulei sau acrilic pe suprafața tabloului, le manipulează cum știe doar ea și le însuflețește. În compozițiile: *Refracție* (2005), *Așteptarte* (2006), *Confluente* (2003), *Vectori* (2004), *Imposibil* (2007) – gestualismul utilizat este de o transcriere imediată a senzațiilor, integrat într-un câmp cromatic controlat de voința fermă a artistei. Poetica artistei Florina Breazu, strâns legată de concepția „vederea filosofică a universului”, imprimă picturii o dimensiune metafizică. Recuperând prin memorie un univers pierdut, Florina Breazu aduce în atenție o arheologie sentimentală. Memoria face ca simbolurile înscrise în codurile compozițiilor să poarte amprenta originalității. Preocupată de identificarea elementelor particulare ale spiritualității românești, autoarea denotă disponibilități pentru sondarea orizontului ezoteric al vechilor civilizații și al unor practici ceremonial-ritualice.

Viziunea pictoriței evoluează spre o și mai pronunțată interpretare metaforică, sistemul de conotații înscriindu-se în simbolistica arhaică. Artista crează pânze ce se remarcă printr-o purificare a compoziției ce solicită deopotrivă rigoria, eleganța elementului grafic și armonia calmă a culorii în *Pontis I* (2006), *Pontis II* (2006), *Drumurile timpului* (2007).

Meditând asupra destinului unei întregi etnii, F. Breazu realizează compoziții ce conțin semnificații filosofice privind raporturile existenței uma-

ne cu eternitatea: *Memorie* (2007), *Reminiscente* (2007), *Duminica rusaliilor* (2009), *Hibrid* (2011), *Când, Cum, De ce?* (2012). În fiecare lucrare din acest ciclu identificăm straturi succesive de cultură și civilizație, mentalități, identități culturale, de fapt portretul unui topos. Lucrările artistei F. Breazu refac atmosfera unei epoci, strălucirea ei, ceea ce ni s-a transmis ca document istoric și de viață, ceea ce a selectat memoria colectivă și a păstrat până astăzi. Suntem invitați să recitim cronicile Moldovei, să pătrundem în atmosfera unei lumi care a fost, să reiterăm nevoia de a ne raporta la mituri și să descoperim propria identitate în lucrările *Atunci* (2011), *Noi* (2014), *Coroana Boreală* (2015), *Poarta stelelor* (2015).

Evocând înrădăcinarea terestră comună a lucrurilor și comunicarea lor cosmică, artista deseori face dintr-un tablou o mărturisire despre ceea ce e ascuns. Compozițiile *Antimaterie*, *Particule I* și *Particule II* sunt lucrări complementare care vin să susțină echilibrul stabilit între *materie* și *antimaterie*, în viziunea autoarei. În aceste compoziții structurile cromatice exprimă esența unei gândiri deschise spre orizontul îndepărtat al lumii ancestrale, iar semnele grafice – portrete, ornamente, caligrafii – organizate potrivit unui scenariu au consistența și impactul unei recuperări.

#### Bibliografie

1. Breazu F. Catalog Florina Breazu. Pictură. Muzeul Județean de Artă Prahova „Ion Ionescu-Quintus”, Ploiești, 2017.

*Dmitri ȘIBAEV*

## **Problema desenului abordată în istoriografia dedicată creației artiștilor plastici Ilia Bogdesco și Leonid Grigorașenco**

### **Rezumat**

#### **Problema desenului abordată în istoriografia dedicată creației artiștilor plastici Ilia Bogdesco și Leonid Grigorașenco**

Numeroase surse istoriografice din perioada postbelică sunt dedicate creației plasticienilor Ilia Bogdesco și Leonid Grigorașenco. Aceste personalități, deși aparțin unei generații, au propus în creația sa obiective artistice diferite, adesea opuse, dar este cert faptul că atât pentru I. Bogdesco, cât și pentru L. Grigorașenco desenul constituia sâmburele creației.

Pe lângă studiile introductive pentru cataloage de epocă axate pe creația lui I. Bogdesco, pot fi evidențiate publicațiile în care plasticianul exprimă propriile gânduri despre artă, precum ediția „Cerc după Cerc”, care este importantă prin aceea că permite de a percepe metodele plastice ale autorului expuse în formă scrisă.

Creația artistului L. Grigorașenco, în perioada RSSM era analizată de contemporanii săi, criticii de artă: Matus Livșiț și Dmitri Golțov. Albumul despre creația plasticianului era editat în contextul seriei „Maeștri ai artei basarabene din secolul XX” cu textul semnat de criticul de arte Irina Calășnicov. Publicația este intitulată „Un alt Grigorașenco”, fapt ce clar sugerează că pe lângă lucrările publicate în premieră, autorul își propune ca scop să prezinte personalitatea artistului din alt unghi de vedere decât acela cunoscut în sursele editate anterior.

Există numeroase ediții despre evoluția artei în RSSM, unde este descrisă și analizată creația lui I. Bogdesco și L. Grigorașenco. Sursele publicate în perioada RSSM adesea tratează unilateral personalitatea artistului prin aceea că o raportează la concepte politice de epocă. Edițiile din ultimele decenii tind să prezinte laturile nevalorificate anterior ale creației și ale modului de gândire a acestor plasticieni. La momentul actual nu dispunem de studii ample care să ne prezinte multilateral toată amploarea creației acestor personalități.

**Cuvinte-cheie:** Ilia Bogdesco, Leonid Grigorașenco, desen, creație, album, catalog, istoriografie.

### **Summary**

#### **The problem of the drawing in historiography dedicated to the creation of fine artists Ilia Bogdesco and Leonid Grigorașenco**

Exist numerous historiographical sources dedicated to the creation of fine artists Ilia Bogdesco and Leonid Grigorașenco. These personalities, representing the same generation, have proposed different, often opposite artistic objectives in their oeuvre, but it is certain that drawing constitutes the marrow of creation for I. Bogdesco and for L. Grigorașenco.

Besides introductory studies for the catalogs about creation of I. Bogdesco, we highlight publications in which the artists express their own thoughts about creation, such as the edition “Circle by Circle”, which is important for perceiving the author’s artistic methods in written form.

The creation of Leonid Grigorashenko, during the MSSR period, has been analyzed by his contemporaries, the art critics Matus Livshits and Dmitri Goltsov. The album about the artists’ creation was edited in the context of the series “Masters of the Basarabian Art of the Twentieth Century”, signed by the art critic Irina Calasnicov. The publication is titled “Another Grigorașenco”, which clearly suggests that, in addition to the artworks published for the first time, the author aims to show the personality of the artist from a different perspective than suggested by previously edited sources.

Numerous editions about the evolution of art in RSSM, in which the work of the artists I. Bogdesco and L. Grigorasenco is described and analyzed, exist. Sources published during the RSSM often treat the artist’s personality unilaterally by referring to historical political concepts. The editions of the last decades tend to show the previously lesser-known aspects of the creation and mindset of these artists. It can be stated that to this date we do not hold extensive studies that would reveal the full scale of these personalities.

**Keywords:** Ilia Bogdesco, Leonid Grigorașenco, drawing, creation, album, catalog, historiography.

Istoriografia care vizează problematica desenului artistic în Basarabia, RSSM și Republica Moldova pe parcursul secolului al XX-lea este destul de impunătoare, pornind de la cataloage și publicații de epocă până la ediții recente, semnate de istorici și critici de arte consacrați. Numeroase surse istoriografice din perioada postbelică sunt dedicate creației plasticienilor Ilia Bogdesco și Leonid Grigorașenco, ce ne permite să le separăm într-o categorie aparte, pentru a realiza o analiză selectivă. Aceste personalități, deși aparțin unei generații, au propus în creația sa obiective artistice diferite, adesea opuse, dar este cert faptul că atât pentru I. Bogdesco cât și pentru L. Grigorașenco desenul constituia sâmburele creației.

La momentul actual dispunem de o bibliografie editată a lui Ilia Bogdesco (1923–2010), în care găsim tabelul cronologic, lista lucrărilor din patrimoniul muzeelor de artă din Republica Moldova și din străinătate, albumelor, cataloagelor, pliantelor, lista bibliografică complexă în care sunt enumerate articole în publicații periodice, interviuri, convorbiri, articole de I. Bogdesco ș.a. [2]. În această ediție apare și un șir de articole dedicate lui I. Bogdesco, printre care și cel semnat de Gheorghe Vrabie, care prezintă biografia și meritele artistului, inclusiv și în domeniul desenului: „Desenele sale au fost publicate în ediții aparte, într-o ediție specială au apărut desenele (în mare parte portrete) realizate la Festivalul tineretului și studenților, care s-a desfășurat la Moscova în anul 1957, iar în prestigioasa ediție de serie, apărută la Editura „Iskusstvo” din Moscova, seria în care au fost publicate și desenele marilor artiști plastici ai artei universale: Van Gogh, Picasso, Dufy ș.a. – ca o mărturie și înaltă apreciere a rolului deosebit al desenului în contextul creației sale” [9]. În 1963 editura „Cartea Moldovenească” publică un album cu desenele artistului [17]. Articolul introductiv pentru publicație este semnat de Kir Rodnin, unde criticul de arte realizează o analiză profundă și detaliată a lucrărilor incluse în album. Peste un deceniu K. Rodnin va elabora încă un articol introductiv pentru catalogul maestrului [12], de data aceasta textul fiind axat pe biografia plasticianului și etapele creației sale. Printre autorii articolelor introductive pentru cataloagele lucrărilor lui I. Bogdesco figurează scriitorul și jurnalistul Rufin Gordin [14] și criticul de arte Dmitri Golțov [13], care de asemenea se axează pe prezentarea biografiei și analize generale. În catalogul care reflectă activitatea artistului în domeniul graficii de

carte semnat de Stanislav Grigoriev [18], găsim numeroase desene în baza cărora plasticianul a elaborat ilustrațiile sale. Astfel poate fi urmărită calea de la schiță și studiu pregătitor, realizat după natură, până la compoziția definitivată.

În acest context, merită a fi citat criticul de arte rus Alexei Sidorov, care se specializa în studiul istoriei desenului: „Formulările plasticienilor despre creația sa întotdeauna sunt extrem de interesante și importante atât pentru practica artistică, cât și pentru conceptualizarea teoretică a problematicii ce ține de creație, în general” [21, p. 3]. Prezintă interes publicațiile de autor în care I. Bogdesco exprimă propriile gânduri despre artă [9, 11, 15, 16, 25]. În 1987 este editat un album voluminos cu reproducerile lucrărilor maestrului [11], compus din cinci compartimente ce țin de ilustrație, caligrafie, grafică de șevalet, desen și artă monumentală. La începutul fiecărui compartiment, pe *schmutztitlu*, plasticianul expune propriile gânduri, teoretizând pe marginea unor segmente ale creației sale. Iată ce scrie artistul despre importanța desenului: „Pentru mine desenul întotdeauna era și rămâne sâmburele creației. Niciodată nu puneam la îndoială importanța lui, ca a unui mijloc primordial și viguros pentru cercetarea profundă a vieții, asigurarea veridicității creației artistice, transmiterii propriilor gânduri și trăiri” [11, p. 111]. Articolul introductiv pentru acest album (autor Dmitri Golțov) este divizat de asemenea în câteva compartimente, printre care se numără și cel intitulat „Desenul și grafica de șevalet” [11, p. 10-12]. Aici sunt propuse analizele și caracteristicile concise ale particularităților creației maestrului. În ansamblu, ținând cont de aspectul produsului poligrafic, calitatea textului și selecția lucrărilor reproduse, putem afirma că ediția de față prezintă un exemplu de referință al conceptului unui album, care nu-și pierde actualitatea nici în ziua de astăzi.

În 2010 vede lumina tiparului ediția adițională [25] a romanului „Don Quijote de la Mancha” [24], ilustrat cu gravuri, în daltă, realizate de I. Bogdesco. În primul capitol al acestei ediții adiționale a romanului ilustrat, intitulat „Istoria maestrului”, găsim amintirile artistului, care prezintă registrul personal publicat. În al doilea capitol, intitulat „Carte după carte” putem citi despre procesul de lucru asupra ilustrațiilor și aspectul grafic al cărților reprezentative pentru creația sa, în calitate de ilustrator și grafician. În al treilea și al patrulea capitol este descris amănunțit

procesul de lucru asupra ilustrării romanului „Don Quijote”. Pe tot parcursul textului apar comentariile autorului asupra conceptului ediției V. Tretiakov și a unor gânduri și expuneri ale plasticianului moldovean. Printre cugetările artistului pot fi evidențiate următoarele: „Principalul, inițialul în artă nu este grija pentru forma plastică, dar necesitatea de a exprima gândul... Tinde să te exprimi, fii sincer până la sfârșit și gândul tău va primi forma necesară. Nu te gândi la ea, ea singură va apărea” [25, p. 30]. Aceste enunțuri într-un mod elocvent prezintă viziunea sa în creație, precum și metoda artistică. În publicația menționată și în culegerea de reproduceri editată cu doi ani înainte [10], se observă evoluția imaginii artistice de la schițe realizate în diverse tehnici ale desenului până la gravuri care ilustrează romanul.

Următoarea culegere de texte scrise de I. Bogdesco este editată în 2014, peste patru ani după plecarea sa în neființă, având denumirea „Cerc după Cerc” [15]. În această ediție găsim amintirile artistului din copilărie, în perioada de studii și de formare profesională, descrierile procesului de realizare a ilustrațiilor și a conceptului complex al cărților, amintirile despre expozițiile personale, precum și opiniile personale pe marginea diverselor aspecte ale creației și vieții în general. Reflexiile expuse, pe lângă faptul că permit „vizualizarea” procesului de creație din perspectiva plasticianului, ne pot ajuta și în conceptualizarea sistemului de valori în aprecierea lucrărilor artistice. Autorul textului introductiv este Grigori Bosenko, care realizează o succintă prezentare biografică și își împărtășește impresiile despre numeroasele întâlniri cu maestru [15, p. 5-9].

Creația plasticianului Leonid Grigorașenco (1924–1995) era analizată de contemporanii săi, criticii de artă Matus Livșiț și Dmitri Golțov [19, 20]. În textul lui M. Livșiț [22], în care autorul analizează critic caracterul narativ al acuarelelor acestuia, se percepe amprenta epocii sovietice. Articolele introductive scrise de criticul de arte D. Golțov pentru cataloagele editate în anii 1981 [20] și 1986 [19], prezintă biografia și analiza lucrărilor artistului. Textul publicațiilor posedă un limbaj de epocă, formulat prim prisma conceptului funcției formatoare și educative a artei, ca fiind a unei prioritare [20, p. 30]. În ediția din 1981 [20] găsim scurta descriere a desenelor executate în perioada de formare, când plasticianul lucra intens în domeniul graficii de carte [20, p. 7], precum și analiza detaliată a tabloului „Tribut plătit prin sânge”

[20, p. 14-15]. Amintim că numeroase studii în desen și schițe pregătitoare, au fost expuse, pentru prima dată, în 2015 în incinta Muzeului Național de Artă al Moldovei la expoziția comemorativă „Leonid Grigorașenco. Reflecții cu creionul în mână” [6], fapt ce argumentează interesul fixat pe descrierea compoziției în cauză. Analizând creația artistului, D. Golțov consemnează: „Pe la sfârșitul anilor șaizeci Leonid Grigorașenco a avut de suportat o anume influență... din partea unor astfel de maeștri ca Ghelii Korjev...” [20, p. 28]. Este de remarcat că în perioada menționată, G. Korjev reprezenta preponderent scene de gen, cu un număr redus de personaje, abordând problematica de ordin social. Particularitățile principale pentru creația artistului îl constituiau psihologismul personajelor și soluțiile compoziționale neordinare. Însă L. Grigorașenco este preocupat de teme istorice, realizând compoziții cu caracter narativ (menționat de D. Golțov [19, p. 6]), în care sunt încadrate mai multe figuri. În cazul operelor sale, problema psihologismului firesc este diminuată în favoarea reprezentării acțiunii.

În monografia „Procesul artistic în Republica Moldova (1940–2000)” semnată de Ludmila Toma, în special în capitoul al III-lea „Originalitatea artei la mijlocul și sfârșitul anilor '60”, autoarea susține: „Desenele din natură executate în creion sau cărbune rareori au fost prezentate în expoziții, iar interesul criticilor față de acest gen de artă s-a manifestat cu întârziere. Ion Jumatii, Victor Ivanov, Leonid Grigorașenco, Ion Tăbârță, Vladimir Moțcaniuc, Vasile Țehmister, fideli tradițiilor realismului, au remarcat trăsături distincte, care au atras atenția asupra mediului uman sau al lumii înconjurătoare” [8, p. 88]. Eboșele realizate de L. Grigorașenco din natură au fost editate într-un număr mai mare în cataloagele editate în anii '80 ai secolului al XX-lea [20, 19]. Publicații de o bună calitate au apărut în anii 2006 [3] și 2016 [1], însoțite de texte analitice ale criticilor de artă. Interesul cercetătorilor față de schițele realizate din natură apare mai târziu. Pentru a le aprecia la justa lor valoare era nevoie de o distanțare în timp.

Albumul despre creația lui L. Grigorașenco, editat în cadrul seriei „Maeștri ai artei basarabene din secolul XX” [3], include articolul „Un alt Grigorașenco”, semnat de criticul de arte Irina Calășnicov. Pe lângă lucrările publicate în premieră, autoarea ne prezintă personalitatea artistului din alt unghi de vedere decât acela pe care îl cunoaștem din sursele descrise mai sus. Dacă în

edițiile anterioare L. Grigorașenco apare ca un om al epocii sale, I. Calășnicov tinde să-l prezinte ca un om în contextul unei anumite etape istorice, în care a activat.

Textul este expus într-o formă științifică-populară din considerentul că se adresează unui public larg de cititori. I. Calășnicov cercetează creația și biografia plasticianului dintr-o anumită retrospectivă istorică, detașând personalitatea sa de cadrul politico-ideologic, prin prisma căruia era examinată anterior. Ediția prezintă laturile mai puțin cunoscute ale creației artistului, precum și numeroase analize ale desenelor, crochiurilor și eboșelor ale motivelor urbane, schițelor de figuri, portretelor, compozițiilor grafice ș.a. Obiectivele artistice sunt formulate și descrise cu mare atenție. Însă unele încercări de a raporta compozițiile grafice la trăirile lăuntrice ale plasticianului primesc o tentă subiectiv-literară, ce nu pune la îndoială anumite circumstanțe istorice descrise de autor.

În analiza compoziției grafice „Izgonirea demonilor” autoarea tratează prea simplist și subiectiv motivul religios din Noul Testament. Din punctul nostru de vedere, porcii, în contextul compoziției propuse, sunt reprezentați în posesia demonică, dar nu constituie „o veritabilă personificare a răului detestat și izgonit de Cel de Sus” [3, p. 33]. Nu credem că afirmația autoarei „motivul compoziției «Izgonirea demonilor» comportă elemente de profeție: timpul îi va pedepsi pe cei plini de păcate” ar fi relevantă mesajului propus de artist.

Făcând o analiză generală a seriei de foi grafice pe teme biblice, autoarea susține că artistul „concentrează atenția asupra stării psihologice a personajelor” [3, p. 31]. Din punctul nostru de vedere, L. Grigorașenco este un remarcabil și inconfundabil regizor al schemelor compoziționale complexe, sugestive, spațiale, cu numeroase personaje, despre care relatează I. Calășnicov [3, p. 30-34], dar problema psihologismului nu era prioritară în creația sa, atât pentru perioada timpurie, cât și cea târzie, cu excepția unui număr redus de portrete. Structurile compoziționale ale subiectelor reprezentate în seria grafică menționată sunt convingătoare anume prin caracterul sugestiv al schemelor sale care, pe lângă linia narativă, tind, la nivel de schemă, să exprime problemele esențiale ale parabolilor evanghelice. Starea emoțională ori starea de spirit, uneori original accentuată a personajelor sale este exprimată în măsura în care ne ajută în citirea liniei narative a subiectului, păstrând convenționalitatea rolului

personajelor, remarcabile prin caracterele sale, dar care nu pretind la complexitatea psihologică.

Încă un text scris recent despre personalitatea artistului L. Grigorașenco se găsește în albumul „Arta maeștrilor basarabeni din secolul XX” [1]. Autorul textului, criticul de arte Tudor Stăvilă, începe discursul său cu un răspuns critic și analitic pe marginea studiului introductiv semnat de I. Calășnicov, descris anterior. Autorul atrage atenția la acele aspecte ale creației și activității artistului, care nu au fost elucidate în ediția precedentă. După descrierea biografiei, urmează analiza și elucidarea diverselor aspecte ale creației artistului.

Un punct de vedere asupra artei contemporane prezintă articolul publicat de L. Grigorașenco în revista „Kunst” (1963), în care autorul descrie evoluția artelor în RSSM în perioada vizată. Aici textul posedă un limbaj de epocă cu tentă de retorică politică și constituie o prezentare constatativă a vieții artistice. Printre cei mai reprezentativi portrețiști sunt menționați artiștii Moisei Gamburd și Dimitrie Sevastianov [4, p. 20, 54], plasticienii în limbajul cărora se percepe influența curentelor moderniste, ce constituie dovada faptului că autorul articolului tinde spre o prezentare sumară, dar obiectivă, cuprinzând variate aspecte de activitate a contemporanilor săi, independent de relații de prietenie, rivalitate ori dezacord cu obiectivele artistice.

Notițele personale ale artistului le putem găsi în pliantele expozițiilor care au avut loc în incinta Muzeului Național de Artă al Moldovei [7, 5, 6].

Printre sursele care descriu evoluția artelor în Basarabia și RSSM poate fi menționată publicația „Arta Moldovei”, editată în 1967, unde găsim analize detaliate ale lucrărilor lui I. Bogdesco și L. Grigorașenco, grafica acestor personalități fiind în centrul atenției criticilor de artă. Analizele sunt preponderent apreciative, dar nelipsite de atitudine critică, chiar în cazul compozițiilor axate pe tematica, care era la modă în perioada vizată, atât la nivelul tratării subiectelor propuse, cât și al aspectelor ce țin de realizarea tehnică a lucrărilor și utilizarea materialelor [23, p. 160-177, 231-232, 236]. Altă sursă în care este analizată problema creației acestor doi artiști, precum și rolul desenului în contextul creației, este culegerea de articole „Viața artistică a Moldovei”, editată în 1971 [26, p. 15-16]. Autorul compartimentului „Grafică”, D. Golițov, prin lansarea tezelor pe marginea importanței desenului ca a unui „indicator al culturii plastice, măiestriei, originalitatea căruia

constituie una din dovezile incontestabile a individualității creatoare” [26, p. 16], formulează importanța lui pentru grafica etapei enunțate.

Deci, există numeroase surse despre evoluția artei în RSSM, unde este descrisă și analizată creația artiștilor I. Bogdesco și L. Grigorașenco. De la o anumită distanță temporală putem vedea că edițiile publicate în perioada sovietică tratează adesea unilateral personalitățile artiștilor, prin faptul că le raportează la concepte politice de epocă. Edițiile din ultimele decenii tind să prezinte aspectele nevalorificate anterior ale creației și ale modului de gândire specifice acestor plasticieni. Putem concluziona că nu dispunem, la momentul actual, de studii fundamentale, ce ar permite prezentarea multilaterală și complexă a acestor personalități.

### **Bibliografie**

1. Arta maștrilor basarabeni din secolul XX, Chișinău: Editura ARC, 2016, 287 p.
2. Bogdesco I., Biobibliografie, Chișinău: Biblioteca Națională a Republicii Moldova, Alcătuitor: Victoria Stanchevici, 2013, 174 p.
3. Calășnicov I. Leonid Grigorașenco. Seria „Maștri basarabeni din secolul XX” Chișinău: Editura ARC, 2006, 95 p.
4. Grigorașenco L. Nöukogude Moldaavia kunstnikud, Kunst, Eestinsv Kunst, 1. 1963, 56 p.
5. Grigorașenco L. Pliantul expoziției: „Grafică”, Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2008
6. Grigorașenco L. Pliantul expoziției: „Leonid Grigorașenco. Reflecții cu creionul în mână”, Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2015
7. Grigorașenco L. Pliantul expoziției: „Pictură, grafică”, Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2004
8. Toma L. Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000), Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2018, 246 p.
9. Vrabie G., Literatura și arta, 2007, 4 octombrie, p. 6
10. Богдеско И. Дон Кихот. Создание образа, Санкт – Петербург: Издательство «Сад искусств» 2008 / Bogdesco I. Don Kikhot. Sozdanie obraza, Sankt Peterburg: Izdatel'stvo «Sad iskusstv» 2008.
11. Богдеско И. Иллюстрация, Каллиграфия, Станковая Графика, Рисунок, Монументальное Искусство, Москва: Советский Художник, 1987, 168 с. / Bogdesco I. Illiustraciia, Kalligrafia, Stankovaiia Grafika, Risunok, Monumental'noe Iskusstvo, Moskva: Sovetskij Khudozhnik, 1987, 168 с.
12. Богдеско И. Каталог, Кишинев: издательство Тимпул, 1973, 64 с. / Bogdesco I. Katalog, Kishinev: izdatel'stvo Timpul, 1973, 64 с.
13. Богдеско И. Каталог Выставки, книжная и станковая графика, Кишинев: издательство Тимпул, 1984, 63 с. / Bogdesco I. Katalog Vystavki, knizhnaia i stankovaiigrafika, Kishinev: izdatel'stvo Timpul, 1984, 63 с.
14. Богдеско И. Книжная графика, Кишинев: издательство Лумина, 1977, 56 с. / Bogdesco I. Knizhnaigrafika, Kishinev: izdatel'stvo Lumina, 1977, 56 с.
15. Богдеско И. Круг за Кругом, Кишинев, 2014, 135 с. / Bogdesco I. Krug za Krugom, Kishinev, 2014, 135 с.
16. Богдеско И. На шестом Всемирном..., Кишинев: Государственное издательство Молдавии, 1958, 40 с. / Bogdesco I. Na shestom Vsemirnom..., Kishinev: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Moldavii, 1958, 40 с.
17. Богдеско И. Рисунки, Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1963, 80 с. / Bogdesco I. Risunki, Kishinev: Kartia Moldoveniaske, 1963, 80 с.
18. Григорьев С. Илья Трофимович Богдеско, Москва: Советский Художник, 1970, 147 с. / Grigoriev S. Il'ia Trofimovich Bogdesco, Moskva: Sovetskij Khudozhnik, 1970, 147 с.
19. Григорашенко Л. Каталог выставки Кишинев: Тимпул, 1986, 80 с. / Grigorashenko L. Katalog vystavki Kishinev: Timpul, 1986, 80 с.
20. Гольцов Д. Леонид Григорашенко, Кишинев: Литература Артистикэ, 1981, 87 с. / Gol'cov D. Leonid Grigorashenko, Kishinev: Literatura Artistike, 1981, 87 с.
21. Лаптев А. Рисунок пером, Москва: Издательство Академии Художеств СССР, 1962, 166 с. / Laptev A. Risunok perom, Moskva: Izdatel'stvo Akademii Khudozhestv SSSR, 1962, 166 с.
22. Лившиц М. Леонид Павлович Григорашенко, Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1960, 20 с. / Livshic M. Leonid Pavlovich Grigorashenko, Kishinev: Kartia Moldoveniaske, 1960, 20 с.
23. Роднин К. (Под ред.) Искусство Молдавии, Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967, 314 с. / Rodnin K. (Podred.) Iskusstvo Moldavii, Kishinev: Kartia Moldoveniaske, 1967, 314 с.
24. Сааведра Мигель де Сервантес, Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский, Санкт – Петербург: Вита-Нова, 2010, 752 с. / Saavedra Migel' de Servantes, Khitroumnyj idal'go Don Kikhot Lamanchskij, Sankt – Peterburg: Vita-Nova, 2010, 752 с.
25. Третьяков В. П. Илья Богдеско «ДонКихот» создание образа, Санкт – Петербург: Вита-Нова, 2010. 50 с. / Tre't'iakov V. P. Il'ia Bogdesco «Don Kikhot» sozdanie obraza, Sankt – Peterburg: Vita-Nova, 2010. 50 с.
26. Художественная жизнь Молдавии, Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1971, 74 с. / Khudozhestvennaia zhizn' Moldavii, Kishinev: Kartia Moldoveniaske, 1971, 74 с.

**Nicoleta VORNICU**

## **Arta și „otrăvurile” din culori**

### **Rezumat**

#### **Arta și „otrăvurile” din culori**

Pictura, este o modalitate de expresie vizuală în culori, așternută pe o suprafață plană, utilizând un ansamblu de tehnici (ulei, acuarelă, pastel, guașă, tempera etc.), de suporturi (pânză, lemn, hârtie, carton ș.a.), de genuri și viziuni abstracte (pictură concretă, pictură de șevalet, monumentală, ornamentală etc.).

La realizarea picturilor se folosește în mod nemijlocit materia picturală. Pentru a ajunge la forma în care sunt transpuse de pe paletă pe lucrarea picturală, culorile suferă diferite operațiuni de preparare (măcinarea, spălarea, uscarea). Aceste vopsele au în conținut pigmenți organici sau anorganici. Efectuarea de lucrări de artă frumoase poate fi o recompensă pentru artiști însă poate fi și mortală. Pigmenții cu toxicitate foarte mare au în conținut: As, Pb, Hg, Cd, Co, Al, Sb, Cr etc. (tabelul 1). Faptul că există riscuri pentru sănătate în profesia de pictor a fost bine cunoscut încă din anii 1700, deși cauza expunerii cronice prin utilizarea vopselelor toxice a rămas necunoscută până în zilele noastre. Bolile provocate de acumularea în organism a unor cantități mari de substanțe toxice pe o perioadă îndelungată sunt incurabile. Deși plumbul este încă prezent în unele vopsele, creșterea gradului de conștientizare și trecerea la agenți de colorare precum zincul și titanul au contribuit la îmbunătățirea siguranței vopselelor de ulei.

**Cuvinte-cheie:** pigmenți, pictură, toxicitate, riscuri.

### **Summary**

#### **Art and colour „poison’s”**

Painting is a way of visual expression in colours on a flat surface, using a set of techniques (oil, water-colour, pastel, gouache, tempera etc.), supports (canvas, wood, paper, cardboard etc.), of genres and abstract visions (concrete painting, easel painting, monumental, ornamental etc.). Pictorial matter is directly used to make paintings. In order to get to the shape they are transposed from the palette to the painting, the colours undergo different preparation operations (grinding, washing, drying). These paints contain organic or inorganic pigments. Making fine art works can be a reward for artists, but it can also be deadly. The pigments with high toxicity contain: As, Pb, Hg, Cd, Co, Al, Sb, Cr etc. (Table 1). The fact that there are health hazards in the artist’s profession has been well known since the 1700s, although the cause of chronic exposure to toxic dyes has remained unknown until nowadays. The diseases caused by the accumulation of large quantities of toxic substances over a long term are incurable. Although lead is still present in some paints, raising awareness and switching to coloring agents such as zinc and titanium have helped improve the safety of oil paints.

**Keywords:** pigments, painting, toxicity, risks.

### **Introducere**

Încă din 1713 medicul Bernardino Ramazini a constatat apariția unor boli în rândul pictorilor și sculptorilor datorate pigmenților pe care îi foloseau. Astăzi artiștii folosesc o gamă largă de vopsele diferite, care au multe proprietăți în comun, deoarece aproape toate conțin pigmenți organici sau anorganici. Pigmenții sunt particule mici, colorate, pot conține elemente cu toxicitate mare, care au proprietatea de a absorbi lumina cu

lungimi de unde specifice, rezultând astfel culori diferite. Ei transmit culoarea lor mediului cu care vin în contact solventului, și în cele din urmă, suportului pictural pe care sunt aplicați (pânza, lemn, sticlă sau hârtie).

Originea pigmenților se pierde în antichitate, primul colorant sintetic a fost descoperit în 1856, violetul de anilina, care este primul colorant organic sintetic. Astfel, pigmenții se pot clasifica după: **aspect** (roșii, bruni, alb, galbeni etc.); **origine:** na-

turali – minerali (oxizii de fier), vegetali (șofranul) și de origine animală și sintetici (obținuți prin sinteza); **compoziția chimică:** organici (folosiți mai ales în artele textile) și anorganici; **după destinație:** pentru frescă, ceramică, ulei, acuarelă etc.

Printre aspectele importante ale pigmentilor se află anumite proprietăți caracteristice ca: puterea de acoperire, puterea de colorare, indicele de absorbție de ulei, rezistența la lumină, dispersabilitatea în lianți. Vopselele utilizate în artă au trei tipuri de componente: liant, pigment și solvenți. Liantul, leagă particulele de pigment și le fixează pe suprafața pictată. Exemple: ceară de albine, ulei de in, ulei de nuc, gips, gumă arabică și gălbenuș de ou. În funcție de natura liantului sunt clasificate tehnicile picturale.

Dacă liantul este gălbenușul de ou, vorbim despre **tehnica tempera**. Până în secolul al XV-lea, gălbenușul de ou a fost folosit ca cel mai comun liant și mediu pentru vopsele. Tempera de ou este preparată prin amestecarea gălbenușurilor de ou cu pigmentul în apă sau oțet. Se adaugă suficientă apă pentru a asigura consistența adecvată pentru pictura. La **tehnica** în ulei, liantul este uleiul, cel mai frecvent utilizat, fiind uleiul de in, care este obținut din semințele plantei de in. Uleiul nu se usucă, ci mai degrabă este reticulat în cazul în care există duble legături carbon-carbon în ulei.

Egiptenii, grecii și romanii folosesc frecvent ceară de albine ca liant pentru pigmenti. **Tehnica encaustică**, este o tehnică antică, a cărui secret nu se cunoaște exact, dar despre care se presupune că înseamnă pictarea cu amestec cald de ceară, pigment și o rășină și cu ustensile de asemenea încălzite. Aceasta tehnică se confundă foarte des cu pictura în ceară în care pigmentii se amestecă la rece cu ceară de albine, ulei, esențe, rășini. Pentru această tehnică se folosește orice tip de suport<sup>1</sup>.



Fig. 1. Pigmenți ce conțin elemente chimice cu toxicitate mare.

Metoda encaustică a fost folosită foarte frecvent până în secolul al VIII-lea și este încă folosită astăzi de câțiva pictori.

În vopselele de apă, pigmentii sunt, de obicei, minerale, foarte fin măcinate ce conțin metale de tranziție. Liantul este o soluție apoasă de gumă arabică (o rășină preparată din seva de salcâm african) și tehnica este numită **acuarelă**. La tehnica **fresco** nu există liant, mediul și suprafața sunt aceleași. **Diluanții** permit pictorului să dilueze vopseaua și pot fi: apa, alcoolul și terebentina.

#### **Pigmenții toxici folosiți în pictură și bolile provocate**

Unul dintre cei mai toxici pigmenti utilizați în arta secolului al XIX-lea a fost verdele Scheele – o sare de cupru a acidului arsenic,  $Cu(COO)_2 \cdot 3Cu(AsO_2)_2$ .

A fost utilizat în pictura, la fabricarea cernelurilor, decorarea locuințelor, industria textilă și alimentație.

Verdele lui Scheele este un pigment arsenocupric, utilizat înainte ca verdele de Paris să fie sintetizat în 1814. Verdele de Paris are efecte toxice similare. Ambii pigmenti au fost utilizați în fabricarea cernelurilor.

Este de culoare strălucitoare, de un verde deschis, deosebit de toxic, întrebuințat în secolul al XIX-lea, astăzi abandonat. Romanii antichi foloseau conicalcitul ca și pigment verde.

Prima victimă celebră în istorie a acestui pigment a fost Napoleon Bonaparte, care făcuse o pasiune pentru culoarea verde. În perioada respectivă era intens folosit în pictură și pentru vopsirea pereților. Napoleon a locuit într-o atmosferă „arsenică”, care i-a determinat arsenicoza. Acest fapt este demonstrat de cantitatea mare de arsen descoperită în firele de păr ale acestuia.

Dacă Verdele lui Scheele se umezea, sarea se transforma în vapori otrăvitori de arsenic (oxid

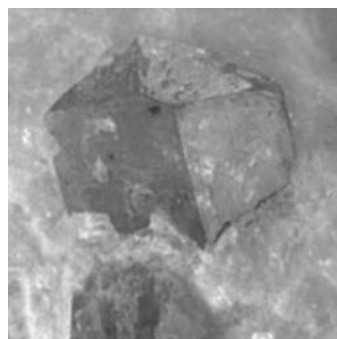


Fig. 2. Verdele Scheele.

de arsen III) și un compus albastru (hidroxid de cupru), ce se înverzea în contact cu aerul<sup>3</sup>.

În 1893, cercetătorul italian Gosio a descoperit că sub influența umezelii, un fung din familia Ascomycetelor era capabil să „organifice” anionii de arsen în trimetilarsen, un compus organic cu puternic miros de usturoi. Cu toate acestea nu există consemnări care să sugereze mirosul de usturoi din camera lui Napoleon.

Unul dintre pasionații utilizatori ai pigmentului verde Scheele a fost pictorul francez Cezanne<sup>4</sup> și ar fi putut să nu fi fost o coincidență că el a suferit de diabet sever.

O nouă metodă de crimă prin cadou intenționat a apărut la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea, când arsenita a devenit un pigment popular în vopsirea hainelor. Efectele secundare ale acestei nuanțe de verde variau de la inflamații până la convulsii, iar în multe cazuri chiar moarte. Chiar și cu dovezi științifice, privind natura sa foarte toxică, producția și utilizarea vopselelor pe bază de arsen nu a fost interzisă până în anul 1960. În concluzie, putem afirma că arsenul pătrunde în organism prin: inhalare, ingestie și contact cu pielea.

Toxicitatea arsenului, se manifestă la nivelul ADN-ului uman, unde produce modificări de conformație ale acestuia, conducând la „oboseală celulară” și moarte de cauză citotoxică.

Ionii de arsen III (din oxidul de arsen) inhibă enzime purtătoare de grupări sulfhidril, alterând astfel funcții metabolice de bază. Ionii de arsen V (din arseniți) decuplează fosforilarea oxidativă (izvorul de purtător de energie al celulei), conducând la „oboseală celulară” și moarte – cancer.

#### Pigmenții de cadmiu

Un alt element toxic, cadmiul, este prezent în pigmenții picturali, dar și în bijuterii, alimente și *gadget*-uri. A fost descoperit de chimiștii germani în 1817. Are culoare roșie, însă prin adaosul de seleniu devine galben sau portoca-



Fig. 3. Tabloul lui Paul Cezanne în care predomină pigmentul verde Scheele.

liu (sulfuri și sulfoselenide de cadmiu). Roșul de cadmiu deschis a apărut în 1910, iar cel închis în 1920. Nuanța pigmentului este în funcție de conținutul de seleniură de cadmiu, dacă acesta este mai mare, nuanța este mai închisă, dar în practică se folosesc doar 5-6 nuanțe<sup>5</sup>. Cadmiul a fost utilizat pentru prima dată în pictură în anul 1907. În Germania a fost identificat în picturile lui Paul Gauguin, Claude Monet, Max Ernst și Henri Matisse, care au folosit mult vopselele de cadmiu. Ingestia de cadmiu de către pictori prin contactul mâinii cu gura.

**Expunerea** la cadmiu este cunoscută ca fiind toxică și este legată de un risc crescut de cancer, precum și de o serie de afecțiuni ale rinichilor și ficatului.

**Inhalarea** poate provoca, de asemenea, o serie de probleme respiratorii și o afecțiune cunoscută sub numele de „cadmiu blues”.

Cadmiul este foarte toxic pentru rinichi, principalul organ în care acesta se acumulează. Tratamentul pentru tratarea intoxicației cu cadmiu este deocamdată necunoscut, pielea umană capătă culoarea somonului.

#### Miniul de Pb sau oxidul roșu de Pb

Plumbul este un metal greu, utilizat în prepararea pigmentilor de culoare roșu, alb, galben. Extrem de mult a fost utilizat acest pigment de Vincent van Gogh, pictorul avea obiceiul de a-și linge periile folosite, care erau acoperite cu vopsea pe bază de plumb.

Intoxicația cu Pb ar explica cauzele afecțiunilor lui van Gogh, precum cele ale oricărui alt artist (Michelangelo, Caravaggio, Goya ș.a.). Acest metal este toxic pentru organismul uman, intoxicația numindu-se saturnism. Poate pătrunde în organism prin ingestie sau inhalare. Intoxicația poate fi acută sau cronică în funcție de cantitatea de Pb din organism. Debutează prin apariția unei colorații albastre la nivelul gingiei. La adulți pot apă-

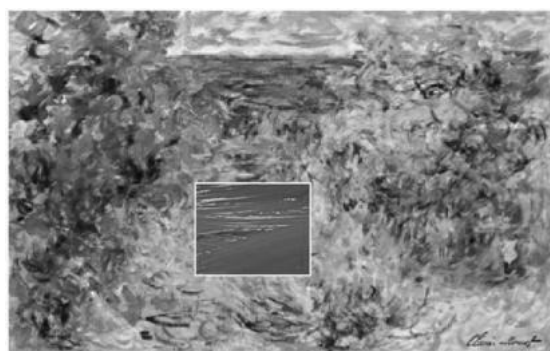


Fig. 4. Roșu de cadmiu.



Fig. 5. Vincent van Gogh, roșu de plumb.

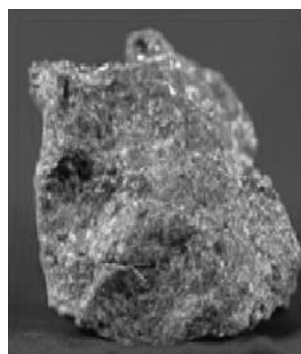


Fig. 6. Minereu de cinabru<sup>6</sup>.

rea halucinații, presiune arterială crescută, dureri de cap și musculare, anemie, pierderi de memorie, insomnie, gust metalic în gură. Intoxicațiile grave pot provoca la adulți crize, comă și chiar deces, iar la copii retardare mintală și surditate.

#### Cinabru

Cinabru este o sulfură de mercur ( $HgS$ ), care apare sub formă naturală ca minereu și ca pigment artificial. Este utilizat ca pigment pentru pictură din secolul VII î.Hr., și a fost descoperit și în picturile murale din Pompei. În pictura românească, cinabru natural, pur, a fost utilizat mai rar din cauza prețului foarte ridicat. Obținerea cinabrului sintetic constă într-o încălzire controlată a mercurului cu sulfură, urmată de o sublimare și de o trecere dintr-o formă alotropică neagră în cea roșie, importantă pentru pictură. Cinabru are putere mare de acoperire, însă este toxic pentru utilizator. Mercurul pătrunde în organism prin ingerare, inhalare sau prin piele (contact). Intoxicația cronică cu mercur afectează sistemul nervos central (apar tulburări psihice), sistemul endocrin, renal sau cardio-vascular.

#### Pigmenți cu aluminiu

Un alt element, extrem de toxic, prezent și în pigmenți este aluminiu. Acțiunea sa este simi-

lară cu cea a arsenului, fiind extrem de agresiv în organism. Ultramarinul natural, folosit încă din antichitate, denumit și „lapis lazuli” (*lapis lazuli*, piatra de azur) a fost apreciat ca fiind una din cele mai frumoase și mai scumpe culori, și totodată cea mai bună culoare albastră, nu este toxic<sup>8</sup>. Ultramarinul sintetic în culorile sale albastru, violet și roșu este un aluminosilicat,  $Na_{8-10}Al_6Si_6S_{2-4}O_{24}$ , descoperit în 1826. Culoarea pigmentului variază în funcție de conținutul de sulf și de sodiu. Aluminiu pătrunde în organism prin inhalare, ingestie și piele, provocând afecțiuni grave ale sistemului osos (induce osteomalacie (OM) și boală osoasă adinamică (ABD) sau aplastică), plămânilor (fibroza pulmonară) și modificări hematologice. În artă intoxicațiile cu metale toxice dau efecte în timp.

#### Concluzii

Se poate observa că în spatele operelor de artă ce încântă ochiul privitorului se ascunde o mulțime de „secrete”, care joacă un rol important în viața pictorilor și a restauratorilor. Combinarea unor pigmenți cu anumiți solvenți, sau prezența lor în anumite medii, pot duce la intoxicarea gravă a utilizatorilor, provocând afecțiuni grave în timp, pe măsură ce cantitatea acumulată în organismul uman crește.



Fig. 7. Flagelarea miresei. Frescă în Pompei, Vila de mister<sup>7</sup>.



Fig. 8. Pablo Picasso. Camera albastră<sup>9</sup>.

**Note**

<sup>1</sup>Șușală I., Bărbulescu O., Dicționar de artă. Termini de atelier. Ed. Sigma, București 1993, p. 213.

<sup>2</sup>Matteini M., La chimica nel restauro: I materiali dell'arte pittorica (Arte e restauro), Ed. Nardini, 1989.

<sup>3</sup><https://www.nontoxichub.com/art-painting-drawing-pigment>

<sup>4</sup>Cotté S., Cézanne, Paris, 1974.

<sup>5</sup>N. Eastaugh, Valentine Walsh, et al., Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historic Pigments, Ed. Butterworth-Heinemann; 1 edition, 2008.

<sup>6</sup>N. Eastaugh, Valentine Walsh, et al., Pigment Compendium: A Dictionary and Optical Microscopy of Historic Pigments, Ed. Butterworth-Heinemann; 1 edition, 2008.

<sup>7</sup><http://www.seilnacht.com/Lexikon/Zinnober.htm>

<sup>8</sup>Duda R., Pietre prețioase. Mica enciclopedie, Craiova: editura RAO Books.

<sup>9</sup>Sessa C., Jiménez de Garnica R., Rosi F., Fontana R., Garcia J. F. A Study of Picasso's Painting Materials and Techniques in Six of His Early Portraits, Journal of the American Institute for Conservation, n. 55:4, 198-216

**Tabelul 1. Pigmenți foarte toxici (X) și pigmenți toxici (x)**

Pigment	Pb	Cd	Hg	Al	As	Ba	S	Co	Cr	Sb	Zn
Roșu de Pb (105)	X										
Vermilion (106)			x				X				
Roșu de Cd (108)		x									
Molibdat roșu (104)	X								X		
Portocaliu de Cr (21)	X								X		
Portocaliu de mercadmium (23)		X	X				X				
Galben de Ba (31)						X			X		
Galben de Cr (34)	X								X		
Galben de Zn(36)									X		X
Galben de Cd (37)											
Galben de Co (40)								x			
Galben Naples (41)	X									X	
Auripigment (39)					X						
Galben de Sr (32)					X						
Galben de Zn (36)									X		
Verde de Cr (15)									X		
Verde de smarald (21)					X						
Verde Scheele (22)					X						
Verde Co (19)								x			
Violet de Co (14)								X			
Alb de Pb (1)	X										
Litophone (5)							X				X
Alb de Zn (7)							X				X
Alb permanent (10)						X					
Antimoniu alb										X	
Antimoniu negru							X			X	
Albastru de Prusia (27)							x				
Albastru ultramarin				x							
Albastru de Co				x				x			

## Arhitecți interbelici români mai puțin cunoscuți

### Rezumat

#### Arhitecți interbelici români mai puțin cunoscuți

Articolul prezintă activitatea a patru arhitecți din România, mai puțin cunoscuți, absolvenți ai Școlii Superioare de Arhitectură din București – Ion D. Enescu (1884–1973), Sterie Becu (1883–1970), Nicolae Georgescu (1892–1987) și Jean Burcuș (1896–1987), care s-au remarcat în perioada interbelică. Prin numeroasele lucrări de arhitectură realizate în special în perioada interbelică, prin concursurile la care au participat și premiile obținute, prin activitatea publicistică, aceștia pot fi considerați creatori de patrimoniu ai României moderne.

**Cuvinte-cheie:** Școala Superioară de Arhitectură din București, Ion D. Enescu, Sterie Becu, Nicolae Georgescu, Jean Burcuș, concursuri publice.

### Summary

#### Interwar Romanian architects less well-known

The article presents the work of four less well-known architects in Romania, graduates of the Higher School of Architecture in Bucharest – Ion D. Enescu (1884–1973), Sterie Becu (1883–1970), Nicolae Georgescu (1892–1987) and Jean Burcuș (1896–1987) who have activated especially during the interwar period. Through the numerous architectural works, through the competitions they attended and the awards they won, through their journalistic activity, they can be considered to be heritage creators of modern Romania.

**Keywords:** the Higher School of Architecture in Bucharest, Ion D. Enescu, Sterie Becu, Nicolae Georgescu, Jean Burcuș, public contests.

În anul 1926, revista *Arhitectura*, revistă a Societății Arhitecților Români, prezintă rezultatele concursului din acel an, pentru Palatul Primăriei Orașului București, concurs prezentat în paginile revistei, unde îi regăsim pe toți cei patru arhitecți ai acestui articol, care au fost premiați sau recompensați, astfel: proiect *clasat I* – arhitecții Jean Burcuș și Ion C. Roșu; de asemenea proiect *clasat I* – arhitecții I. Enescu, I. Dinulescu și E. Grossu, proiect *clasat II* – arh. Nicolae Georgescu și Lucian Teodosiu, proiect *clasat III* – arh. Sterie Becu.

**Ion D. Enescu** (n. 18 febr. 1884, Curtea de Argeș – m. 1973, București) devine arhitect în 1912, după absolvirea Școlii Superioare de Arhitectură din București. Unul dintre liderii breslei arhitecților vreme de două decenii, Ion D. Enescu și-a conceput clădirile în spirit eclectic în prima perioadă de creație, orientându-se apoi spre modernism, Art Deco și funcționalism. În 1949, a fost condamnat și închis la Aiud, a suferit 12 ani temniță grea, pentru participarea la guvernarea

Antonescu și pentru războiul antisovietic. A fost eliberat la 11 noiembrie 1956. „Considerat vinovat de dezastrul țării – termen generalizant folosit în epocă, Ion D. Enescu a fost arestat la 30 ianuarie 1945 și deus la Prefectura Poliției Capitalei [...]” Deținut la Malmaison, Jilava și Văcărești, Aiud, Ion D. Enescu a fost eliberat la 11 noiembrie 1956, fiind grațiat de restul pedepsei (în 1949 fusese condamnat să sufere 12 ani temniță grea). [5, p. 63-72]

În perioada 1918–1932, a ocupat funcția de director în Ministerul Sănătății. A fost o perioadă din 1939 și senator în Parlamentul României. S-a implicat în activitatea Societății Arhitecților Români, intrând în structurile de conducere în mandatul 1922–1924, când a fost cenzor, devenind vicepreședinte în 1925, iar apoi, între 1933 și 1941, președinte. A fost, de asemenea, membru al Asociației Publiciștilor Români. A fost Prodecan al Corpului Arhitecților. Ion D. Enescu a fost timp de peste 20 de ani, directorul Direcției de Arhitectură din Ministerul Sănătății. Între 5 iulie 1943 – 23

august 1944 a fost numit subsecretar de stat la Ministerul Muncii, în cadrul guvernării Antonescu.

Se remarcă prin proiectarea a numeroase imobile de locuințe în București: str. Biserica Amzei nr. 10 (1912); Piața Rosetti nr. 3 (1913–1914); Piața Rosetti nr. 5 – azi Hotel „Banatul” (1914); str. Brezoianu nr. 31, Bd. Carol I nr. 8 (1919–1920); str. Franklin nr. 9 (1925–1926); str. Cobălcescu nr. 16 (1927); Calea Griviței nr. 33 (1929–1930); Bd. Hristo Botev nr. 5 (proprietatea dr. Eugen Cristian – 1930–1931); casa dr. Martinescu – str. Gina Palicari (Orlando); str. Domnița Anastasia nr. 10 (1933); str. Dionisie Lupu nr. 53 (împreună cu arh. Toma Marinescu); casa „Calendarului” – str. Domnița Anastasia nr. 10 – împreună cu arh. Toma Marinescu; casa prof. dr. Alexandrescu-Dersca din București; casa Bardelli – Bd. Elisabeta.

Arhitectul Ion D. Enescu s-a implicat în lucrări cu programe variate dintre care menționăm: Palatul Episcopal din Constanța (1932), în București: Palatul episcopal catolic, str. G-ral Berthelot (1931); Imobilul Asociației Generale a Medicilor, str. Izvor nr. 5 (1919); Institutul de Cercetări Zootehnice – str. Dr. Staicovici (1929–1932); Palatul clinicilor universitare din Cluj (Clinica Medicală nr. 2, unde Ion D. Enescu este consilier tehnic pentru proiectul întocmit de arh. I. I. Ivașcu); Sanatoriul din Valea Iașului – jud. Argeș (1945); Spitalele din Abrud, Turnu Severin, Brașov și Reșița, Sanatoriile TBC din Aiud, Geoagiu, Agigea, Mangalia; clădirea Teatrului Dramatic din Galați.

A publicat în revista *Arhitectura*, numeroase articole privind problematica locuinței, specificul urbanistic al orașului București, naționalism istoric, arhitectura și renașterea națională, clădiri spitalicești: *Clădiri sanitare*, în *Arhitectura*, 1925, pp. 23-25; *Arhitectura și economia națională* în *Arhitectura* nr. 1/1934; *La pas cu vremea* în *Arhitectura* nr. 1/mai 1935; *Capitala și construcțiile* în *Arhitectura* nr. 2/august 1935; *Pentru colegi* în *Arhitectura* nr. 4/decembrie 1935; *Construcții și reconstrucții sociale* în *Arhitectura* nr. 9-10/iulie-octombrie 1937; *Regim nou* în *Arhitectura* nr. 11/martie 1938; *Arhitectura capitalei* în *Arhitectura* nr. 12/iulie 1938; *Stil Regele Carol II* în *Arhitectura* nr. 1/1939; *Apărarea pasivă* în *Arhitectura* nr. 4/1939; *Muncă și creație românească în domeniul artelor* în *Arhitectura* nr. 1/ian.-martie 1940; *Economia de război* în *Arhitectura* nr. 2/aprilie-iunie 1940; *Arhitectură și cutremur* în *Arhitectura* nr. 3-4/iulie-decembrie 1940; *După o jumătate de veac* în *Arhitectura*. *Semicentenarul Societății Ar-*



Fig. 1. Institutul Zootehnic – arhitect Ion D. Enescu  
*Arhitectura* 1931–1933.

*hitecților Români. 1891–1941* nr. 1/ ian.-martie 1941 (nr. jubiliar); *Problema locuințelor economice la orașe și sate* în *Arhitectura* nr. 1-2/ ianuarie-iunie 1942.

Doi dintre fiii săi, Mircea Gheorghe și Mihai, au devenit tot arhitecți. [9]

**Sterie Becu** (n. 16 iunie 1883, com. Perivoli, Macedonia, azi Grecia – m. 1970) este absolvent al Școlii Superioare de Arhitectură București, unde obține diploma nr. 49 în 22 octombrie 1915.

A fost desenator conductor arhitect în cadrul Primăriei orașului București (1910–1913) și la Ministerul de Finanțe (1913–1915); arhitect la Primăria București (1915–1919); arhitect șef la Primăria orașului Brăila (1918–1921); arhitect inspector la Ministerul Domeniilor și Agriculturii (1923); arhitect la Ministerul Cultelor și Artelor, în cadrul *Comisiunii Monumentelor Istorice* (1925–1943); arhitect în cadrul Serviciului de Proiectare al Sfatului Popular Regional Arad (1951–1954).

Cea mai cunoscută lucrare a sa este biserica (cunoscută drept Catedrala) Madona Dudu din Craiova (în colaborare cu arh. Ion D. Traianescu, 1930–1942). Biserica Madona Dudu, Catedrala Maicii Domnului, după cum este cunoscută biserica, este una dintre cele mai mari biserici ortodoxe din Craiova. Clădirea are un volum impunător, iar intrarea se face printr-un portal monumental din marmură roșie, copie a celui de la Biserica Hurezi. Biserica a fost pictată de Dumitru Noroceca cu ajutorul a 11 ucenici, iar mobilierul și catapeteasma executate din lemn de stejar masiv poartă semnătura lui Constantin Brâncuși. Ion D. Traianescu și Sterie Becu au fost aleși în urma unui al doilea concurs desfășurat pentru construcția lăcașului de cult, în perioada interbelică, în 1923, după ce primul concurs din 1913 fusese câștigat de Duiliu Marcu [8, Mariana Croitoru și Vasile Țelea. *Catedrala „Madona Dudu” din Craiova*].



Fig. 2. Institutul Zootehnic – arhitect Ion D. Enescu  
*Arhitectura* 1931–1933.

În 1929–1930, la recomandarea lui Nicolae Iorga proiectează și urmărește execuția bisericii ortodoxe pentru românii din Gheorgheni.

Dintre restaurările la care a participat când lucra la Comisiunea Monumentelor Istorice, menționăm: restaurarea bisericii Sfântul Gheorghe din Câmpulung, clopotnița Negru Vodă din Câmpulung, Biserica Fundeni din Câmpulung, Biserica Episcopală din Buzău, Biserica din comuna Stâlpu din Buzău, Biserica Mănăstirii Cașin, Biserica Sfinții Apostoli din București, Biserica Mihai Vodă din București, Biserica Sfânta Vineri din Ploiești, Clopotnița Mănăstirii Brebu.

În autobiografia sa scrisă în 1954 și păstrată în arhiva UAR, Sterie Becu menționează realizarea în 18 ani (1923–1945), de „lucrări de restaurare la monumente istorice în toată regiunea Munteniei” [1].

Participă la numeroase concursuri, la care obține și premii. Dintre acestea: premiul *I ex aequo* la concursul pentru o catedrală la Satu Mare; premiul *I ex aequo* pentru proiectul Prefecturii din Satu Mare; premiul al II-lea pentru amenajarea Liceului N. Bălcescu din Brăila; premiul unic pentru sistematizarea fostei Piețe I. C. Brătianu (cunoscută ca Piața Universității, azi N. Bălcescu) din București, recompensat cu 15.000 lei – schița propunerii a apărut în ziarul *Universul* în 1931; premiul al III-lea la concursul Palatului Primăriei București (1935; au fost 10 proiecte reținute); recompensă la concursul pentru Teatrul Național București; participare la concursul pentru Opera din București; recompensă la concursul pentru Mausoleul Eroilor București; recompensă la concursul internațional pentru un Muzeu greco-roman în Alexandria, Egipt; recompensă la concursul internațional pentru Opera din Belgrad.

**Nicolae (Niculae, Nicu) Georgescu** (n. 17 nov. 1892, București – m. 1987) se înscrie în 1911 la Școala Superioară de Arhitectură din București pe care absolvit-o în 1916, obținând diploma în 1919.

În perioada 1916–1919, a fost mobilizat și trimis pe frontul de la Mărășești. În paralel, absoavă școala militară de geniu din Iași, primind gradul de sublocotenent. Ca o recunoaștere a meritelor sale, a fost decorat cu Crucea de Război, cu Medalia Victoria și cu Ordinul Steaua Republicii clasa IV pentru activitatea profesională în domeniul arhitecturii, iar în 1936 cu Coroana României cu gradul de cavaler [1].

În anul 1919, s-a angajat ca arhitect la Societatea „Construcția Modernă” din București, unde a funcționat până în anul 1923, când a demisionat, deschizându-și propriul birou de arhitectură pe care l-a patronat până în anul 1938. În atelierul condus de acesta, a desfășurat „o intensă activitate profesională, întocmind proiectele a numeroase clădiri publice, multe dintre acestea conținând printre lucrările monumentale, ce înfrumusețază atât Bucureștiul cât și orașele regiunilor noastre.” [Duliu Marcu, 1]. Între 1938–1939, a fost arhitect șef la Societatea Construcției Civile din București, după care a fost mobilizat și concentrat la diferite unități militare până în 1943, cu gradul de căpitan. În 1949, s-a angajat la Întreprinderea Șantier M1 din București, în calitate de arhitect șef. După 1950 a lucrat la Institutul de Proiectări pentru Construcții și Materiale de Construcții din București.

A fost membru al Societății Arhitecților Români.

Ca salariat al Societății *Construcția Modernă* (1924), a proiectat primul bloc de locuințe de pe Calea Victoriei din București.



Fig. 3. Casa prof. dr. Alexandrescu-Dersca – arhitect Ion D. Enescu, Arhitectura 1934.



Fig. 4. Casa dr. Vișoianu – arhitect Ion D. Enescu.

Dintre cele mai cunoscute lucrări, menționăm Primăria Sectorului 1, situată în Bd. Banu Manta nr. 9, București (1927–1936, 1933, fostă Primăria sectorului „de Verde”) realizată în urma câștigării unui concurs, în colaborare cu arhitectul George Cristinel;

Primăria din Piața Amzei (fostă Primăria sectorului „de Galben”) cu sală de teatru (actualmente Teatrul pentru Copii „Ion Creangă”, fostul Teatru Studio – Piața Amzei nr. 13) și clădirile administrative, București (1935–1936); Halele și Piața Domenii (1933–1934); casa Morărescu-Adria, Parcul Bonaparte, în colaborare cu arh. Lucian Teodosiu, fratele soției arhitectului Nicolae Georgescu (Virginia Teodosiu); Facultatea de Farmacie din București, în colaborare cu arh. Lucian Teodosiu (1925); Cercul Militar din Cluj (Casa Armatei, 1933); localul Sfatului Popular din Făgăraș; locuință, str. Olteni nr. 27, București (împreună cu arh. Grigore Cerkez, 1923, demolată în 1986); casă – Calea Dorobanților nr. 49, București (1929); imobil de locuințe, str. Popa Tatu nr. 22, București (1931–1933); casa Petrescu – alea Cornelia, București (1931); imobilul de locuințe Teodorescu, București (1933); conacul Ion Săbăreanu din Domnești-Pufești (1930); casa J. Czernovitzer – str. Sf. Ștefan nr. 26, București (1927, în colaborare cu arh. Lucian Teodosiu); vilă în Sibiu (1927) pe Bd. Victoriei (a găzduit sediul Consulatului Suediei la Sibiu în perioada interbelică).

Alte tipuri de programe arhitecturale abordate sunt: lucrări industriale – fabricile de ciment din Medgidia și Bicaș, fabricile de cărămizi din Mureșeni, Roman, Doaga, atelierele de prefabricate de la Turda și Brașov, crame industriale la Valea Călugărească și Tohani, Fabrica de geamuri din Scăeni (în colaborare cu arh. George Cristi-

nel), clădiri școlare, hală comercială în Râmnicu Sărat, coordonarea proiectării a 3500 de apartamente din București – ansamblul Pieptănari și Mărășești-Șincai (Bd. Cantemir), completarea ansamblului de blocuri din jurul Sălii Palatului.

Realizează proiectele de sistematizare ale orașelor Sf. Gheorghe și Ucea.

Pentru meritele sale, în 1961, președintele Uniunii Arhitecților din România, acad. prof. Duiliu Marcu, îl propune pe arhitectul Nicolae Georgescu pentru obținerea unei pensii de merit de 1500 lei, remarcând că acesta „a desfășurat o activitate meritorie” [1].

A participat la concursuri publice unde obține premii, astfel: Concursul Internatului de băieți pentru orașul Năsăud – Premiul al II-lea (1924, împreună cu arh. Lucian Teodosiu; a câștigat un premiu de 20.000 lei; proiectul avea motto-ul *Coșbuc*); Palatul Camerei de Comerț și Industrie din Iași (1925, împreună cu arh. Lucian Teodosiu) – Premiul I (proiectul cu motto *Moldova, Arhitectura*, 1925, p. 83-85); Camera de Comerț și Industrie din Timișoara (1925, împreună cu arh. Lucian Teodosiu, *Arhitectura*, 1925, p. 87); Primăria din Făgăraș (1925, în colaborare cu arh. Lucian Teodosiu, proiect premiat, *Rev. Arhitectura*, 1925, p. 88); Palatul Comunal – București (1926) – Premiul al II-lea; Proiect pentru Facultatea de Farmacie din București cu arh. Lucian Teodosiu – *Arhitectura*, 1925, p. 88-89 [2].

Nicolae Georgescu a participat la concursul din anii 1926–1927, pentru întocmirea proiectului pentru localul Academiei [7, p. 98-99], proiect la care s-au acordat următoarele premii: arh. Duiliu Gh. Marcu (premiul II, 200.000 lei); premiul III, arh. Gh. Negoescu (100.000 lei) și despăgubiri arhitecților Ion Șt. Burcuș (70.000 lei) și proiectului ar-

hitecților N. Georgescu și L. Teodosiu (50.000 lei).

În 1971, a redactat capitolul despre Cristofi Cerchez din volumul „Mari arhitecți” împreună cu Cristina Cerchez Colbazi, fiica arhitectului Cristofi Cerchez (Editura Meridiane, București).

A lăsat și numeroase acuarele și desene de arhitectură.

Realizează numeroase imobile de locuințe (1929–1936) în București. În propria sa autobiografie, din arhivele UAR, arhitectul Jean Burcuș enumeră următoarele imobile de locuit proiectate în perioada interbelică (și proprietarii inițiali) (*clădiri-blocuri cu 6-30 apartamente – proiect și conducere*): Piața Kogălniceanu nr. 3, proprietatea Remus Bardelli; str. Simu nr. 26, propr. Rosenthuler; str. Câmpineanu nr. 29, propr. Prasa Gheorghe Aslan; str. Câmpineanu nr. 54, propr. Bolos-Prasa; str. Știrbei Vodă nr. 19, propr. Marinescu – Bolos-Prasa; Calea Dorobanților nr. 10, propr. Virgil Ralea–Gh. Aslan; str. Silvestru (colț), propr. Virgil Ralea; str. Toamnei nr. 8, propr. Marinescu-Prasa; str. Coșbuc nr. 10, propr. Gheorghe Aslan; str. Dr. Lister nr. 8, propr. Anibal Teodorescu; intr. Armașului nr. 5, propr. Gheorghe Prasa; str. Nicolae Iorga, propr. Constantinescu-Niculescu; str. Mihai Eminescu nr. 172, propr. V. Ralea; str. Ștefan Mihăileanu nr. 28B, propr. Corani [1].

Proiectează și realizează peste 30 de clădiri cu 2-6 apartamente (*locuințe-vile*), dintre care amintim: str. Cihoschi, nr. 8, propr. Niculescu; str. Precupeții Vechi nr. 7, propr. Grigore Gheorghiu; str. M. Eminescu nr. 159; str. M. Eminescu nr. 76; str. Popa Nan nr. 151, propr. Victor Brătucu; str. Argentina nr. 41, propr. col. Săianescu; str. Petru Poni nr. 4-6, propr. ing. Grigore Vulcănescu; str. Petru Poni nr. 8, propr. Mihălcescu; bd. Dacia nr. 8, propr. dr. Petrașcu; bd. Dacia nr. 14, propr. ing. Nazarie; str. Călușei nr. 4; str. Călușei nr. 6; str. Simionide nr. 4, propr. Anibal Teodorescu; str. Dr. Pasteur (colț); str. Caragea Vodă nr. 16, propr. G. Dinulescu; casa parohială a Bisericii Amzei; str. Roma nr. 27, str. Londra nr. 32; str. Dr. Lister nr. 26-28; str. Dr. Lister nr. 30; Aleea Alexandru, colț cu str. Venezuela, propr. ing. I. (Jean) Ghica; bd. Aviatorilor nr. 161A; vila G-ral G. Negoescu din Predeal; vila G. Constantinescu – bd. Independenței, Ploiești. [1]

Proiectează și: fosta Întreprindere Poligrafică „13 Decembrie”, probabil transformări ale fostei tipografii „Cartea Românească” (1919), transfor-

mată azi în *Metropolis Center*, str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97; gospodăria agricolă Justin Georgescu, expusă la Uniunea Arhitecților și publicată în *Arhitectura*; dispensar veterinar regional Ploiești; intrarea Gării Ploiești [1].

Lucrează numeroase proiecte de sistematizare: Parcelarea Jianu, pe terenul fost proprietate a Băncii Blank; Parcelarea Deftulescu, șos. Ștefan cel Mare; Parcelarea Bardelli, șos. Bonaparte – Grigore Alexandrescu; sistematizarea a 11 gospodării agricole colective; sistematizarea Gospodăriei de Stat Berea Barbu; sistematizarea orașelor Panciu (proiect premiat de Uniunea Arhitecților), Focșani, Tecuci și Mărășești.

Participă la numeroase concursuri publice de arhitectură, la care obține numeroase premii: Premiul I la Concursul pentru *Palatul Municipiului București* (Primăria) (1926, în colaborare cu arh. I. C. Roșu, publicat în revista *Arhitectura*, 1926, p. 45); Premiul I la Concursul pentru *Palatul Inginerilor de Mine* (Sediul Asociației Inginerilor de Mine) (1926, în colaborare cu arh. A. Iliescu, publicat în revista *Arhitectura*); Premiul I și unul din cele 4 proiecte reținute la concursul pentru *Catedrala Madona Dudu* din Craiova, publicat în revista *Arhitectura*; concurs pentru sistematizarea unui loc al Comunei str. Ferentari; Premiul I la concursul pentru *Piața Națiunii București*; Premiul I la concursul de sistematizare pentru *Cartier Edilitar Ferentari București* (*Centrul Civic în cartierul Ferentari*, 1925) – „Concurs pentru sistematizarea unui loc al comunei în strada Ferentari” (*Arhitectura*, 1925, p. 115); Mențiune la concursurile: *Palatul Cultural la Dobrogea* (*Centrul Cultural*), *Sanatoriu TBC*, *Palatul fost ARO*, *Opera Română*.

Jean Burcuș este clasat pe locul al treilea la concursul din anii 1926–1927, pentru întocmirea proiectului pentru localul Academiei Române din București [7, pp. 98-99], proiect la care s-au acordat următoarele premii: arh. Duiliu Gh. Marcu (premiul II, 200.000 lei); premiul III, arh. Gh. Negoescu (100.000 lei) și despăgubiri arhitecților Ion Șt. Burcuș (70.000 lei) și N. Georgescu și L. Teodosiu (50.000 lei). Aceste proiecte nu s-au materializat.

Publică articole privind clădirea Teatrului Național (după dărâmare) și ține o conferință privind lucrările edilitare ale Capitalei în 1953.

Arhitecții Ion D. Enescu, Sterie Becu, Nicolae Georgescu și Jean Burcuș se înscriu în galeria creatorilor de patrimoniu ai României moderne,



Fig. 6. Premiul I pentru Camera de Comerț și Industrie din Iași. *Arhitectura* 1925. Arh. Nicolae Georgescu și Lucian Teodosiu.



Fig. 5. Primăria Sectorului de Verde. Arh. George Cristinel și Nicolae Georgescu.

alături de alți arhitecți, precum Duiliu Marcu, Petre Antonescu, Horia Creangă, Marcel Iancu, G. M. Cantacuzino, Octav Doicescu, Arghir Culina, Virginia Andreescu-Haret, Ion D. Traianescu, Henrieta Delavrancea-Gibory, Jean Monda, Toma Socolescu, Gheorghe Simotta, George Cristinel, Nicolae Ghika-Budești, Horia Teodoru, Radu Dudescu, Florea Stănculescu, Victor Ștefănescu, Tiberiu Niga, Ion I. Berindey, Horia Maicu (Harry Goldstein), Haralamb (Bubi) Georgescu, Dem Săvulescu, Gheorghe Negoescu, Alexandru Zamphiropol, Richard Bordenache.

#### **Bibliografie**

1. Arhiva Uniunii Arhitecților din România (UAR).
2. *Arhitectura*, 1935–1942.
3. *Arhitectura*. Semicentenarul Societății Arhitecților Români. 1891–1941 nr. 1/ ian.-martie 1941 (nr. jubiliar).
4. Constantin P. *Dicționar universal al arhitecților*, București: Edit. Științifică și Enciclopedică, 1986.
5. Mitric-Ciupe V. *Arhitecții români și detenția politică: 1944–1964: (între destin concentrațional și vocație profesională)*. București: Edit. Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, 2013, pp. 63-72.

6. Criticos M. *Art Deco sau modernismul bine temperat*. București: Simetria, 2009.

7. Noica, Nicolae Șt. *Istoria clădirii Academiei Române, la 120 de ani*. București: Vremea, 2018.

8. Teodorescu S., Niculae R., Țelea V., Bîrsan A., *Dicționar al arhitecturii românești moderne (sec. XIX, XX, XXI). Literele A–C* – ediție online, pdf, 2014, proiect beneficiar al unei finanțări din partea Uniunii Arhitecților din România (2012), din Fondul Timbrul Arhitecților; București, 2014 (<https://issuu.com/dictionaruar>).

9. Teodorescu S., Niculae R., Petrescu G., Țelea V., Bîrsan A. *Dicționar al arhitecturii românești moderne (sec. XIX, XX, XXI). Arhitecți. Literele D–H* – ediție online, pdf, București, 2014 (<https://issuu.com/dictionaruar>).

10. Țelea V. *Arhitectura secolului 20*, București: Edit. Capitel, 2008, pp. 285-286.

11. Țelea V., *Personalități ale arhitecturii românești: 1880–2010, Vol. I (A-K)*, București: Rentrop&Straton, 2014, p. 61.

12. <http://www.e-architecture.ro>, fișele arh. Jean Burcuș, Ion D. Enescu, realizate de Sidonia Teodorescu.

**Liliana CONDRATICOVA**

**Marina CERCAȘIN**

## **Locul și rolul accesoriilor în sistemul vestimentar nupțial**

### **Rezumat**

#### **Locul și rolul accesoriilor în sistemul vestimentar nupțial**

În ansamblul articolelor folosite în ceremonialul nupțial, ce reprezintă una dintre cele mai principale verigi ale vieții, accesoriile ocupă un loc aparte, reprezentând legătura atât cu tradiția, cât și cu inovația, tendințele și designul artistic. Menite să marcheze o zi unică în viață, accesoriile ceremoniale au luat întotdeauna cele mai variate forme. Ne-am propus drept scop să efectuăm o retrospectivă a evoluției acestor accesorii în cadrul ansamblului nupțial în spațiul actual al Republicii Moldova pentru a scoate în evidență tipurile pieselor, materiile prime folosite, importanța și tendințele artistice. Accesoriile studiate în baza materialelor de teren, a cataloagelor expoziționale și a literaturii de specialitate au fost clasificate în inele de logodnă și cununie pentru miri, lănțișoare, coliere și mărgele, agrafe pentru coafură, cununi folosite în ceremonialul laic și cel bisericesc, mănuși, voal ș.a. Inelele din aur, mai rar argint, la dorință, pe partea verso a inelului, au avut numele mirilor, simboluri și jurăminte de credință și dragoste. Ca regulă, pentru realizarea accesoriilor se folosesc culori albe, imaculate, subliniind inocența miresei și importanța evenimentului. Accesoriilor de nuntă le revine o pondere specială, fiind un indicator al statutului social și economic al mirilor, dar și al tendințelor artistice ale vremii și necesităților pragmatice.

**Cuvinte-cheie:** accesorii, nuntă, tradiție, inovație, inel, logodnă, cunună, vestimentație.

### **Summary**

#### **The place and role of accessories in the bridal clothing system**

In the totality of items used in the bridal ceremony, which is one of the most important elements of life, the accessories occupy a special place, representing the link with both tradition and innovation, and trends and artistic design. Designed to mark a unique day in life, ceremonial accessories have always taken the most varied forms. We aim to make a retrospective review of the evolution of these accessories in the bridal ensemble on the current territory of the Republic of Moldova in order to highlight the types of items, the raw materials used, the importance and the artistic tendencies. The accessories, we studied on the basis of site materials, exhibition catalogs and specialized literature, were classified into engagement rings and bridal wedding rings, necklaces, necklets and beads, hairstyling clips, wreaths used in the secular and church ceremonies, gloves, veils etc. At wish, gold rings, rarely silver, have the names of the brides, symbols and vows of faith and love engraved on their back. As a rule, immaculate white colors are used to make the accessories, highlighting the bride's innocence and the importance of the event. We emphasize that wedding accessories have a special weight, being an indicator of the social and economic status of the brides, but also of the artistic tendencies of the time and of the pragmatic necessities.

**Keywords:** accessories, wedding, tradition, innovation, ring, engagement, wreath, clothing.

Nunta reprezintă una dintre cele mai principale evenimente din viața bărbatului și a femeii care au decis să-și unească destinele, a celor două familii și a societății per ansamblu, un eveniment important atât în mediul rural cât și cel urban. În ansamblul articolelor folosite în ceremonialul nupțial, accesoriile ocupă un loc aparte, manifes-

tându-se legătura nemijlocită cu tradiția, dar și cu inovația, tendințele și designul artistic. Destinate să marcheze o zi unică și irepetabilă în viață, de a evidenția, printr-un limbaj codificat, strălucirea tânărului cuplu, accesoriile ceremoniale au luat întotdeauna cele mai variate forme.



Fig. 1. Costum de nuntă.  
Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală.



Fig. 2. Mireasă din satul Podoimița, raionul Camenca.  
Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală.

Examinând o serie de articole documentate în literatura de specialitate, fotografiile de epocă, colecții muzeale și private, am clasificat accesoriile nuptiale în funcție de mai mulți factori. Astfel, am identificat podoabe pentru mâini, ce includ *verighete de logodnă*, cu sau fără pietre, elemente decorative; *inele de căsătorie*, folosite pentru căsătoria civilă; *inele de cununie*, varietate aparte destinate căsătoriei religioase; *inele de căsătorie* cu ocazia a 10, 25, 50 de ani de căsătorie. Inelele sunt confecționate din aur, mai rar argint, simple, fără motive decorative suplimentare, uneori, la dorința mirilor, pe partea verso a inelului se grava numele persoanei iubite, simboluri și jurăminte de credință și dragoste. Brățările prezintă podoabe în formă de cerc, purtate în ziua nunții la discreția tinerei mirese. În aceeași ordine de idei se încadrează podoabele pentru gât, ce integrează lănișoare (podoabe similare, conform tehnicii de executare, brățarilor, dar de o lungime mai mare), ce pot fi purtate pe gât sau pentru înfrumusețarea decolteului, asociate cu pandantive și medalioane; iconițe-pandativ diptic sau triptic, cruciulițe de botez; coliere ca podoabă în formă de cerc sau lănișor cu mai multe elemente decorative și pandantive executate în același stil artistic. Mărgelele prezintă podoabe confecționate din mai multe fragmente, înșirate pe o ață sau pe materiale sintetice, executate din gеме de diferite mărimi, pietre fine, ornamentale sau organice, din materiale sintetice în culori albe sau pastelate, pentru a sublinia inocența și castitatea

miresei. Mărgele de sticlă colorată sunt frecvent utilizate în Basarabia și pentru ornarea pieselor de podoabă: fruntare, brăie decorative, gherdane, cununi și podoabe pentru mireasă. Legat de culoarea specifică a pieselor de nuntă, menționăm că potrivit tratatelor medievale despre pietrele prețioase, au fost aprobate anumite reguli și sensuri simbolice acordate culorilor, descifrate în anul 1730 de savantul italian Giasinto Gimmo [7, p. 46]. Astfel, albul se consideră prima culoare canonică și simbolizează puritatea, nevinovăția, credința, viața și lumina, folosindu-se în acest scop pietre de nuanță albă, translucidă, incoloră, perfect integrate în ansamblul nuptial. Cerceii sunt executați din materii scumpe cu sau fără pietre, pietre albe, incolore. Diadema – podoaba în formă de cerc rigid cu elemente decorative și inserții de pietre – este purtată în mod privilegiat de membrii familiilor regale, în saloanele mondene, dar și de mirese la cununia religioasă și cea civilă. Nu putem omite acele și agrafele pentru ornarea și fixarea coafurii, podoabe executate din materii scumpe și pietre organice. În secolul al XIX-lea, aceste obiecte erau ornate cu motive vegetale, spice din diamante. Coafurile în formă de struguri erau fixate cu agrafe din fildeș, бага, apreciate chiar mai scump decât aurul. În categoria accesoriilor pentru costumul de mire includem inele de logodnă și căsătorie, brățări rigide sau gravate, ceasuri decorative, ac pentru cravată, nasturi și butoane pentru cămașă, lucrute din metale nobile sau pietre scumpe, deși tendințele con-



Fig. 3. Cunună de mireasă. Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală.



Fig. 4. Mărgele de coral. Muzeul Național de Istorie a Moldovei.

temporane recomandă pentru bărbați accesorii din aur, platină, argint, titan, oțel, diamant, sedef, onix, lac, lemn silicificat, cauciuc sau variate fragmente de piele.

Efectuând o radiografie a utilizării accesorilor de logodnă și de nuntă din Moldova, constatăm că în timpul logodnei se făcea schimb de daruri: „Băiatul aducea o pereche de cercei sau mărgele, se făcea petrecere, se schimbau inelele; băiatul mai aducea verighetele și ceva de pus la gât, un medalion, o cruciuliță; inelele se schimbau fiind ascunse într-o farfurie cu grâu sau cu orez și dacă fata nimerea veriga băiatului, atunci era semn bun, după ce verigile se schimbau reciproc de trei ori, și se sărutau” [3, p. 64]. În ziua nunții mirele purta gherdan – mărgele rotunde din sticlă colorată și mărgele albe, o broșă la pălărie, iar mireasa purta pe cap gâtarul – un cerc din sârmă subțire, pe care se coseau mărgele mărunt colorate, la baza gâței se coseau alte mărgele (hurmuz). În unele sate aceste podoabe se purtau cu o săptămână înainte de nuntă [3, p. 93]. Verighetele se foloseau la uitatul în oglindă și la ghicit, fiind puse într-o oală cu apă [3, p. 310]: inelul era privit cu atenție timp de 10-20 de minute, până când apărea chipul viitorului soț. Inelul sub farfurie se folosea și la ghicitul fetelor la Sf. Andrei. Iar dacă fata visa că primește în dar mărgele sau inel, se mărita imediat [3, p. 314].

În localitățile din raionul Cămenca fata logodită își prindea la poale trei panglici de catifea sau mătase (ca podoabă distinctivă), spre deosebire de ea, fetele nelogodite purtau 1-2 panglici de catifea [5, p. 8, fig. 11]. Miresele de aici purtau cunună mare înaltă cu ornamente în câteva rânduri, din

mărgele de sticlă de culoare verde, roșie, galbenă, salbă de monede până aproape la brâu, de obicei, 5-7 șiraguri de mărgele mărunt înșirate pe ață [5, p. 81]. Mărgelele miresele erau de culoare albă cu nuanțe slabe gălbui, sedefate [5, p. 139]. Ceremonialul nupțial din sudul Basarabiei includea legatul miresei a doua zi după nuntă de către nănașă pentru a simboliza trecerea ei într-o categorie socială nouă. De fesul tradițional al fetelor se prindea în aceste situații o panglică cu monede de argint și de aur [6, p. 7].

În unele localități, la început de secol XIX, la nunți se purtau podoabe din mărgele albe și salbe de galbeni ca simbol al unei vieți îmbelșugate. Miresele îmbrăcau mărgele de perle sau sedef ca simbol al purității, iar rudele apropiate se străduiau să demonstreze șiraguri de cornalină sau chihlimbar galben, galben-cafeniu. Aceste piese sunt lucrate manual, din metale și aliaje neprețioase, decorate cu elemente gravate și filigranate.

Forma cea mai larg răspândită de cercei pentru Basarabia în secolele XIX–XX constituie *cerceii moldovenești*, cei mai solicitați și accesibili. Asemenea cercei au forma de inimioară sau semilună orientală stilizată, posedă inscripții și motive floristice gravate. Tehnologia de confecționare este relativ simplă, dificultăți prezentând executarea și montarea cârligului, precum și incizarea ornamentului. La hotarul secolelor XIX–XX cerceii moldovenești erau realizați din aur cu titlul 375, din argint sau aramă, în perioada sovietică se confecționau din aur cu titlul 583, în prezent folosindu-se aur cu titlul 585. Cu timpul, modelele devin mai complicate, obțin elemente decorative mai sofisticate, pentru a evolua spre o formă recunoscută

pentru nivelul înalt de executare, ornamentul filigranat, păstrându-se ideea originală – inimioară stilizată sau semiluna. Actualmente acest model de cercei, produs la Uzina de bijuterii din Chișinău „Giuvaier”, nu este apreciat de consumatorul din Republica Moldova și nu corespunde tendințelor artistice de astăzi, fiind exportat în țările unde se păstrează moda portului cerceilor de acest tip.

Cununile, ca parte componentă a costumului nupțial, diferă în funcție de amplasarea geografică: sat sau oraș (nord, sud, centru), precum și de tradițiile locale. Cununile sunt podoabe ocazionale și au rolul să marcheze momentul special al căsătoriei, în mediul rural fiind executate din bumbac, borangic, pene, flori, frunze, monede, cei mai înstăriți folosind materiale de import: mărgelă, fir, dantele [4, p. 20]. Prezintă, de obicei, o coroniță din mărgelă de sticlă colorată, de forme variate – rotunde, ovale și alungite, utilizându-se și imitații ale perlelor naturale, toate cusute pe o bază de stofă, formând ornamentul decorativ al unei cununi tradiționale basarabene. Aceste cununi erau cusute, de preferință, de mâna miresei, cu mare străduință, după care se păstrau împreună cu icoana de cununie sau chiar în interiorul icoanei, pentru a putea fi transmise fiicelor în ziua căsătoriei. Cununile laice, confecționate din flori artificiale sau vii, mărgelă colorată sau alte materiale, purtate de mirese în ziua nunții, se deosebeau de cununile utilizate la biserică în serviciul divin. Unele articole de acest gen pot fi studiate în baza *Catalogului obiectelor bisericesti*, fiind executate în atelierele Arhiepiscopiei Chișinăului deschise în anul 1911. Cununile erau executate la comandă, din alamă argintată, captușite cu catifea, incrustate cu sticle colorate, iar partea de jos fiind executată prin forjare cu ciocanul [1]. Sunt interesante două cununi (colecția *Muzeului Societății istorico-arheologice din Chișinău*), din tinichea, cununa miresei având numai trei semicercuri [2]. Ulterior, asemenea obiecte, grație cererii crescânde, erau confecționate în serie prin metoda turnării metalului în forma necesară (de obicei, utilizându-se forma de ceară, lut, iar actualmente, arbori de cauciuc). Asemenea piese pot fi văzute în majoritatea bisericilor din Basarabia (Căpriana, Saharna ș.a.). Deseori cununile se executau manual, în tehnica forjării.

La finele secolului XX renaște tradiția cununilor religioase, în acest sens folosindu-se variate coronițe, diademe și cununi din materii prime ieftine. În unele cazuri, aceste diademe, la dorința



Fig. 6. Cununile din bisericile basarabene.

mirilor se realizează din materii prime nobile sau placate cu aur/argint, cu variate inserții de pietre incolore, care acordă articolelor farmec și eleganță.

Un alt accesoriu important – inelele de logodnă sau cele de căsătorie – erau executate în secolul al XIX-lea manual, din fâșii de metale și aliaje neprețioase, cu elemente decorative gravate și filigranate, confecționarea mecanizată fiind simțită abia la începutul secolului al XX-lea. În această perioadă are loc tirajarea aceasta se transformă în obiect de teaurizare și bunăstare economică, lipsind posesorul său de individualitate. În a doua jumătate a secolului al XX-lea confecționarea inelelor de aur era în exclusivitate prerogativa uzinelor de bijuterii din fostul sistem URSS. RSS Moldovenească dispune de o asemenea uzină din anul 1972. Existau și meșteri care lucrau în Fondul Plastic al RSSM, care confecționau, de regulă, articole decorative din alpaca, alamă. Inelele din a doua jumătate a secolului al XX-lea sunt în formă de cerc, cu diametrul și grosimea variată. Se preferau și inele masive, ca demonstrație tacită a statutului economic și social deținut în societate. La începutul secolului al XXI-lea inelul de căsătorie devine una dintre cele mai solicitate podoabe, confecționată din aur sau platină, în funcție de posibilitățile mirilor, evoluând spre forme mai complicate. Își fac apariția mai multe modele de inele: cu inserție de piatră, după moda americană – cu diamante, inele în câteva rânduri, inele duble sau intercalate, articole din aur alb asociat cu aur roșcat, cu simboluri gravate sau motive filigranate. Interferențele culturale din acest început de secol au contribuit la schimbarea valorilor în ceea ce privește inelele de căsătorie, fiind solicitate modele sofisticate, în stil clasic. Se insistă la diferite culori ale aurului, precum ar fi aur alb, roz sau galben. Portul din secolele XVIII–XIX în țările europene a inelelor denumite *jumeaux* (ge-



Fig. 5. Coroniță de cununie. Satul Cărbuna.

meni, inele identice, pe care le purtau ambii miri) este reluat și la etapa actuală. Saloanele de bijuterii din țară propun un sortiment larg de articole ceremoniale din variate materii prime, cu sau fără inserții de pietre, motive decorative floristice, vegetale, zodiacale, astrologice, designerii și bijuterii avântându-se în conceperea și confecționarea modelelor tot mai complicate și extravagante.

În concluzie subliniem că podoabele ceremoniale, fiind purtătoare de anumite semnificații simbolice, sunt veritabile capodopere ale artei decorative naționale. Ele servesc drept semnificativ al statutului social și economic al posesorului, răspund aspirațiilor sale estetice și necesităților pragmatice. Trecând peste timpuri, credințe și hotare geografice, bijuteriile rămân a fi mărturie incontestabile privind activitatea artistică a omului, aducând mereu o noutate artistică, inspirând fantezie și seducție. Cu timpul, ceremonia căsătoriei devine mai simplificată, pierzându-și din farmecul de odinioară, ceea ce determină simplificarea și reducerea accesoriilor utilizate. Accesoriilor nupțiale sunt perfect armonizate cu ansamblul costumului, îmbrăcămintea, vârsta și statutul social-economic al purtătorului, la fel, pentru accentuarea somptuoșității costumului nupțial se folosesc podoabe mai bogate și mai pompoase, de culori albe, subliniind puritatea și importanța evenimentului. Forma, aspectul și trăsăturile specifice ale vestimentației și ale accesoriilor asociate sunt influențate de modul de gândire, statutul social-economic și aspecte etico-estetice.

#### Bibliografie

1. Catalogul Atelierelor Arhiepiscopiei. Chișinău: Arhiepiscopia Chișinăului, 1940.
2. Opusul Societății istorico-arheologice bisericești basarabene. Chișinău: Casa Eparhială, 1923.
3. Sărbători și obiceiuri. Moldova. București: Editura Enciclopedică, 2004. Vol. IV.
4. Stoica G. Podoabe populare românești. București: Editura Meridiane, 1976.
5. Зеленчук В. Молдавский национальный костюм. Кишинев: Тимпул, 1985 / Zelenchuk V. Moldavskiy natsional'nyy kostyum. Kishinev: Timpul, 1985.
6. Костумул сченик молдовенеск (райоанеле де суд але РССМ). Кишинэу: Тимпул, 1990 / Kostumul schenik moldovenesk (raioanele de sud ale RSSM). Kishineu: Timpul, 1990.
7. Кунц Д. Ф. Мистические свойства драгоценных камней. Любопытные предания о драгоценных камнях. М.: Изд. Дом МСП, 2004 / Kunts D. F. Misticheskiye svoistva dragotsennykh kamnei. Lyubopytnye predania o dragotsennykh kamniakh.



Fig. 7. Icoana Maica Domnului cu Pruncul cu cununa plasată în interior. Colecție privată.

Paolo TOMASELLA

## **Enhancement and promotion of regional heritage: experiences and case studies in Friuli Venezia Giulia**

### *Summary*

#### **Enhancement and promotion of regional heritage: experience and case of study in Friuli Venezia Giulia Region**

The Regional Cultural Heritage Agency of Friuli Venezia Giulia (*Ente Regionale per il patrimonio Culturale del Friuli Venezia Giulia* – ERPaC) is a public institution with autonomous decision-making and independent purchasing power. It was created to catalogue and promote various types of assets forming the cultural heritage of the Friuli Venezia Giulia region.

Two of the most important projects are successful in recent years: cataloging of parks and gardens, historic Venetian villas. This catalogue has the fundamental importance in the implementation of territorial planning proposals with the new General Regional Landscape Planning (*Piano Paesaggistico Regionale Generale del Friuli Venezia Giulia* – PPR).

**Keywords:** figurative, composition, structure, semantic, message, typology, significance, decorative, symbol, metaphor.

### *Rezumat*

#### **Valorificare și promovare a patrimoniului regional: experiențe și studii de caz în Friuli Venezia Giulia**

Agencia Regională pentru Patrimoniul Cultural al regiunii Friuli Venezia Giulia (*Ente Regionale per il patrimonio Culturale del Friuli Venezia Giulia* – ERPaC) este o instituție publică cu autonomie de decizie și putere de cumpărare independentă și a fost creată pentru a cataloga și a promova diferite tipuri de active care alcătuiesc patrimoniul cultural al regiunii Friuli Venezia Giulia.

Două cele mai importante proiecte sunt realizate cu succes în ultimii ani: catalogarea de parcuri și grădini și, vile istorice venețiene. Această catalogare are importanță fundamentală în punerea în aplicare a propunerilor de planificare teritorială cu noul Plan de peisagistic regional general (*Piano Paesaggistico Regionale Generale del Friuli Venezia Giulia* – PPR).

**Cuvinte-cheie:** figurativ, compoziție, structură, semantic, mesaj, tipologie, semnificație, decorativ, simbol, metaforă.

#### *1. Brief information about the Institution*

In 1969, the Autonomous Region of Friuli Venezia Giulia acquired the XVIII century Villa Manin in Passariano, from Ente Ville Venete, with its magnificent estate and surroundings.

Then, in 1971, the Region established here the Regional Centre for Cataloguing and Restoration of Cultural Heritage (*Centro Regionale di Catalogazione e Restauro dei Beni Culturali*) taking up the existing proposals, which were put forward in the environmental and political context, to use the historic house as venue for activities of regional interest, as event headquarters and, par-

ticularly, as a prestigious location for cultural activities and exhibitions.

In 1976, to address the devastating aftermath of the earthquake that struck many cities and towns of the Region Friuli, the Centre's operations were expanded by establishing the School for the Preservation and Conservation of Cultural Heritage.

From this date, many projects have been developed and many documents have been added to the general catalog. For example, the photographic archive currently holds more than 200.000 analogues and digital images. The Centre gives advice for

studies and researches, as well as free consultations of records, drawings and photographic materials.

The consultation of the Catalogue of the regional Cultural Heritage is possible from the SIRPaC website [www.ipac.regione.fvg.it](http://www.ipac.regione.fvg.it) (Regional IT System of Cultural Heritage).

Starting from the last year, the Regional Centre for Cataloguing has been transformed into a Regional Institute for Cultural Heritage (*Ente Regionale per il Patrimonio Culturale della Regione Friuli Venezia Giulia – ERPaC*), an institutional body with autonomous decision-making and independent capacity of spending.

In the recent years, the Institute has developed several research projects and cataloguing: these include the most recent ones related to regional parks and historic gardens and ancient Venetian Villas.

### *2. Best practices. Historic parks and gardens: a heritage to rediscover*

The historic parks and gardens of Friuli Venezia Giulia constitute a cultural and landscape heritage that is surprisingly rich and distributed throughout the regional territory.

The interest in these assets in recent decades has grown in line with the national and international debate, thanks to the studies published on the subject and the implementation of initiatives promoted by public institutions and local associations.

With these premises, at the end of the 80s of the last century the Regional Centre for the Cataloguing and Restoration of Cultural Heritage inserted among its activities a training course for cataloguers to which was added a campaign of archives dedicated to this heritage, which included the collaboration of several specialists and experts in this field. It was among the first experiences of this type in Italy and the Regional Centre was already using the catalogue archival model called «PG» (Parks and Gardens) which was organised in conformance with national standards established by the Central Institute for Cataloguing and Documentation (*Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione–ICCD* under the Ministry of Cultural Activities, Heritage and Tourism (*Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo–MiBACT*)). The catalogue project, concluded in 1990 and produced at the time entirely on paper (with the data, photographs and the relevant information of the property landscape), permitted the Centre to gather data regarding 78 regional gardens.

With this first catalog, it was possible to collect and describe the most important characteristics of formal gardens and parks analyzed: the decorative elements contained therein (statues, fountains, buildings etc.), the different cases of transformation and restoration, the data on owners and designers, the botanical plant species.

The technical sheets stored in the archives of the Regional Centre for Cataloguing, in addition to their documentary value, have supplied just a few decades later many suggestions for reflection on the territorial dynamics and the transformations experienced by these historical sites. They appear particularly fragile or weak both due to the delicate relationship established between the park or garden and the context in which they are inserted in relation to the necessities linked to their maintenance and restoration.

Sharing an interest in the heritage made up of our historic parks and gardens, the Regional Centre and the «Rotary Club for the Region» (*Rotary Club per la Regione–Public Interest Action* among the twenty Rotary Clubs of Friuli Venezia Giulia) decided in 2009 to begin a common agreement on the new project to catalogue and protect this cultural heritage. The systematic knowledge around the territory of this cultural heritage was considered a prerogative that was necessary to achieve a vision of the overall picture, both from the quantitative and qualitative points of view. A draft was therefore produced of the first census of historic parks and gardens present in Friuli Venezia Giulia, after which a cataloguing activity followed, divided into different stages, aimed at updating the data already available with confirmation of the alterations occurring over time for those catalogued sites and to have further knowledge of other environmental sites considered to be of regional interest.

From the census, made by a scientific committee, it was possible to highlight that there are more than 350 important historical sites, variously distributed throughout the four provinces. That number was updated thanks to new indications and the acquisition of previously unknown documentary sources.

### *3. The PG Project: criteria for cataloguing and documentation*

In 2010, on the basis of criteria that were identified by the promoters of the project, those sites of public or private property featuring elements of interest and considered worthy of being

investigated by a process of cataloguing were selected. The identification was made possible by crossing the information obtained from literature sources and archives, through the analysis of current and historical mapping and on the basis of fact-checking on the field. In order to be considered worthy of cataloging the assets of public or private property would need to meet certain criteria shared among the promoters of the project and have some salient features. It was decided to take under consideration all those parks and gardens that offered several shared characteristics which could be summarised thusly:

- presenting ordered and intentional blueprints, formed of plant elements (grass, hedges, woods, etc.) and artificial elements (statues, fountains, fish-ponds, architectural edifices, etc.) that could be traced to a plan still identifiable in the current form or traceable on the basis of existing scientific and historical documentation;
- containing prestigious botanical specimens (arboreal, floral, shrub), or else are botanical gardens;
- playing (or played) an important role in the urban and landscape context in which they are located;
- boasting origins dating back at least 50 years (criteria in line with current national legislation in the field of cultural heritage).

#### 4. *The PG Project: dates and images on-line*

The first step of the PG project, completed at the end of 2014 but now still in progress, has made possible the cataloguing of 185 parks and gardens (documented in the provinces of Udine, Pordenone, Gorizia and Trieste) judged to be particularly significant out of more than 362 in the census.

The project has enabled to increase the number of the scientific sheets that have been made and to update the data on the parks and gardens previously acquired by the Regional Institute. The work of cataloging has been entrusted to subject matter experts and professionals, who have been involved in filing the major parks and gardens in the four provinces.

To each of these has been dedicated catalogue documentation that is made up of a section in which each site is described briefly in its formal characteristics, with data regarding the plants, physiognomy, the historical-critical news, the designers, the contractors and with a historical sequence of the interventions that determined its

transformation. To these salient elements a list of important botanical specimens and their location has been added, as well as the decorations (statues, fountains and edifices) in each single park or garden. The catalogue sheet is accompanied by photographs that permit the easy visualisation of each site. One of the novelties adopted in the project is the chart apparatus attached to the archive, which is made up of extracts from the Regional Technical Chart (*Carta Tecnica Regionale*–CTR) and Orthophotos: through this mapping the unique geo-referencing of the sight on the territory has been made possible. The implementation methods of the project have underlined the importance of direct investigation to collect data, historical reconstruction and the transversal reading of the garden, and keeping in mind each of its components: botanical, architectonic, historical-artistic, spatial-planning layout. In the context of sharing knowledge over the internet, the sheets were inserted in the SIRPaC regional data base dedicated to the cultural heritage. The sheets, which may be consulted by the public, are accompanied by news regarding the project, extracts of special research and a topical bibliography. The studies completed so far can be increased at any time thanks to the contribution of those who, in various ways, collaborate in the realization of research projects.

The positive conclusion of the project has permitted to recover the threads of previous research experience and has allowed contact with experts and researchers in the area, whose field of interest was only waiting to be supported by new initiatives able to bring progress to our knowledge. The elaboration of this cataloguing, accompanied by the perfecting of appropriate restoration methods, reclamation and protection, has made possible to acquire greater knowledge of how the defence of this heritage will have many effects and great value: historical, cultural, environmental and botanical aspects.

#### 5. *The project of ancient Venetian Villas*

Since 1973, the Regional Centre has been engaged in cataloging, restoration and enhancement of the ancient Villas of the Friuli Venezia Giulia region. The Institute has already cataloged 278 in the Region (owned by private, public or ecclesiastical entities). Nowadays, the activities to support the conservation and enhancement of monuments have increased the role of the Institute in the regional context.

The decadence of the Villas, which began after the end of the Venetian Republic, took on dramatic proportions in the middle of this century, after the two World Wars. The generous great battle in defense of the Venetian Villas began exactly at the end of the 40s due to the initiative of some worthy men of culture, institutions and local associations.

The result was encouraging: the state, the public and the private entities quickly perceived the big historical and artistic significance of Venetian civilization, and began to worry about the protection and conservation of the ancient buildings.

Between the two regions of Veneto and Friuli Venezia Giulia the needs were enormous: Venetian Villas are more than 4000, most of them of considerable size, consisting of complexes such as: *barchesse*, (agricultural building features), guest speakers, gardens, rustic and artistic devices of great importance.

In 1979, the Veneto and Friuli Venezia Giulia regions gave birth to the Regional Institute for Venetian Villas (*Istituto Regionale per le Ville Venete-IRVV*) which, since then, is committed to the promotion of knowledge and for the best use of the Venetian Villa.

The Institute operates in accordance with the objectives of regional planning and the general policies established by the Regional Council of the Region of Friuli Venezia Giulia (for the changes to be implemented in the territory of that last).

In agreement and in collaboration with the IRVV Institute and the University of Trieste (*Università di Trieste – Dipartimento di Ingegneria e Architettura*), in the year 2016 a catalog of historic villas was launched in the provinces of Pordenone, Udine and Gorizia. The work, which has now come to an end, has allowed the cataloging of 464 historic buildings.

The Region, using the data base of the Regional Institute, aims not only to ensure and support the preservation of cultural heritage of the Venetian Villas, but also to promote public enjoyment and use, in order to contribute to the development of culture, preserving the historical memory of the Venetian society, and encouraging cultural awareness and the ability to innovate and communicate.

#### 6. *Perspective of upgrading in the regional territorial planning*

The information gathered within this projects made it possible to initiate new collaborative activities for the protection and preservation of these assets in accordance with the Regional Superintendence for Cultural Heritage (*Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio del Friuli Venezia Giulia*). But it is not enough: the project has some important reflections and consequences also for the regional territorial planning. The new Regional Landscape Plan of Friuli Venezia Giulia (*Piano Paesaggistico Regionale Generale del Friuli Venezia Giulia – PPR*), now in conclusion, is the regional planning instrument in spatial scale that is still the current organic system of general provisions that must be followed in the preparation of urban plans of subordinate degree (municipal, inter-municipal etc.). The PPR already gave a great importance and strong value to the planning stage of the parks and gardens and Villas. Thanks to this planning instrument, the region has developed significant experience in the field of implementation planning especially regarding protected natural areas and historical green sites.

In the PPR Technical reports, it is therefore expected that any development of the regional spatial planning path level must find information related to the cultural heritage through the use of data contained within the Regional Information System for Cultural Heritage (*Sistema Informativo Regionale del Patrimonio Culturale – SIRPaC*) which has also cataloged the urban and architectural heritage (historical settlements, buildings, industrial archeology sites), as well as parks, gardens and Villas. The information system adopted in 2005 by the Regional Institute for Cataloguing and Restoration of Cultural Heritage has thus become in effect a necessary tool for the preparation of spatial and regional landscape plans. To facilitate this process, the catalog also provided for the allocation of WebGIS application, called Territorial Regional Information System for Cultural Heritage (*Sistema Informativo Regionale Territoriale per i Beni Culturali – SITBeC*), by which all scientific and technical informations relating to the historical and cultural heritage can be returned graphically. This is the new commitment for the near future.

**Liliana CONDRATICOVA**

**Tatiana BUJOREAN**

## **Confecționarea costumelor naționale și a accesoriilor pentru Festivalul Mondial de Tineret (Moscova, 1957) în cadrul atelierului „Promhudojnik” din Chișinău**

### **Rezumat**

#### **Confecționarea costumelor naționale și a accesoriilor pentru Festivalul Mondial de Tineret (Moscova, 1957) în cadrul atelierului „Promhudojnik” din Chișinău**

Artelurile meșteșugărești ce aveau drept scop principal realizarea unor produse industriale, țesături, covoare, piese vestimentare și accesorii, prezintă un interes deosebit în restabilirea istoriei artizanatului din spațiul actual al Republicii Moldova. În articolul de față ne-am propus ca scop să scoatem în evidență activitatea artelurilor în cadrul cărora au fost lucrate țesături, cusute diferite piese ce țin de portul popular, confecționate accesorii de metal, suvenire, articole de bijuterii din aur; să analizăm artistic și compozițional piesele vestimentare, astfel fiind urmărite metamorfozele costumului național în primele decenii postbelice. Cele mai importante sunt artelurile „Promhudojnik” din Chișinău, „Progress” din Chișinău, „Kovrovșcik” din satul Tabăra, raionul Strășeni, „Trud” din Cahul, „Krasnaia zvezda” din Bender, „Zaveti Lenina” din Râbnița, „Novaia jizni” din Bălți, „Puti k pobede” din Soroca. Luând ca bază datele din Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova privind măsurile de pregătire pentru Festivalul Mondial al Tineretului (Moscova, 1957), corelate cu mostrele păstrate în custodia Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală, prezentăm un tablou de ansamblu asupra activității acestor arteluri, piesele vestimentare pregătite, politica de stat în domeniul confecționării și promovării costumului național moldovenesc în cadrul manifestărilor culturale, materiile prime și tehnicile de lucru.

**Cuvinte-cheie:** artizanat, artă, costum popular, materie primă, stil moldovenesc, broderie artistică, metamorfoze, artel, Festival, muzeu, patrimoniu.

### **Summary**

#### **The manufacture of national costumes and accessories for the World Youth Festival (Moscow, 1957) in the Promhudojnik workshop in Chisinau**

Craftsmanship artels with the main purpose of manufacturing industrial products, fabrics, carpets, clothing and accessories are of particular interest in restoring the history of craftsmanship on the current territory of the Republic of Moldova. In this article, we aim to highlight the work of the artels, in which fabrics were made, various pieces of the popular port, metal accessories, souvenirs, gold jewelry, and to analyze clothes items from the artistic and compositional points of view, thus following the metamorphoses of the national costume in the first decades after the war. The most important artels are: the “Promhudojnic” and “Progress” from Chisinau, „Kovrovshkic” in the village of Tabara, Straseni district, “Trud” from Cahul, “Crasnaia zvezda” from Bender, “Zaveti Lenina” from Râbnița, “Novaia jizni” from Balti, “Puti k pobede” from Soroca. Taking as a basis the data from the Archives of the Social-Political Organizations of the Republic of Moldova on the Preparatory Measures for the World Youth Festival (Moscow, 1957), correlated with the samples kept in custody of the National Museum of Ethnography and Natural History, we present an overview of the activity of these artels and the manufactured clothes items, of state policy in the field of making and promoting the Moldovan national costume during cultural events, the raw materials and the working techniques.

**Keywords:** crafts, art, national costume, raw material, Moldovan style, artistic embroidery, metamorphosis, artel, Festival, museum, patrimony.

În primii ani postbelici, în mai multe localități din RSS Moldovenească au fost fondate arteluri de producere care aveau ca scop realizarea, pe lângă produse alimentare și mărfuri de larg consum, a unor articole industriale și artistice, piese vestimentare și accesorii. Toate artelurile erau subordonate Consiliului industriei moldovenești (rus: „Молдпромсовет”) din RSSM, îndeplinind comenzi de stat pentru realizarea celor mai diverse articole, în activitatea sa bazându-se în mare parte pe tradițiile meșteșugurilor artistice, ale artizanatului din acest spațiu. Printre cele mai reprezentative ateliere care se ocupau de producerea țesăturilor, covoarelor, a pieselor vestimentare și a accesoriilor din metale menționăm artelurile „Promhudojnik” din Chișinău (rus: „Промышленный художник”, adică „Pictor industrial”), „Progres” din Chișinău, „Kovrovșcik” din satul Tabăra, raionul Strășeni, „Trud” din Cahul, „Drujba” din Tiraspol, „Krasnaia zvezda” din Tighina, „Zaveti Lenina” din Râbnita, „Novaia jizni” din Bălți, „Zoia Kosmodemianskaia” din Orhei, „Puti k pobede” din Soroca ș.a. Fiecărui artel îi revenea o funcție aparte în realizarea pieselor de artizanat, promovarea valorilor culturale, inclusiv, a portului național. În articolul de față ne-am propus drept scop să scoatem în evidență anume activitatea artelurilor în cadrul cărora au fost lucrate țesături pentru realizarea costumelor naționale, au fost cusute diferite piese ce țin de portul popular, confecționate diferite accesorii de metal, suvenire, articole de bijuterii din aur (la artelul „Progress” exista un sector specializat în producerea pieselor de aur). În fondurile Arhivei Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova (AOSPRM) am identificat mai multe documente privind măsurile de pregătire pentru Festivalul Mondial de Tineret, care urma să se desfășoare la Moscova, la 28 iulie – 11 august 1957. În așa fel, prin intermediul acestui studiu introducem în circuitul științific informații inedite privind pregătirile în RSSM pentru acest festival și confecționarea pieselor vestimentare, accesoriilor și a suvenirelor în stil moldovenesc. Pornind de la datele concentrate în filele dosarelor de arhivă, corelate cu mostrele păstrate în custodia Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală (MNEIN), putem propune o privire de ansamblu asupra activității acestor centre de producere artistică a pieselor, urmărind politica de stat în domeniul confecționării și promovării costumului național moldovenesc în cadrul manifestărilor culturale, să identificăm materiile prime, tehnicile de lucru și articolele care au

fost pregătite pentru delegația moldovenească de la Festivalul Internațional al Tineretului.

În RSS Moldovenească, pregătirile pentru Festivalul Internațional din vara anului 1957 începuse cu mult înainte de desfășurarea evenimentului politic și cultural, la nivel de stat fiind elaborate o serie de directive în scopul de a eficientiza și monitoriza producerea costumelor naționale moldovenești, a suvenirelor în stil moldovenesc, a cadourilor din partea RSSM. De fapt, a fost un aspect important al dezvoltării industriei ușoare în întreg spațiu sovietic, întrucât practic fiecare întreprindere din URSS a fost implicată în elaborarea și producerea atât a pieselor vestimentare și a suvenirelor cu simboluri naționale (situație valabilă pentru toate republicile unionale și țările participante la Festival), cât și a celor cu simbolurile recunoscute ale celui de-al VI-lea Festival Internațional al Tineretului și Studenților [16]. Per total, la această întrunire au participat 34000 de tineri din 131 de țări [5], care și-au etalat inclusiv și costumele populare, după cum am putut surprinde din fotografia de epocă a delegației din România, mai ales zona Timișoara [12; 15]. Pe de altă parte, acest festival a făcut cunoscute în spațiul sovietic, inclusiv în RSSM, muzica *rock in roll*, fustele cloșate, blugii, devenind un adevărat șoc cultural pentru societatea sovietică închisă [16].

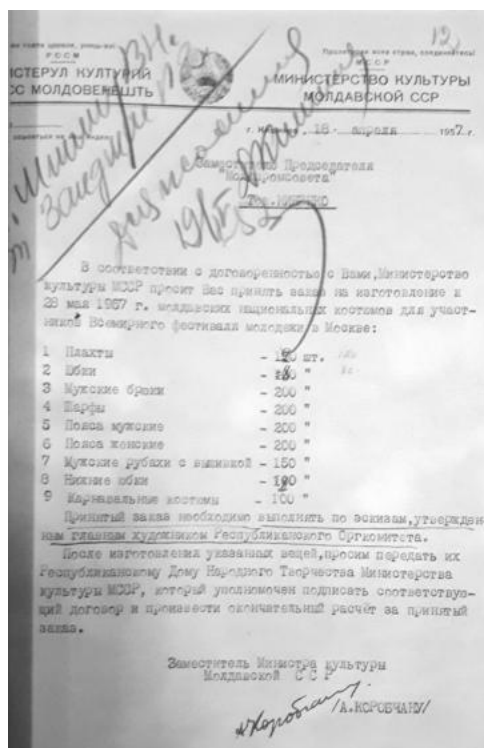
Revenind la pregătirile din RSS Moldovenească pentru acest eveniment cultural de amploare, menționăm că în conformitate cu demersurile Ministerului Comerțului al RSSM din 28 februarie 1957, au fost comandate 1500 de costume populare, realizarea cărora urma să fie efectuată în cadrul artelurilor din sistemul industriei textile din RSSM. Potrivit mențiunii viceministrului Culturii A. Corobceanu, cele zece schițede broderie pentru costumelenaționale moldovenești fusese elaborate de pictorul principal al Comitetului organizatoric al Festivalului și aprobate în ședința comitetului organizatoric [3, f. 12, 14]. Prin decizia Ministerului Industriei Ușoare al URSS au fost transmise 1000 kg de fir alb de lână de mărimea 32/2 pentru a confecționa cca 2500 m.p. de țesătură necesară coaserii costumelor naționale [3, f. 1]. Pentru realizarea brâielor specifice costumului național, în conformitate cu schițele pictorului principal din cadrul comitetului organizatoric al festivalului, erau necesare 1500 kg de fir de lână de mărimea 24/2.

Examinând materialul documentar și colecțiile muzeale accesibile<sup>1</sup>, constatăm ca rea-

lizarea costumelor naționale fusese efectuată în cadrul artelului „Promhudojnik”, care se găsea la Chișinău, str. Kievskaja, 75. Acest artel, cunoscut ca „Fabrica de articole meșteșugărești și artistice din Chișinău Promhudojnik”, a fost întemeiat în 1955 pentru eficientizarea lucrului în domeniul deservirii populației, optimizării atelierelor mici și medii existente anterior, pornind de la necesitatea specializării în executarea anumitor operațiuni și segmente mai înguste de activitate [4, f. 9-10]. Aici se confecționau broșe, oglinzi, articole de galanterie, se realizau stofe în tehnica serigrafiei, se lucra tapiserie artistică, alte articole artistice. În anul 1955, la fabrică au fost instalate opt mașini de cusut, meșterițele însușind noile tehnologii de pictare pe mătase – tehnica batikului [1, f. 13, 24]. La începutul anului 1956 la „Promhudojnik” lucrau 228 de meșteri antrenați în secția de producere a țesăturilor de mătase și de pictare a stofelor, secția articolelor de galanterie, trei ateliere artistice și trei ateliere foto, secția de poligrafie, secția de prelucrare artistică a lemnului [1, f. 13, 102].

Pentru Festivalul Internațional al Tineretului toate schițele artistice ale costumelor naționale moldovenești au fost lucrate de pictorul artelului/fabricii „Promhudojnik”, un oarecare Konikov, luând ca model de bază piesele autentice păstrate în custodia Muzeului Ținutului Natal (actualmente Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău), astfel fiind soluționate toate problemele legate de originalitatea costumelor confecționate. Pictorul Konikov remarcă că a elaborat schițele tehnice pentru confecționarea pieselor vestimentare tradiționale și a broderiei artistice, deși unele elemente au fost simplificate de el pentru a ușura realizarea broderiei fine. Același Konikov urma să elaboreze schița brăielor naționale moldovenești ca un important accesoriu al costumului popular. La fel, meșterii din cadrul fabricii „Promhudojnik” urmau să realizeze câte o bluză bărbătească și femească în tehnica batik [3, f. 28-31, 44-45]. Având în vedere importanța politică a acestui festival, se solicita coordonarea tematicii, a subiectelor și decorului folosit pentru costume și suvenire cu Comitetul Central al Comsomolului din RSSM, totodată, desenul ornamentului național al costumelor tradiționale moldovenești trebuia corelat cu Ministerul Culturii [3, f. 91-92].

În scopul cointeresării și promovării artizanilor locali în confecționarea diverselor suvenire în stil moldovenesc, au fost stabilite trei premii bănești (în sumă de 3000, 2000 și, respectiv,



1000 de ruble), care se acordau atât atelierelor meșteșugărești cât și artizanilor aparte. Astfel, meșterii localnici fusese îndemnați la nivel de stat pentru a participa activ la realizarea diverselor suvenire folosite în timpul festivalului din anul 1957 [3, f. 104]. Pentru schimb de experiență și acumulare a informației necesare a fost creat un grup din zece persoane, delegate la Moscova pentru a studia procesul de confecționare a suvenirelor de înaltă calitate artistică. Se preconiza și desfășurarea unei expoziții a suvenirelor și articolelor predestinate festivalului.

Toate schițele costumelor și suvenirelor destinate pentru a fi realizate către începutul festivalului, urmau a fi prezentate în mod obligatoriu pentru discuție și aprobare până cel târziu 16 martie 1957. Cum decurgeau ședințele Consiliului artistic în cadrul Consiliului industriei moldovenești („Молдпромсовет”), putem reconstitui în baza procesului-verbal nr. 3 din 6 martie 1957, când au fost discutate și aprobate schițele suvenirelor elaborate de pictorii mai multor ateliere din RSSM [2, f. 174]. Ședința a fost prezidată de președintele Consiliului Artistic D. Fedotov, din componența consiliului făcând parte inginerii Karlina R., Raduli M., Leiderman G., Moscalenco, instructorul Ministerului Culturii Konikov și custodele-șef al fondurilor Muzeului Ținutului Natal Tatu, pictorul principal al artelului „Novii Bît” din Tiraspol Kopîlova,

pictorul principal al comitetului organizatoric al Festivalului Șubin, artistul plastic Bespoiasnii P. După examinarea schițelor și mostrelor suvenirilor propuse, au fost aprobate spre confecționare batiste din mătase și șifon lucrate în tehnica batik, propuse de fabrica „Promhudojnik”, pe când batistele femeiești cu chenar vegetal și geometric au fost revăzute, fiind sugerată divizarea motivelor geometrice și vegetale. Pictorul Șubin a propus realizarea batistelor femeiești din șifon, având pictate în colțuri imaginile unor monumente reprezentative pentru istoria și cultura RSSM. Același Șubin a propus ca atelierele din sistemul industrial să se adreseze centralizat la Uniunea Artiștilor Plastici din RSSM pentru a li se acorda asistența necesară în realizarea plasticii de forme mici, a pieselor decorative și a suvenirilor în stil moldovenesc, astfel urmând pentru următoarea ședință a Consiliului Artistic să fie prezentate schițele figurinelor [2, f. 175]. Pictorii de la fabrica „Progress” au prezentat spre aprobare schițele portpaharelor, broșelor și suporturilor pentru șervețele lucrate din metale anodizate/eloxate (metoda de pasivizare electrolytică într-o celulă electrolytică cu electrolit oxidant este folosită pentru placarea obiectelor, de regulă, aluminiu, cu un strat subțire de oxid ce crește rezistența la coroziune și o mai bună adeziune a vopselelor).

De menționat că deja la producerea unor anumite piese, în cazul de față a broșelor, se ținea cont de cererea populației, astfel fiind propusă realizarea unei partide experimentale de 100 de exemplare [2, f. 176]. Pictorul artelului „Novii bît” din Tiraspol a propus schița unui covor lucrat în stil moldovenesc, folosit pentru camera copiilor. Examinând schițele, pictorul Bespoiasnii a recomandat ca desenul covorului să fie simplificat și plasat mai distanțat, iar Șubin a venit cu o propunere de a realiza covorașele cu dimensiunile de 70×160 cm, folosind o gamă cromatică mai armonioasă. Tot în cadrul acestei ședințe artistul plastic Bespoiasnii a propus spre aprobare schița unui covor jubiliar, pictorul Șubin insistând asupra scoaterii imaginii porumbeilor și a stemelor din covor. Odată fiind aprobată schița covorului jubiliar elaborată de Bespoiasnii, acest articol urma să fie produs în cadrul artelului „Novii bît” din Tiraspol. Meșterii din artelul „Kooperator” au propus mai multe piese, dintre care pentru studiul nostru prezintă interes păpușile îmbrăcate în haine populare. După mai multe discuții, s-a decis de a lungi cămașa păpușii „Andrieș”, iar bundița figurinei băiatului îmbrăcat în straie naționale să

fie imitată din flanelă, de asemenea, să fie modificată culoarea cizmelor [2, f. 177].

Constatăm că la data de 10 mai 1957, în artelurile din domeniul industriei textile au fost pregătite următoarele piese ale costumului popular: 230 de perechi de pantaloni bărbătești; 500 de cămăși bărbătești pictate; 200 de cămăși femeiești pictate; țesute 450 m<sup>2</sup>. de stofă pentru realizarea pieselor de port popular; țesute câte 225 de brăie bărbătești și cele femeiești. Cu certitudine, cel mai important rol în executarea costumelor naționale a revenit meșterilor din cadrul artelului „Promhudojnik”, care activau sub conducerea directorului Bilei. Anume acestui artel îi revine sarcina de a executa până în data de 28 mai 1957 următoarele piese vestimentare: 120 de catrințe, 80 de fuste, 200 perechi de pantaloni bărbătești, 200 de fulare-brăie de șifon, câte 200 de brăie bărbătești și femeiești, 150 de cămăși bărbătești cu broderie artistică în stil național, alte piese care erau confecționate în conformitate cu mărimile transmise de Casa Creației Populare pentru ansamblurile populare. De altfel, în cadrul artelului „Promhudojnik”, având la bază zece schițe principale, fusesse realizate 1000 de exemplare de costume naționale folosindu-se metoda serigrafică [3, f. 16]. De confecționarea stofelor necesare pentru coaserea costumelor naționale era responsabil artelul „Pobeda” („Biruința”) din Chișinău, director Leibovici. Coaserea pantalonilor bărbătești pentru ansamblul vestimentar național a fost încredințată artelului „Krasnaia Zvezda” („Steaua Roșie”) din orașul Bender [3, f. 3].

Cunoscând bine faptul că articolele vestimentare tradiționale moldovenești se deosebesc printr-o broderie fină, elegantă, s-a optat și în acest caz pentru înfrumusețarea pieselor cu broderie. În acest context, lucrătorii din cadrul caselor de deservire a populației trebuia să urmărească calitatea îndeplinirii broderiei artistice și să acorde la necesitate ajutor și consultanță meșterilor artelurilor [3, f. 19]. Broderia artistică a pieselor vestimentare se realiza în cadrul artelului „Promhudojnik” din Chișinău, iar specialistă Karlina R. M. a fost delegată pentru monitorizarea procesului în artelul „Trud” din Cahul; Leiderman G. I fusesse delegată la artelurile „Drujba” din Bender și „Krasnaia zvezda” din Tighina, în ajutorul celor din artelul „Zaveti Lenina” din Râbnîța a fost delegată Samsonova A. F., la „Novaia jizni” din Bălți a venit Raduli M. P. Volcec M. P. a fost delegată în artelul „Zoia Kosmodemianskaia” din Orhei, iar Șor



A. I. – în artelul „Puti k pobede” din Soroca [3, f. 21-22]. De asemenea, pentru realizarea în timp a tuturor pieselor vestimentare au fost eliberate artelurilor meșteșugărești zece mașini de brodat.

Astfel, potrivit corespondenței examinate, constatăm că până în data de 1 iunie 1957 urmau a fi confecționate toate seturile de costume naționale moldovenești, inclusiv și încălțăminte corespunzătoare [3, f. 5]. Toate cheltuielile pentru stofa necesară și coaserea pieselor vestimentare se ridicau la 1340 mii ruble. Pentru realizarea pieselor au fost utilizate mătasea albă și crem, stofa boston de culoare albă și maronie pentru pantaloni bărbătești, lâna, ața mlineu pentru brodat, țesătura de bumbac și de in, șifonul alb și crem, pielea (liderin) și blana artificială [3, f. 52].

Potrivit listelor examinate, în total pentru participanții la Festivalul Mondial de Tineret au fost confecționate 80 de bluze de mătase brodate, 120 de cămăși femeiești de mătase brodate, 50 de cămăși bărbătești de mătase brodate, câte 200 de bundițe de lână bărbătești și femeiești, 120 de catrințe, 80 de fuste de lână, 200 de perechi de pantaloni de lână bărbătești, 215 de căciuli din blană artificială, câte 200 de brăie de lână bărbătești și femeiești, 200 de perechi de cizme cromate bărbătești, 50 de perechi de opinci, 200 de perechi de pantofi de damă [3, f. 8-9].

De asemenea, pentru buna desfășurare a Festivalului Internațional de Tineret, încă în octombrie 1956 a fost dispusă confecționarea a 35 de tipuri de suvenire, în acest context fiind concludentă Hotărârea Consiliului industriei moldovenești („Moldpromsovet”) nr. 180 din 12 octombrie

1956 „Cu privire la îndeplinirea sarcinilor privind producerea articolelor artistice și a suvenirelor în cadrul artelurilor industriei moldovenești” [3, f. 103], demersul fiind actualizat la 12 martie 1957 prin decizia „Despre confecționarea în cadrul artelurilor industriei moldovenești a suvenirelor și costumelor naționale pentru Festivalul Internațional de Tineret” [3, f. 69].

Suvenirele erau realizate în cadrul următoarelor arteluri: „Progress”, „Promhudojnik”, „Cooperator”, „Promutili” „Trud” (or. Cahul), „Zarea” (or. Bălți), „Novii bit” (or. Tiraspol) [3, f. 15] și urmau să fie prezentate până la data de 20 aprilie 1957 [3, f. 17]. Printre cele mai solicitate suvenire se numără farfuriile având imprimate diferite vederi ale orașului Chișinău produse la artelul „Biruința” din Chișinău. Tot aici fusese lucrate 150 de fețe de masă cu motive naționale, comercializate la Magazinul Universal Central. În artelul „Progress” se confecționau albume pentru fotografii, platouri decorative, vase pentru pesmeți, iar în artelul „Cooperator” se produceau plachete cu imagini moldovenești, păpuși îmbrăcate în port național (500 de exemplare), în special „Moldoveanul”, „Moldoveanca”, „Andrieș” (cu înălțimea de 30 cm) [3, f. 28-31]. Răsfoind revista „Femeia Moldovei” putem vedea chipurile păpușilor „Moldoveanca” și „Andrieș” îmbrăcate în haine tradiționale moldovenești, ce e drept, stilizate conform cerințelor și viziunii pictorilor atelierelor de producere [11].

Potrivit directorului artelului „Promhudojnic” Bilei, în primul trimestru al anului 1957 au fost produse și realizate câte 20 de bluze brodate

femeiești (la un preț de 5000 ruble) și bărbătești (la prețul de 2500 de ruble), 5000 de exemplare ale albumului „Imagini din Chișinău” și „Imagini din Moldova” la un preț total de 24000 ruble [3, f. 34]. În această categorie au fost incluse o serie de farfuri decorative cu imagini imprimare ale următoarelor monumente de istorie și artă din Chișinău: monumentele lui G. Cotovschi, A. Șciusev, V. Lenin și A. Pușkin, clădirile emblematice ale capitalei – scara din actualul parc Valea Morilor (în 1957 cunoscut ca Parcul Central de Cultură și Odihnă), Stadionul Republican, Arcul de Triumf (Porțile Sfinte), Banca Națională, Gara Feroviară, Teatrul Moldovenesc, Cinematograful „Patria”, Muzeul Republican de Artă, hotelul „Moldova”, Filiala Academiei de Științe, Institutul Agricol, Expoziția Agrară Republicană ș.a. [3, f. 81].

De asemenea, se preconiza confecționarea a 500 de bluze femeiești din crep-jorjet [13; 14] brodate în stil moldovenesc, 3000 de baticuri pentru cap din șifon cu ornament național moldovenesc, 1000 de batiste din șifon cu ornament național moldovenesc, 3000 de cașneuri (fr.: *cache-nez*) din șifon cu ornament național moldovenesc, 10000 de batiste de buzunar din șifon în stil moldovenesc [3, f. 63, 85]. În cadrul artelului „Progress” urmau a fi confecționate broșe de metal cu inscripția „Salutări din Chișinău”, broșe cu nume moldovenești, broșe în formă de porumbel cu inscripția „Pentru pace”, patru tipuri de broșe cu motive tradiționale moldovenești (struguri, frunză de viță de vie, fluiere), medalioane, oglinzi cu imagini din Moldova, diferite salatiere, portpahare de metal, fructiere, albume pentru fotografii, oglinzi cu rame decorative, portțigarete de damă lucrate „sub aur”, brățări, medalioane, pendantsive din metal anodizat, de regulă, din aluminiu anodizat/eloxat, toate prezentate ca suvenire decorative pentru Festivalul Mondial al Tineretului. La fel, era implicat în confecționarea suvenirelor și artelul ce purta numele lui Vladimir Ilici din orașul Chișinău, aici fiind realizate butoiașe decorative pentru vin de 5 și 10 litri, decorate cu ornament național moldovenesc, dar și sipețele de lemn trafat, cu ornament tradițional moldovenesc.

Un loc aparte în lista suvenirelor revine bine cunoscutelor și înalt apreciatelor covorașe tradiționale moldovenești. Astfel, în artelul „Novii bit” din Tiraspol și în artelul „Trudovic” din satul Tabăra, raionul Orhei, urmau să fie confecționate câte 100 de covorașe moldovenești, cu dimensiunile de 120×90 cm, tot aici se confecționau și

covorașe pentru camera copiilor. Pentru fiecare model de covor se solicitase realizarea unui etalon, care trebuia propus spre discutare și aprobare la Consiliul artistic până la 15 februarie 1956, la fel, se solicitase fotografia artistică a articolului și calculele privind manopera țesătoarelor pentru confecționarea a 1 m<sup>2</sup> de covor [3, f. 109].

La 6 octombrie 1956, artelul „Progress”, a anunțat că va pregăti pentru magazinul de cadouri următoarele suvenire: portpahare gravate, cutii pentru pâine din aluminiu anodizat/eloxat sub aur, cu detalii ajurate, oglindă cu suport făcut sub aur, cu incrustații de pietre, portțigarete de damă pentru 10 țigări, executate din aluminiu anodizat, decorat cu pietre. În lista cadourilor pregătite realizate pentru Ministerul Comerțului al RSSM au fost incluse, pe lângă alte articole, bluze de doamnă cu broderie în stil moldovenesc, sipețele lucrate artistic, portpahare din aluminiu anodizat, baticuri/basmale în stil moldovenesc ș.a. [3, f. 113].

În artelul „Novii bit”, „Cooperator” și „Pobeda” se mai confecționau brâie cu ornament tradițional moldovenesc, iar în artelul „Metallobitremont” se preconiza confecționarea instrumentelor naționale moldovenești: fluiere și drâmba [3, f. 75-76]. În artelul „Promutili” s-a propus realizarea a cinci tipuri de suvenire decorative din os și corn, la fel, 500 de pieptene decorate în stil național moldovenesc. Cele 1000 de păpuși îmbrăcate în haine populare moldovenești urmau să fie confecționate de meșterii artelului „Kooperator” din Chișinău. Dat fiind faptul că în spațiul vizat era bine dezvoltată prelucrarea artistică a lemnului, se preconiza realizarea a peste 30000 de suvenire din lemn: piese decorative de birotică, sipețele, portțigarete, călimări ș.a. [3, f. 80]. În mare parte, aceste suvenire fuseseră comercializate prin Magazinul Universal Central și magazinul „Подарки” („Cadouri”/„Suvenire”, aflat la Chișinău, str. Armeană, nr. 53, în clădirea de servicii sociale), toate fiind frumos împachetate [3, f. 98]. Articolele de ceramică artistică se realizau în artelul „Trud” din Cahul.

Încă la 16 noiembrie 1956, Ministerul Culturii al RSSM a solicitat artelului „Kovrovșcik” din satul Tabăra, raionul Strășeni, de a confecționa patru costume naționale: două femeiești și două bărbătești, de asemenea, 18 m de stofă albă țesută și brodată pentru confecționarea a patru bluze și cămăși, stofă albă semilână, stofă albă semilână în dungi, țesătură de lână neagră și maronie pentru bundițe/pieptare bărbătești, patru brâie de



semilână decorate, două brăie înguste femeiești și două late bărbătești. Comanda urma să fie achitată de către Muzeul de Stat al Ținutului Natal (astăzi MNEIN), iar schițele costumelor și ornamentelor urmau a fi expediate în adresa artelului în timpul apropiat [3, f. 110].

Cercetările noastre în fondurile MNEIN au scos în evidență păstrarea unor piese vestimentare lucrate la fabrica „Promhudojnik” din Chișinău și intrate în colecția muzeală prin anii 1960. Dat fiind faptul că Festivalul Internațional al Tineretului a avut loc în anul 1957, iar piesele vestimentare realizate în cadrul acestei fabrici au fost procurate de conducerea muzeului în anii 1958–1960, este verosimilă ideea că aceste cămăși bărbătești și bluze femeiești ar putea face parte din seria costumelor naționale moldovenești realizate anume pentru participanții Festivalului. Astfel, în fondurile MNEIN am identificat o cămașă din *crep de Chine* de culoare albă, cu mâneca montată în răscoitura brațului, fără manșetă, la margine decorată cu un câmp ornamental lat brodat manual în tehnica cruciuliță; pe partea față, la sistemul de închidere, este plasat un câmp ornamental lat, gulerul ștei este și el brodat cu ornament geometric și vegetal, în culori crem, verde, roșu, roz, galben, negru [7]. O altă cămașă bărbătească este identică ca realizare tehnologică, având însă gulerul brodat cu motive decorative geometrice, în culori de albastru-deschis, albastru-întunecat, roșu, galben, verde, negru [8]. O altă cămașă, similară ca realizare tehnologică, este confecționată dintr-o stofă denumită *cesucea* (cunoscută ca mătase sălbatică, *tussore*, *tussur*, *tusser*, *tusseh*, *tussah*, de culoare galben-maronie) [17]. Cămașa din mătase sălbatică de culoare albă are pe partea din față, la sistemul de închidere, plasat un câmp ornamental lat, gulerul ștei brodat cu motive geometrice în roșu, galben, negru [9]; o altă cămașă din mătase sălbatică are brodat gulerul manual în tehnica cruciuliță,

folosindu-se asemenea culori ca albastru-întunecat, albastru-deschis, negru, galben, cafeniu [10].

Tot în același interval de timp la Muzeu au fost procurate de la fabrica „Promhudojnik” și câteva bluze femeiești de tipul ie tradițională. Menționăm o bluză femeiască națională din crepdeșin de culoare albă, fără guler, cu răscoitura gâtului largă, încrețită la gât cu un șiret colorat, mâneca raglan, fără manșetă, încrețită pe elastic. Bluza este brodată cu motive geometrice și florale pe piept și la mâneci, mâneca cu altiță, tehnica broderiei manuale fiind cruciulița simplă, folosindu-se așa culori ca negru și roșu [6].

Având în vedere cele expuse anterior, ajungem la anumite concluzii ce ne permit să precizăm rolul atelierelor de producere artistică și meșteșugărească în promovarea costumului popular tradițional. Astfel, statul a fost nemijlocit cointeresat în dezvoltarea acestui domeniu de producere artizanală și promovarea diverselor piese de port național, suvenire în cadrul manifestărilor culturale, în cazul de față, la Festivalul Internațional de Tineret din Moscova, desfășurat în anul 1957. Articolele erau elaborate în conformitate cu schițele elaborate de către pictori și aprobate la ședința Consiliului Artistic, fiind, de cele mai multe ori, comenzi de stat în legătură cu sărbătorile și aniversările sociale, politice sau culturale [1, f. 104]. Costumele populare, broderia artistică, suvenirele erau realizate în conformitate cu mostrele autentice păstrate în fondurile Muzeului de Stat al Ținutului Natal din Chișinău (MNEIN), unele dintre care admitem că au ajuns în fondurile muzeului pentru păstrare.

Totodată, în costumele naționale existau nu doar germeni de disoluție, dar și factori de coeziune cu costumele tradiționale, care au condiționat continuitatea acestuia în ansamblul vestimentar din RSSM. În perioada sovietică întâlnim o categorie întregă de creații inspirate din portul tradițional



moldovenesc preconizate pentru anumite manifestări culturale unionale sau internaționale, cum a fost Festivalul Mondial al Tineretului desfășurat la Moscova în anul 1957, o replică dată de URSS Jocurilor Olimpice. Presa periodică din spațiul sovietic, inclusiv cea din RSSM, a reflectat pe larg subiectul Festivalului, fiind publicată o serie de articole la tema vizată, dar și fotografii ce vin să ilustreze participarea tinerilor, îmbrăcați, de regulă, în straie naționale [5; 12].

Și pentru că studiul nostru poate avea nu doar însemnătate teoretică și de constatare a faptelor, dar posedă și valoare aplicativă, propunem monitorizarea, verificarea, acordarea unei asistențe și consultanțe necesare din partea specialiștilor de la instituțiile de cercetare, universitare, muzeistice procesului de confecționare a pieselor vestimentare și a suvenirilor propuse diferite festivaluri, expoziții, târguri ș.a. Ar fi un pas important și util în protecția și promovarea valorilor culturale autentice, în cazul nostru, al costumului tradițional moldovenesc.

#### Note

<sup>1</sup>Imaginile au fost preluate din fondurile AOSPRM, MNEIN și colecții private.

#### Bibliografie

1. AOSPRM. F. 3010, inv. 1, d. 437, f. 13, 24. Годовые отчеты за 1955 г., квартальные и месячные отчеты за 1956 гг. по артелям „Промхудожник” и „Промутиль”, Кишинев / Godovyye otchety za 1955 g., kvartal’nyye i mesyachnyye otchety za 1956 gg. po artelyam „Promkhudozhnik” i „Promutil”, Kishinev
2. AOSPRM. F. 3010, inv. 1, d. 461.
3. AOSPRM. F. 3010, inv. 1, d. 597, 116 f. Материалы по подготовке к Всемирному фестивалю 1957 г. / Materialy po podgotovke k Vsemirnomu festivalyu 1957 g.

4. AOSPRM. F. 310, inv. 1, d. 469, f. 9-10. Паспорта промартелей Молдпромсоюза по состоянию на 1956 г. / Pasporta promarteley Moldpromsoyuza po sostoyaniyu na 1956 g.

5. Femeia Moldovei. Chișinău. nr. 9, septembrie 1957.

6. MNEIN. Nr. 6206.

7. MNEIN. Nr. 6207.

8. MNEIN. Nr. 6208.

9. MNEIN. Nr. 6209.

10. MNEIN. Nr. 6210.

11. Pentru micii cetățeni. În: Tinerimea Moldovei, Chișinău, 12 iunie 1957.

12. Tinerimea Moldovei. Chișinău, 12 iunie 1957.

13. Жоржет: изящество и прочность / Zhorzheta: izyashchestvo i prochnost’, <https://protkani.com/tkani/zhorzheta.html> (vizitat 15 ianuarie 2019)

14. Легкость и упругость креп-жоржета / Legkost’ i uprugost’ krep-zhorzheta, <http://tkaninfo.ru/tkani/legkost-i-uprugost-krep-zhorzheta.html> (vizitat 15 ianuarie 2019).

15. Представители Румынии в национальных костюмах на VI-ом Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве. 27 июля 1957 г. РГАНДТ. Ф. 36, оп. 9, д. 230. / Predstaviteli Rumynii v natsional’nykh kostiumakh na VI-om Vsemirnomo festivale molodezhi i studentov v Moskve. 27 iulia 1957 g. <http://rgantd.ru/fondy-rgantd/virtualnye-vystavki/leto-1957-vi-vsemirnyi-festival-molodezhi-i-studentov-v-moskve-glazami-chertoka.shtml>.

16. Фестиваль молодёжи в 1957 году: как в СССР приоткрыли железный занавес / Festival’ molodiyozhi v 1957 godu: kak v SSSR priotkryli zheleznyi zanaves. <https://russian7.ru/post/festival-molodyozhi-v-1957-godu-kak-v-sssr-p/> (vizitat 19 martie 2019)

17. Чесуча: описание ткани, свойства, достоинства и недостатки / Chesucha: opisaniye tkani, svoystva, dostoinstva i nedostatki. <https://textile.life/fabrics/natural-fibers/chesucha-opisaniye-tkani-svoystva-dostoinstva-i-nedostatki.html> (vizitat 27 februarie 2019).

Natalia PROCOP

## Elogierea artei textile la Butuceni

Pe data de 7 august 2018, la Butuceni, Orheiul Vechi, a avut loc Conferința științifică internațională „Geneza contemporaneității – autoidentificare prin cultură”, organizatori ai cărei au fost Academia Națională de Arte din Lvov, Școala doctorală Științe Umaniste, Universitatea de Stat „D. Cantemir”, Centrul Cultural ARTELIT din Republica Moldova, Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală, Filarmonica Națională „S. Lunchevici”, Международный этнохудожественный проект „Экологический ракурс”, Muzeul Național „A. Sheptizki” din Lvov, Muzeul de etnografie și artizanat din Lvov, Afrique Nouvelles Actions. Evenimentul a avut loc în cadrul Simpozionului Internațional „Autoidentificare prin dialog cultural modern”, ediția a IX-a, desfășurat în perioada 3-8 august.

În cadrul conferinței au fost expuse publicului larg studiile cercetătorilor din diverse instituții de învățământ superior din domeniul artelor textile din Polonia, Ucraina, România și Republica Moldova. Demersul Lilianei Condraticova, secretar științific al Institutului Patrimoniului Cultural al MECC, s-a referit la *Creația meșterilor artizani din localitățile din nordul Moldovei*. Au fost expuse numeroase obiecte de artizanat, identificate influențele diverselor etnii la evoluția ornamentului și cromaticii.

Anna Kuzmitowicz și Anna Lejbold, lectori universitari ai Academiei de Arte Plastice „Wldyslaw Strzeminski” din Lodz, Polonia, au prezentat studiul *Curelele și cizmele ca elemente ale costumului popular polonez din centrul țării*. Cercetarea a fost axată în special pe bogata colecție muzeală din regiune.

Alexandra Wereszka, lector universitar al Institutului de Arhitectura Textilelor din Lodz, Polonia a venit cu comunicarea *Pasiak – bogăția gusturilor estetice și culturale din voievodatul Todzkilgo*. Designerul a prezentat importanța elementului *pasiak* în costumul tradițional polonez.

Monika Kostrzewa, lector universitar al Universității „Adam Mickiewicz” din Poznan, Polonia a relatat despre *Rolul folclorului și a artizanatului în activitatea Kalisz Cepelia*. Fondată în anul 1950 instituția era specializată în producerea și realizarea vestimentației și stofelor decorative, broderiei, batikului, picturii pe porțelan.

Invitații din România Nicoleta Vornicu și Cristina Bibire au prezentat comunicări interdisciplinare ce țin de *Metodele nedestructive de investigare utilizate în cercetarea materialelor folosite în realizarea textilelor religioase în secolul al XIX-lea și Metodologia de autentificare a textilelor istorice*.

Tematica religioasă a fost abordată și de colega de la Muzeul Național de Artă, București, România, Emanuela Cernea în comunicarea *Epitaful de la Tihvin – o stranie comoară în tezaurul unei vechi mănăstiri valahe*.

Zenovia Shulga, profesor al Academiei Naționale de Arte din Lvov s-a referit la *Arta populară ca sursă a creativității*. Autoarea a identificat artiști inspirați în creația lor (grafică, pictură, artă textilă, costum scenic, arhitectură etc.) de arta tradițională ucraineană. Cercetarea a fost axată pe perioada sfârșitului sec. al XIX-lea – mijlocul secolului al XX-lea.

Aurelia Hanganu, secretar științific general al Academiei de Științe a Moldovei în comunicarea interdisciplinară *Principii de Știință Deschisă pentru Cultură Deschisă* a prezentat starea de lucruri privind comunicarea științifică în contextul Științei Deschise în conformitate cu recomandările și documentele actuale, precum și cu prioritățile Spațiului European de Cercetare. Au fost reflectate principiile de la Viena referitor la comunicarea științifică drept considerații de bază pentru comunitatea academică actuală, inclusiv cea din Republica Moldova.

Victor Cojuhari care a reprezentat Institutul Patrimoniului Cultural al MECC a prezentat publicului cercetarea *Portul popular al ucrainenilor din*



Fig. 1. Conferința științifică internațională „Geneza contemporaneității – autoidentificare prin cultură”.



Fig. 2. Expoziția „AKO MODA CJA” semnată de dr. Alexandra Wereszka.

nordul Republicii Moldova (sf. sec. al XIX-lea – înc. sec. XX).

Livia Sîrbu, cercetător științific al Institutului Patrimoniului Cultural al MECC în comunicarea *Materialele de fabricare a articolelor de industrie ușoară din RSSM* a clasificat tipurile de stofă produse și utilizate în spațiul din RSS Moldovenească.

Tatiana Bujorean, lector universitar al AM-TAP a prezentat studiul *Arta populară – sursă de inspirație în creația vestimentară*. Cercetătoarea a pus accentul pe sursele de influență ale costumului popular în colecțiile vestimentare actuale.

Lilia Dragneva, lector la Colegiul Republican de Arte „Al. Plămădeală” a analizat diversitatea croiului, cromaticii, tipurilor de factură ș.a., expunându-le în discursul la tema: *Manifestări minimaliste în designul vestimentar*.

Studiile Marinei Cercașin de la Universitatea de Stat „D. Cantemir”, *Terminologia în domeniul proceselor tehnologice de producere a articolelor industriei ușoare și Tipologia ansamblului vestimentar nupțial*, s-au axat pe perioada RSS Moldovenească și Republica Moldova.

Comunicările *Artiști plastici din Republica Moldova absolvenți ai instituțiilor de învățământ*

*superior din Ucraina și Terminologia produsului finit în domeniul industriei ușoare din RSSM* au fost prezentate de către Natalia Procop, care a reprezentat Institutul Patrimoniului Cultural al MECC.

*Presa periodică din anii 1950–1960 din RSS Moldovenească ca sursă de cercetare a pieselor vestimentare* a fost reflectată în cercetarea Marianei Rusu de la Universitatea de Stat „D. Cantemir”.

Evenimentul a fost susținut prin vernisarea a două expoziții la Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală semnate de designerii Monika Kostrzewa „Costumul ca simbol al evoluției” și Alexandra Wereszka „AKO MODA CJA”. Ambele colecții au impresionat prin diversitatea croiului, facturii, tehnologiei creative și a conceptului artistic.

Importanța acestui eveniment se datorează problemelor abordate și metodelor propuse spre soluționare, investigării și conservării texturilor prezentate în comunicările cercetătorilor din diverse țări. Conlucrările internaționale științifico-practice de acest tip contribuie la cercetări multiaspectuale și interculturale.



Fig. 3. Expoziția „Costumul ca simbol al evoluției” semnată de dr. hab., prof. univ. Monika Kostrzewa.

Natalia PROCOP

## Lidia Ceban-Boico

Lidia Ceban-Boico s-a născut la 1 aprilie 1939 la Galați, România. În anii 1957–1962 a făcut studiile la Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău (specialitatea Tapiserie). În perioada anilor 1960–1969 activează la întreprinderea „Быттрикотаж” în calitate de pictor în domeniul batikului. Din anul 1968 a lucrat în calitate de pictor principal la întreprinderea „Meșter faur”. În 1970 Lidia Ceban-Boico devine membru al Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească [1].

Abilitățile artistice ale Lidiei Ceban-Boico au fost remarcate chiar de la debutul său artistic, în anul 1968. Dovadă sunt numeroasele lucrări din perioada incipientă a activității sale creative achiziționate de Muzeul Național de Artă a Moldovei. În activitatea sa profesională, Lidia Ceban-Boico practică diferite genuri ale artei decorative: batikul, tapiseria, croșeta, prelucrarea artistică a pielii, a metalului ș.a., autoarea afirmându-se, în special, în arta batikului și a tapiseriei. Pictorița a realizat draperii, panouri decorative, finețea tehnicii executării pe care o posedă, oferindu-i spațiului noblețe și rafinament.

Abordând teme cu un profund conținut național, executate în tehnica batikului rece pe mătase, autoarea relevă în numeroase lucrări tradițiile poporului, printre care *Nunta*, *Nunta moldovenească*, *Melodia*, *Iașul în carnaval*, *Primăvara*, *Pământul nostru*, *Ciobănașii*, *Mireasa* [8, p. 101] ș.a. Aceste lucrări sunt pozitive, tonice și de o sensibilitate tipic feminină.

În lucrările autoarei *Pământul nostru* (1968), *Primăvara* (1969), *Călăreții* (1968), *Ciobănașii* (1970), *Fata cu păpădie* (1969), *Munca* (1968) se manifestă un simț componistic armonios (personal abil și inteligent) în organizarea spațiului, în interpretarea raporturilor dintre gol și plin. De asemenea, formele caracteristice ale obiectelor, unele în relație cu celelalte, au, într-un fel, capacitatea de a fi în același timp la distanță privind

întregul grupaj, dar și aproape, analizând și reprezentând fiecare obiect în parte, spre a-l integra în ansamblu.

Soluționarea problemelor legate de tonalitatea și forma obiectelor s-a aflat în atenția autoarei la elaborarea lucrărilor *Fata cu păpădie*, *Carnaval*, *Copilărie*, *Haiducii* ș.a. În operele Lidiei Ceban-Boico este evident spiritul unui neoașism moldovenească: vesel – *Copilărie* (1970), *Joc* (1968), *Haiducii* (1970), *Mireasa* (1969), dar uneori trist – *Melodie* (1967), *Poveste* (1967).

Ceea ce este specific pentru toate textilele realizate de Lidia Ceban-Boico sunt figurile stilizate, zvelte, frumoase, în cazul doamnelor, iar bărbații vânjoși, puternici sunt prezentați adesea în costume populare. Poporul nostru este văzut de autoare ca unul harnic, cu gospodărie (animale, livezi, vii etc.), dar care știe și să se petreacă de sărbători și ține la tradițiile și datinile sale.

Anul 1968 în creația Lidiei Ceban-Boico se caracterizează prin prezența lucrărilor atât cu tematica de sorginte populară – *Casa mare*, *Munca*, *Pământul nostru*, cât și cea sovietică – *Comsomolul eroic*, *Focul veșnic*, *Joc*. Nu este lipsă nici tematica general-umană – *Maternitate* ș.a.

Este de remarcat fondul MNAM care păstrează batikuri și tapiserii ale Lidiei Ceban-Boico. Prin ordonarea structurii compoziționale se remarcă batikul *Comsomolul eroic* (92×96 cm), ce se deosebește radical de alte lucrări ale autoarei, având și o tematică planificată de conducerea UAP. Compoziția cuprinde mai multe secvențe din viața așa-zișilor „eroi sovietici”, care sunt implicați în luptă, în activitate socială ș.a. Este o lucrare cu un profund subtext politic, pentru a demonstra societății necesitatea prezenței comsomolului în viața publică a țării. *Comsomolul eroic* oferă o compoziție dinamică, cu planuri nu prea evidențiate. Reprezintă un tip structural de compoziție închisă, înlănțuirile figurative fiind dispuse într-un singur plan frontal, pe un fundal

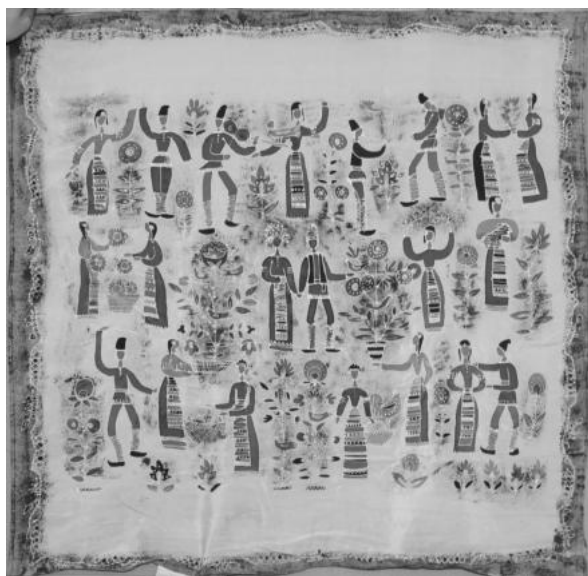


Fig. 1. *Nuntă*, 1968, batik, 91×82 cm [5].

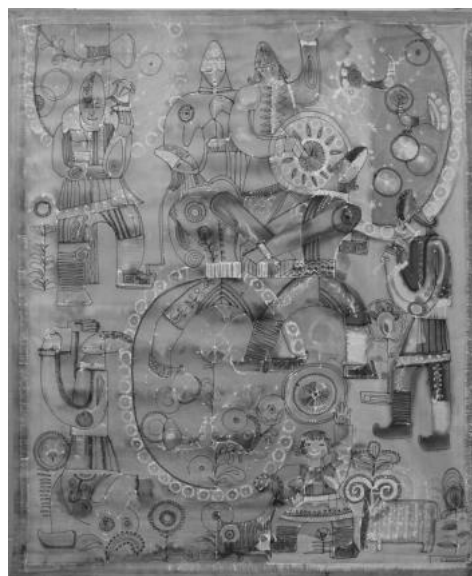


Fig. 2. *Trânta*, 1971, batik, 170×136 cm [3].

neutru decorativ, tratat plan, organizat pe baza unui acompaniament de ritmuri, pe traseul căruia ochiul este antrenat într-un motiv liniar continuu. Gama cromatică conține culorile gri, ocru, roz, alb, albastru [2].

O etapă de ascensiune s-a înregistrat în opera Lidiei Ceban-Boico, fiind reprezentată de *Nuntă moldovenească*, lucrarea expusă în cadrul celei de-a doua Expoziții republicane, dedicate anului internațional al femeilor pictorițe (1979). În lucrările *Nuntă moldovenească* (98×160 cm) și *Nuntă* (91×82 cm) se percepe un simț componistic armonios în organizarea spațiului, în interpretarea raporturilor dintre gol și plin. Portretele din aceste lucrări sunt pozitive, tonice și de o sensibilitate tipic feminină [7].

Abordând o compoziție organizată în două orizontale (*Nuntă moldovenească*), autoarea aduce în imagine scene de la nunta tradițională. În această compoziție se simte dinamica, datorată, în mare parte, diagonalei ce străbate întreg cadranul lucrării, la fel ca și în cazul batikului *Comsomolul eroic*. Compoziția este dominată de figurile mirilor amplasați în căruță și repartizați în cadranul drept de sus. Lucrarea emană un spirit de sărbătoare, bucuria evenimentului. Autoarea îmbogățește compoziția cu un decor abundent, ce integrează perfect întregul spațiu al operei. Compoziția este extrem de dinamică și echilibrată, fiind executată cu o deosebită iscusință.

O altă lucrare ce reprezintă scene de nuntă tradițională este batikul *Nuntă*. Lucrarea a fost

expusă de nenumărate ori, aducând faimă autoarei în cadrul Expoziției jubiliare de artă decorativ-aplicată (1968), Expoziției republicane jubiliare dedicată celor 100 de ani de la nașterea lui V. Lenin (1970). Conform deciziei Secretariatului Conducerii UAP al URSS din anul 1970, au fost procurate două lucrări ale pictoriței, fiecare în valoare de 600 de ruble, printre care s-a menționat și batikul *Nunta* [1]. Numeroase figuri stilizate sunt amplasate pe fundal alb în trei registre orizontale. Motivele vegetale stilizate și vestimentația populară ne amintesc de apartenența etnică. Întreg perimetrul lucrării este străbătut de o friză, întâlnită și în compoziția *Comsomolul eroic*.

Batikul *Măști* (1970, 115×27 cm), realizat în tehnica rece pe crepdeșin, este o compoziție alegorică, organizată pe verticală, în care se încadrează trei măști. Lucrarea include elemente simbolice, cum ar fi soarele și luna în partea inferioară, iar în cea superioară sunt prezentate fragmente din poporul vieții. Prima mască este reprezentată de Lidia Ceban-Boico răsând, pe prim-plan apărând incisivii care întruchipează renumele și celebritatea. Alături de soare și lună, un alt simbol – buzele, reprezintă puterea creatoare și însuflețirea. Al doilea chip are nasul evidențiat ca simbol al clarviziunii, perspicacității, discernământului și comunicării. De asemenea este reprezentată o ureche, simbol al înțelepciunii și nemuririi. Maska cea de sus are accent pe ochi, simbolul percepției intelectuale, iar alături este reprezentată o palmă ce reprezintă ocrotirea, credință, simbolizând munca, activită-



Fig. 3. *Muncă*, 1975, tapiserie, 210×349 cm.

țile transformatoare, dar și puterea posesiunii și dominația.

Tema măștilor a fost tratată de Lidia Ceban-Boico și în tehnica emailării artistice în panoul *Carnaval* (1970, 40×20 cm), compoziția fiind organizată tot pe verticală, semnificând diverse stări spirituale. Spre deosebire de fețele transfigurate artistic pe mătase, cele în tehnica emailării artistice sunt realizate inclusiv segmentat.

Lidia Ceban-Boico a demonstrat o prezență activă în viața artistică a republicii nu numai în perioada anilor '70, dar și cea a anilor '80, participând la diverse concursuri organizate în cadrul UAP a URSS pentru decorarea edificiilor de stat (instituții de stat, case de cultură, cantine). Necesitatea acestor lucrări a apărut în urma extinderii orașelor, a construcției noilor edificii arhitecturale, care au dus la necesitatea producerii batikului pentru decorul interioarelor. Drept urmare, a apărut necesitatea de a produce batikuri de dimensiuni mari pentru confecționarea ulterioară a draperiilor, paravanelor, lenjeriei ș.a. Specific perioadei respective este tendința accentuării decorativismului într-o îmbogățire artistică. Se exersează mult asupra îmbinării limbajului diverselor materiale, se încearcă noi efecte ale facturii, integrându-se perfect în concepția generală a creatorului.

În elaborarea lucrărilor din perioada respectivă – *Trânta* (1971, batik), *Regulator de circulație* (anii '80, batik) autoarea a fost preocupată de valoarea culorilor, alături de cea a formelor obiectelor. Alte teme transpuse pe pânză ale Lidiei Ceban-Boico din fondul MNAM ce reflectă viața

cotidiană a societății sunt *Munca* (1975, tapiserie), *Ritmurile vieții* (1977, tapiserie), *Circ* (anii '80, batik), *Cântecul muncii* (1980, tapiserie), *Nocturn cosmic* (1982, tapiserie).

Specific tapiseriilor autoarei sunt diversitatea facturii, compoziția verticală, dinamică, prezența figurilor antropomorfe ș.a. Talentul compozițional îl remarcăm în tapiseria *Munca* (210×349 cm), în care artista folosește alternanța figurilor dinamic amplasate. L. Ceban-Boico pune accent pe festivitate prin dinamica figurilor și motivelor repartizate în spațiul plastic, dar și prin vivacitatea cromatică. În tapiserie regăsim simbolurile sovietice, dar și motivele populare fitomorfe. Compoziția este pătrunsă de elanul bărbăției, sărbătorii și al prosperării. Spre deosebire de lucrările din perioada precedentă, în care predominau ținutele populare, în tapiseria *Munca* sunt prezente ținutele moderne, camașa și pantalonii evazați spre linia de finisare. Tema similară a fost abordată și în tapiseria *Cântecul muncii* (285×335 cm). În realizarea tapiseriilor *Cântecul muncii* și *Nocturn cosmic* autoarea recurge la margini neregulate, fie în partea inferioară, sau în partea inferioară și superioară.

O compoziție alegorică propune tapiseria *Ritmurile vieții* (260×200 cm). Trei figuri monumentale, de o plasticitate deosebită domină întreaga compoziție.

Măiestria în tehnica executării și insistența de care dă dovadă Lidia Ceban-Boico în realizarea lucrărilor în tehnica batikului (rece și fierbinte) și a tapiseriei o plasează în rândul celor mai importanți pictori din domeniul artei textile în perioada



Fig. 4. *Ritmurile vieții*, 1977, tapiserie, 260x200 cm.

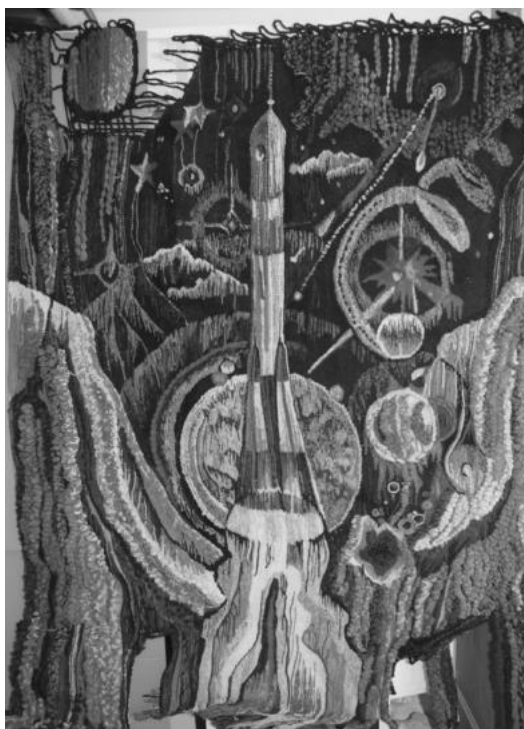


Fig. 5. *Nocturn cosmic*, 1982, tapiserie, 302x188 cm [6].

vizată. Putem conchide că segmentul Ceban-Boi-co din arta decorativă moldovenească din a doua jumătate a secolului al XX-lea este unul de certă valoare, la fel cum sunt Mihai Greu și Igor Vieru în pictură. Alegerea obiectelor și riguroasa stilizare a formei constituie un răspuns la preocupările artiștilor moldoveni pentru definirea în artă a specificului național. Călătorind mult, fiind la curent cu realizările artei europene, autoarea a păstrat de la avangardă îndrăzneala compozițională, experimentând mult în domeniul său de activitate.

#### **Bibliografie**

1. Arhiva UAP, Dosar Ceban-Boi-co Lidia.
2. Fondul MNAM, Nr. inv. colecție ad. 4516.
3. Fondul MNAM, Nr. inv. colecție ad. 4517.
4. Fondul MNAM, Nr. inv. colecție ad. 4518.
5. Fondul MNAM, Nr. inv. colecție ad. 4519.
6. Fondul MNAM, Nr. inv. colecție ad. 4639.
7. Procop, Natalia. *Batik-ul din Moldova*, Chișinău: Balacron, 2017, 98 p.
8. Procop Natalia. *Particularitățile și specificul batik-ului contemporan*. În: ARTA. Seria arte vizuale, Chișinău: 2010, p. 99-108.



Fig. 6. *Circ*, anii '80, batik, 90x100 cm.



Fig. 7. *Regulator de circulație*, anii '80, batik, 162x103 cm.

Constantin SPÎNU

## Elena Rotaru, o artistă a punților armonice între realitate și vis

În istoria artelor decorative din Republica Moldova din perioada postbelică, creația Elenei Rotaru rămâne a fi una dintre cele mai reprezentative. Tapiseriile zămislite de această pictoriță talentată și profesionist instruită s-au aflat pe parcursul deceniilor în vizorul publicului iubitor de artă din țară și de peste hotarele acesteia, bucurându-se de apreciere din partea criticii de artă și edițiilor de specialitate. Întreaga activitate de creație a Elenei Rotaru întruchipează avântul și totodată zbuciumul spiritual al artistei, îndreptat spre înnoirea fațetei stilistice a tapiseriei din Republica Moldova și oglindirea prin intermediul operelor de artă a celor mai optimiste năzuințe de ordin estetic și general uman.

Debutază Elena Rotaru cu lucrări ce au marcat hotarul unor noi atitudini față de imaginea pe care o poate evoca arta textilă. Asemenea opere, ca *Toamna* (1962) și *Nunta* (1965) oglindesc o nouă abordare a problematicii de nivel atât morfologic, cât și sintactic al artei textile și prezintă, în linii generale, opțiuni plastice de conexiune a unor secvențe narativ-simbolice cu motive provenite din tradiția folclorică a covorului moldovenesc, profilând la vremea respectivă, printr-o metodologie conceptual-artistică originală, izvoarele viitoarelor filiere de dezvoltare a imaginii artistice din tapiseria Republicii Moldova.

Deja în cea de-a doua jumătate a deceniului al șaptelea, Elena Rotaru prezintă la expozițiile din republică și cele unionale cele trei tapiserii de rezonanță – *Recolta I* (1967), *Floarea soarelui* (1967), *Recolta II* (1967), care i-au adus faima ca plastician. Creația ei, prin originalitatea stilistică de actualitate, trasează în artele decorative moldovenești o nouă și remarcabilă filieră artistică, ce se caracterizează printr-un înalt grad de artistism și cunoaștere a specificului domeniului, în care își zămislește opera. Astfel, în tapiseria *Recolta I*, Elena Rotaru orchestrează figurativul statuar, subordonându-l ideii integrării organice într-un câmp

decorativ înzestrat cu expresii estetice generate de îmbinări ale multiplelor forme abstracte, geometrice și motive sugestive. În consecință, imaginea generează mesaje ce oglindesc un univers simbolic al bunăstării și satisfacției umane, ca rezultat al muncii depuse de zi cu zi. Morfologic, artista creează figurativul antropomorf prin intermediul unor divizări tonale și cromatice sugestive ale formei, acesta fiind integrat organic în structura formală a fundalului imaginii, care, la rândul lui, este tratat plastic în aceeași cheie stilistică. În *Floarea soarelui*, tapiseria emblematică pentru creația artistei, autoarea reprezintă metaforic fascinația de a trăi într-un univers armonios al coeziunii ființei umane cu lumea ce o înconjoară. Totodată, lucrarea întruchipează plastic ideea satisfacției și bucuriei, ca rezultat al muncii realizate de către om. În ultima lucrare din acest ciclu, *Recolta II*, artista optează la fel spre crearea unui univers plastic armonios, în care munca omului este privită ca o activitate constructivă, plină de optimism. Or, modul de orchestrare compozițională a subiectului, interacțiunea figurativului antropomorf cu accesoriile reprezentate, alura simbolică generată de imagine la general, întru totul sunt chemate să exprime artistic ideea armoniei și bunăstării. În tapiseria creată se promovează modul de tratare morfologică a figurativului. În consecință, prin expresia formelor constituante, bogat nuanțate tonal și cromatic, imaginea se înzestreașă cu expresii inedite și conotații ample.

Tema muncii se promovează ca una din temele cheie, în jurul căreia germinează o bună parte din creația Elenei Rotaru. Or, aceasta îi oferă posibilitate artistei să-și exprime atitudinea față de viață, om și natura înconjurătoare și, totodată, îi favorizează experimentele plastice cu forme și sintaxe, asigurând creației artistei originalitate stilistică și frumusețe. Plasticiana răspunde la tema respectivă cu mai multe opere de artă, printre care *În livadă* (1974), *Lucrări în câmp* (1975), *Vara* (1977), *August. Recolta* (1977), *Fete în livadă* (1978). În



Fig. 2. August. Recolta, 1977, lână.

prima lucrare compoziția, ce poartă un caracter pronunțat decorativ, este structurată spațial polivalent printr-o punere în evidență a figurativului antropomorf, care la rândul său reliefează plastic centrul formal și semantic al operei. Totodată, în opera respectivă figurativul este acompaniat atât prin expresiile unor forme abstracte și reprezentările de vegetație ce ordonează decorativ întregul câmp al imaginii, cât și prin acordurile armonice dintre forme. Un rol important îl au și interferențele de tonalități deschise și închise, semitonurile, valențele cromatice și orientările dinamice ale elementelor constituante ale imaginii, care contribuie la crearea unui univers expresiv și vital ce generează importante conotații semantice. În tapiseria *Lucrări în câmp* (1975), Elena Rotaru optează pentru orchestrarea unei imagini sugestive, capabile să generalizeze artistic idei, ce oglindesc atitudini personale asupra rolului muncii în viața omului de la țară. Or, caracterul de orchestrare plastică a motivelor și conotațiile subiectului, în care figurativul antropomorf joacă un rol de primă importanță în generarea mesajului operei, modul cu care plasticiana tratează morfologic și orchestrează sintactic motivele și elementele simbolice reprezentate pe fundalul lucrării, oglindesc fără echivoc conotații complexe vizavi de un univers estetic bogat și concomitent semantic polivalent.

Într-o altă operă la aceeași temă, *August. Recolta* (1977), imaginea este concepută în aceeași



Fig. 1. Floarea soarelui. 1967, lână.

cheie plastică ca și în lucrările realizate prin tehnica colajului sau în conformitate cu unele tradiții de structurare a imaginii răspândite la vremea respectivă în artele parietale monumentale, în care se exersează metodologii neoavangardiste de zămislire plastică polivalentă a imaginii. Caracteristic pentru tapiseria în cauză este faptul că artista îmbină într-o structură compozițională unitară mai multe motive peisajere, imagini de figuri umane, narațiuni și elemente cu un pronunțat impact simbolic, tratate stilizat și decorativ. În consecință, imaginea încheată organic prin pete tonale și cromatice contrastante este orientată să genereze mesaje ce oglindesc o lume armonică, în care activitatea zilnică a omului se desfășoară într-un univers estetic expresiv și existențial propice.

Odată cu crearea în anul 1979 a tapiseriei *Ecvestru*, paleta tematică a artistei se diversifică, fapt ce a condiționat și schimbări în modalitățile stilistice de generare a imaginii. În această lucrare artista acordă atenție semanticii culorii, care, alăturat mesajului generat de motiv și linie în calitate de mijloace de expresie plastică, joacă un rol axiologic hotărâtor. Schimbarea de paradigmă artistică se face simțită și în tapiseria *Toamna* (1981), în care mesajul generat de figurativ, dar și de elementele plastice cu funcții decorative auxiliare extind considerabil câmpul informativ al operei.

Crearea deceniului al nouălea este bogată în realizări de diversă natură. Pe de o parte, artista

continuă filiera de creație optimistă, zămislind asemenea lucrări ca *Sărbătoare* (1982), *Câmp cu flori* (1982) și un ciclu de opere consacrate fascinantei vârste a copilăriei, precum tapiseriile *Copilăresc (Astă vară la crăciun)* (1981), *Măi curcane...* (1981), *Fata lui Cicoară* (1981), *Cucoș* (1988). Pe de altă parte, în deceniul respectiv, artista realizează un ciclu de lucrări dedicate personalităților istorice importante, ca Varlaam, Dosoftei, Donici, Dimitrie Cantemir, Petru I. În primele două tapiserii, plasticiana acordă atenție sporită expresiei artistice și mesajului generat de motive peisajere. Astfel, în cazul lucrării *Câmp cu flori* elementele constituente, ce întruchipează în mod convențional imagini de flori, nori, coline întretăiate pe verticală cu linii scurte, contrastante, reprezentând stropi de ploaie, sugerează o lume idilică plină de armonie și pace. Acest univers luminos este acompaniat formal de două compartimente verticale înguste dispersate de piesa centrală, ce suplimentează semantic mesajul operei. Iar în tapiseria *Sărbătoare* compoziția formată din multiple elemente plastice, ce poartă prin configurația sa atât memoria unor motive ale tangibilului, imagini de peisaj terestru, elemente vegetale și fitomorfe, cât și elemente simbolice de proveniență cosmogonică, întruchipează un univers artistic metaforic, înzestrat cu valențe armonice al unei desăvârșite și visate frumuseți ancestrale reprezentate artistic.

Tapiseriile din ciclul personalităților marcante sunt realizate compozițional prin exersarea particularităților portretistice ale protagoniștilor și, concomitent, prin înzestrarea imaginii operei cu elemente și accesorii tratate decorativ, fiind utilizată tehnica goblenului. În consecința acestui fapt, unele dintre lucrări poartă un caracter mai mult sau mai puțin narativ, iar altele reprezintă o

simbioză a expresiilor descriptive cu cele simbolice. Totodată, spre sfârșitul deceniului al nouălea Elena Rotaru creează și opere consacrate creației literare naționale. Printre acestea menționăm tapiseriile *Miorița* (1988) și *Doină Bardului de la Mircești* (1988), în care artista își expune opiniile vizavi de valorile nemuritoare autohtone, înzestrând imaginile acestor lucrări cu importante expresii plastice și semnificații inedite.

Creația Elenei Rotaru din ultimul deceniu al secolului al XX-lea – începutul noului mileniu se încununează cu opere de o pronunțată expresie pur artistică, în care plasticiana experimentează atât cu tehnologiile de țesere și de creare a unor lucrări de o pronunțată expresie estetică generată de contrastele de textură și semantica gamei coloristice, cazul tapiseriei *Gingășie* (1998), cât și cu formele abstracte, cazul lucrării *Compoziție decorativă* (2002). În ultima lucrare artista prezintă alternanțe dintre plastica și valoarea estetică a unor compartimente de tonalitate deschisă ce aparțin registrului cromatic rece, predominant al azuriului, cu expresia fundalului constituit din benzi expresive din linii și pete armonizate de diversă tonalitate și culoare.

Generalizând, menționăm că întreaga creație a Elenei Rotaru, fiind încununată cu multiple opere de rezonanță și deosebită însemnătate culturală, reprezintă, metaforic fiind spus, întruchiparea unui permanent zbor între realitate și vis, iar în istoria artelor din Republica Moldova un pilon important de referință, în care și-au găsit o frumoasă împlinire cele mai luminoase și optimiste năzuințe ale unei întregi generații de artiști ce au activat în domeniul artelor decorative.



Fig. 3. *Ecvestru*, 1979, lână.



Fig. 4. *Toamna*, 1981, lână.

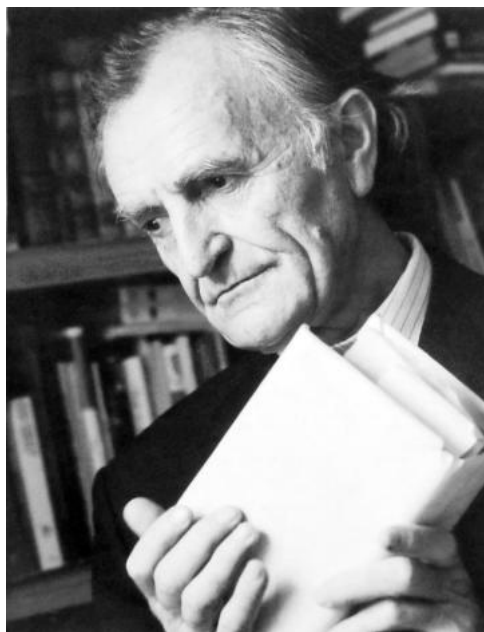
Constantin SPÎNU

## Gheorghe Vrabie, plastician de excepție și om de cultură de înaltă ținută intelectuală

Născut la 21 martie 1939 în satul Călinești, Gheorghe Vrabie a înscris în cultura Republicii Moldova o filă memorabilă prin opere grafice de rezonanță, lucrări monumentale, lucrări de heraldică și scrieri despre artă. Fiind grafician de profesie, dotat de la natură și instruit profesional inițial la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău și apoi Academia de Pictură, Sculptură și „I. Repin” din Sankt Petersburg (Lenin-grad), Gheorghe Vrabie, pe parcursul carierei sale artistice, a creat multiple opere grafice de șevalet și a ilustrat numeroase cărți din literatura națională și universală.

Gheorghe Vrabie posedă cu desăvârșire arta desenului, acordându-i o deosebită atenție și considerându-l ca bază a tuturor reprezentărilor și ca esență constructiv-informativă a imaginii capabile să genereze valori estetice nebănuite. Exersând cu desăvârșire, la un înalt grad profesionist, întregul registrul de tehnici ale stampeii, artistul a creat opere memorabile, în care aceste tehnici înregistrează în fiecare din operele sale noi valențe expresive, generând conotații complexe și de fiecare dată neașteptate, îmbogățind valoros mesajul generat de motiv sau narațiune.

În lucrările sale de la început de cale, artistul optează spre reprezentarea realistă a lumii tangibile, valorificând cu tenacitate motive și subiecte capabile să oglindească anumite aspecte tematice, pe care artistul le considera importante la vremea respectivă. În lucrările acestei etape a creației, Gheorghe Vrabie, acordă prioritate reprezentării măreției omului și a faptelor acestuia, acordând concomitent atenție sporită și peisajului, în cadrul căruia omul își exersează activitățile cotidiene, înzestrându-l cu valori plastice expresive. Optând spre reprezentarea veridică și concomitent glori-ficatoare a lumii înconjurătoare, artistul operează plastic eficient cu raporturile proporționale și cele tonale ale componentelor motivului. În fiecare lucrare din perioada în cauză, Gheorghe Vrabie



tratează compozițional imaginea inedit. Astfel, în litografia *Dimineață. Zi de muncă* (1961), graficianul pune în evidență munca omului de zi cu zi, reprezentând subiectul proeminent, prin amplasarea compozițională a figurilor umane în prim-plan. În consecință, imaginea este înzestrată cu valori monumentale acompaniate major și prin expresiile plastice și conotațiile semantice sugestive, generate de înfățișarea peisajului și a narațiunii ce se desfășoară în planul doi. Este cazul să menționăm faptul că în perioada examinată, artistul acordă atenție sporită imaginii peisajului, or, adesea, acesta îndeplinește un rol important în generarea mesajului operei în întregime. În estampa *Patrula* (1964), realizată în acvaforte și acvatinta, imaginea clădirilor peisajului urban, fiind amplificată în comparație cu proporțiile diminuate ale figurativului subiectului, este binevenită nu numai artistic, dar și semantic, or, chiar și dacă figurativul narativ, îndeplinește rolul de centru compozițional atât plastic, cât și informativ al operei, totuși,

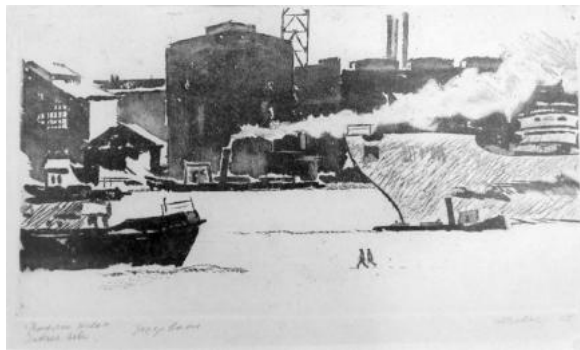


Fig. 1. *Neva pe timp de iarnă*, 1965, acvaforte, 290x160 mm.

grație proporțiilor sporite ale edificiilor și a modului de tratare plastică a imaginii acestora prin punerea în valoare a hașurei, peisajul joacă un rol deosebită importanță în edificarea mesajului întregii opere. Lucrările elaborate în etapa pusă în discuție elucidează faptul, că Gheorghe Vrăbie este în permanență atent la detalii, la rolul estetic și totodată informativ al acestora. Acest fapt ne reprezintă cu prisosință și o altă lucrare, denumită de către plastician *Neva pe timp de iarnă* (1965), în care artistul orchestrează cu deosebită sensibilitate expresiile dinamice generate de figurativ, imagini de edificii și vase fluviale, înzestrând peisajul urban cu valori ce reprezintă veridic pulsul vieții într-un cartier industrial al orașului de pe Neva. Această calitate de observator atent al fenomenelor ce se derulează în viața ce-l înconjoară face ca plasticianul să-și îndrepte efortul creator spre atingerea unui grad înalt de artistism, înzestrând opera și cu semnificații profunde. Etapa în cauză s-a încununat cu mai multe opere de valoare. Printre acestea menționăm acuarela *Lacul în pădure* (1963), lucrările *Peisaj urban* (1964), *Dune* (1965), *Apus (Plimbare)* (1966), realizate în acvaforte, *Sat basarabean* (1965), realizat în tuși cu penița ș.a.

O a doua etapă, cea de maturitate artistică a creației lui Gheorghe Vrăbie, începe odată cu lansarea ciclului de acvaforte *Harap Alb* (1967), în care artistul își prezintă explicit trăsăturile stilistice individuale originale înzestrate cu inedite expresii estetice și valoroase semnificații ideatice. În registrul operelor de o deosebită însemnătate artistică, realizată în această etapă, se înscrie un șir de lucrări grafice de șevalet, printre care: *Bărci pescărești* (1968), *Margine de oraș* (1969), *Pădurarul* (1970), *Portretul lui Vasile Alecsandri* (1970), *Ore de muncă* (1973),



Fig. 2. *Ora de muncă*, 1974, acvaforte, 500x640 mm.

realizate în acvaforte, *Hipismul* (1973), realizată în conexiunea dintre tehnica acvaforte și acvatinta. Totodată, Gheorghe Vrăbie, ilustrează multiple ediții de opere literare naționale și de peste hotare, printre acestea fiind ilustrațiile la operele *Viața Nouă* (1971) de Dante Alighieri, *Luceafărul* (1974) de Mihai Eminescu, *Clopotnița* (1984), *Mozart la sfârșitul verii* (1984), *Plecarea lui Tolstoi* (1984) de Ion Druță, *Poeme* (1983) de Pavel Boțu, realizate în acvaforte, ilustrații la *Sărmanul Dionis* (1974) și *Poezii noi* (1976), realizate cu peniță în tuși.

În aceste lucrări, artistul soluționează mai multe probleme plastice, printre care și cele de creare a unor imagini capabile să genereze un vast și complex areal informativ, generat de modul panoramic de integrare în câmpul imaginii a unui număr sporit de scene narrative, motive peisajere și imagini simbolice ancestrale, capabile să oglindească un univers multinivellar de experiențe și aspirații ale societății cazul estampe *Ora de muncă* (1973); cele de combinare a mai multor faze ale unui și aceluiaș subiect sau al unor scene narrative cu un pronunțat substrat informativ și particularități estetice originale, cazul lucrării *Hipismul* (1973); cele de reprezentare plastică a universului complex al operelor literare ilustrate de către artist.

O a treia etapă a creației plasticianului Gheorghe Vrăbie este cea în care artistul este preocupat de elaborarea unor opere monumentale, steme, printre care și stema de stat a Republicii Moldova, embleme instituționale, afișe, drapеле, inclusiv drapelul de stat al Republicii Moldova. Un loc important al creației din etapa în cauză îl ocupă și cea literară, în care artistul își expune părerile vizavi de probleme ale evoluției artelor plastice din

Republica Moldova. Totodată, plasticianul creează mai multe foi grafice de proporții, realizate în creion pe hîrtie, în care imaginea peisajului rural este înzestrată cu distinse calități estetice și mesaje valoroase, cazul ciclului *Lăzarea* (2003).

Dacă privim la general întreaga activitate artistică, literară și civică a plasticianului Gheorghe

Vrabie, remarcăm cu certitudine, că Domia Sa a fost un Om de o rară inteligență și o personalitate devotată profesiei, pe care și-a ales-o cu dragoste și pe care a exersat-o cu mare dăruire de sine pe parcursul întregii sale vieți în numele propășirii frumosului în societate.



Fig. 3. *Harap Alb*, 1967, acvaforte, 310×180 mm.



Fig. 4. *Dante. Viața Nouă*, 1971, acvaforte, 190×150 mm.



Fig. 5. *Ion Druță. Clopotnița*, 1984, acvaforte, 310×200 mm.



Fig. 6. *Hipism*, 1973, acvaforte, acvatinta, 540×460 mm.

## DATE DESPRE AUTORI:

**BREAZU Florina**, profesor grad didactic superior, Liceul Academic de Arte Plastice „Igor Vieru”, Chișinău, doctorandă, Universitatea Națională de Arte din București, România, e-mail: florinabreazu@gmail.com

**BRIGALDA Eleonora**, doctor în studiul artelor, profesor universitar, Facultatea de Arte Plastice și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă”, Chișinău, e-mail: eleonora.brigalda@gmail.com

**BUJOREAN Tatiana**, doctorandă, Universitatea de Stat „D. Cantemir”, Chișinău, lector universitar, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, e-mail: tbujorean@gmail.com

**CEASTINA Alla**, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chastinalla@gmail.com

**CERCAȘIN Marina**, doctorandă, Universitatea de Stat „D. Cantemir”, Chișinău, e-mail: marinacerkashina@mail.ru

**CONDRAICOVA Liliana**, doctor habilitat în istorie și studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: liliana.condraticova@mail.ru

**CRAVCENCO Vladimir**, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: craval-demar@mail.ru

**MALCOCI Vitalie**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

**MARIAN Ana**, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anisoaramarian@yandex.ru

**MUSTEAȚĂ Elena**, Șef Departament Design și tehnologii în textile și poligrafie, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: mustelena@mail.ru

**NESTEROV Tamara**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: neste2003@list.ru

**OSTAPOV Alina**, lector universitar, Departamentul Arhitectură, Facultatea Urbanism și Arhitectură, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: ostapov.alina@mail.ru

**PISMAK Yuri**, lector universitar, docent, Academia de Stat de Construcții și Arhitectură din Odesa, Ucraina, e-mail: pismakart@21@gmail.com

**PLAMENIŢKAYA Olga**, doctor în arhitectură, docent, Kiev, Ucraina, e-mail: plame@ua

**PLATON Liliana**, doctorandă, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: platonliliana@yahoo.com

**POLȘCIKOVA Nadejda**, doctor în arhitectură, docent, Academia de Stat de Construcții și Arhitectură din Odesa, Ucraina, e-mail: romanova.oksana.1@mail.ru

**PROCOP Natalia**, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: natali\_procop@mail.ru

**ROCACIUC Victoria**, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: rocaciuc@gmail.com

**STAVILĂ Tudor**, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, profesor universitar, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: isaasm@asm.md

**SPÎNU Constantin**, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar universitar, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: spinuconstantin\_ipc@yahoo.com

**ȘIBAEV Dmitri**, doctorand, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, Chișinău, e-mail: shibaevdmitri@europe.com

**ȘLAPAC Mariana**, membru corespondent al AȘM, doctor habilitat în studiul artelor, conferențiar cercetător, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: maslapac@gmail.com

**TEODORESCU Sidonia**, doctor în arhitectură, lector universitar, Facultatea de Arhitectură a Universității „Spiru Haret”, București, România, e-mail: sidoniat@yahoo.com

**TOMASELLA Paolo**, doctor în arhitectură, Veneția, Italia, e-mail: paolo.tomasella@regione.fvg.it

**VASILENKO Alexandr**, doctor în arhitectură, profesor, Șef al Departamentului Bazele arhitecturii și ale designului arhitectural, Academia de Stat de Construcții și Arhitectură din Odesa, Ucraina, e-mail: romanova.oksana.1@mail.ru

**VATAMANIUC Andrei**, lector universitar, Facultatea Urbanism și Arhitectură, Universitatea Tehnică a Moldovei, e-mail: arhivat@yahoo.com

**VORNICU Nicoleta**, doctor în chimie, cercetător științific gradul I, Centrul Mitropolitan de Cercetări T.A.B.O.R, Iași, România, e-mail: cmctaboriasi@yahoo.com

#### DATA ON THE AUTHORS:

**BREAZU Florina**, Professor, superior didactic degree, Academic High School of Fine Arts "I. Vieru", Chisinau, Doctoral student of National University of Fine Arts of Bucuresti, Romania, e-mail: florinabreazu@gmail.com

**BRIGALDA Eleonora**, Doctor in the Study of Arts, university professor, Faculty of Plastic Arts and Design, State Pedagogical University "I. Creangă", Chisinau, e-mail: eleonora.brigalda@gmail.com

**BUJOREAN Tatiana**, Doctoral student of State University of "D. Cantemir", Chisinau, university lecturer, Academy of Music, Theater and Fine Arts, e-mail: tbujorean@gmail.com

**CHASTINA Alla**, Doctor in the Study of Arts and Culturology, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chastinalla@gmail.com

**CERCAȘIN Marina**, Doctoral student of State University of "D. Cantemir", Chisinau, e-mail: marinacerkashina@mail.ru

**CONDRAȚICOVA Liliana**, Doctor Habilitat in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: liliana.condratcov@mail.ru

**CRAVCENCO Vladimir**, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: cravaldemar@mail.ru

**MALCOCI Vitalie**, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

**MARIAN Ana**, Doctor in the Study of Arts, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anisoaramarian@yandex.ru

**MUSTEATA Elena**, Department head of Design and Technologies in Textile and Polygraphy, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: mustelena@mail.ru

**NESTEROV Tamara**, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: neste2003@list.ru

**OSTAPOV Alina**, lecturer, Department of Architecture, Faculty of Urbanism and Architecture, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: ostapov.alina@mail.ru

**PISMAK Yuri**, University professor, associate professor at the State Academy of Constructions and Architecture from Odessa, Ukraine, e-mail: pismakart@21@gmail.com

**PLAMENITKAYA Olga**, Doctor in Architecture, Kiev, Ukraine, e-mail: plame@ua

**PLATON Liliana**, Doctoral student of Moldova Technical University, Chisinau, e-mail: platonliliana@yahoo.com

**POLSHCHIKOVA Nadejda**, Doctor in Architecture, docent, State Academy of Civil Engineering and Architecture of Odessa, Ukraine, e-mail: romanova.oksana.1@mail.ru

**PROCOP Natalia**, Doctor in the Study of Arts and Culturology, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: natali\_procop@mail.ru

**ROCACIUC Victoria**, Doctor in the Study of Arts, senior scientific researcher, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: rocaciuc@gmail.com

**STAVILA TUDOR**, Doctor Habilitat in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: isaasm@asm.md

**SPINU Constantin**, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, university associate professor, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: spinuconstantin\_ipc@yahoo.com

**SIBAEV Dmitri**, Doctoral student of Dimitrie Cantemir State University, Chisinau, e-mail: shibaevdmitri@europe.com

**SLAPAC Mariana**, Member correspondent of ASM, Doctor Habilitat in the Study of Arts, main scientific researcher, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: maslapac@gmail.com

**TEODORESCU Sidonia**, Doctor in Architecture, university lecturer, Faculty of Architecture of the University "Spiru Haret", Bucuresti, Romania, e-mail: sidoniat@yahoo.com

**TOMASELLA Paolo**, Doctor in Architecture, Venice, Italy, e-mail: paolo.tomasella@regione.fvg.it

**VASILENKO Alexandr**, Doctor in Architecture, professor, Department Head of Architecture and Architecture Design, State Academy of Civil Engineering and Architecture of Odessa, Ukraine, e-mail: romanova.oksana.1@mail.ru

**VATAMANIUC Andrei**, lecturer, Faculty of Urbanism and Architecture, Technical University of Moldova, e-mail: arhivat@yahoo.com

**VORNICU Nicoleta**, Doctor in chemistry, Scientific researcher I degree, Metropolitan Research Centre T.A.B.O.R, Iasi, Romania, e-mail: cmctaboriasi@yahoo.com

## TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR ÎN REVISTA ARTA, Seria Arte vizuale

**Stimați colegi,**

**Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural 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: artă plastică, artă aplicată și decorativă și arhitectură. 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, 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 între 1300-1500 caractere, inclusiv spații.

#### **II. Textul lucrării:**

Volumul textului va fi de 0,5 – 1,0 c.a. (20000-40000 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 legendele corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

#### **IV. Bibliografie:**

Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor CNAA din Republica Moldova. Notele bibliografice din text 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).

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].

Notele se indică în fața referințelor bibliografice.

### **Exemple de publicații tipărite:**

**Cărți:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973, 336 с.

**Articole în reviste și culegeri:** Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. Chișinău, 2002. nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик. Мультикультуризм. In: Диалоги об идентичности и мультикультуризме / Под ред. Е. Филипповой и Р. Ле Коадика. Москва: Наука, 2005.

**Documente electronice:** Gavrillean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

**Exemple de transliterare:** Semenov V. V. Filosofii: itog tysiacheletii. Filosofskaiia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasileva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX-XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniuu, Buriat. gos. un-t. Ulan-Ude: Izd-vo Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriiia, pp.25-37.

### **V. Lista abrevierilor**

#### **VI. Date despre autor:**

Numele, prenumele, gradul științifico-didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail.

Data prezentării materialului, semnătura.

#### **Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.**

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (Times New Roman, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0,5 c.a. (20000 caractere, inclusiv spații).

Termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în **Revista ARTA, Seria ARTE VIZUALE**

este 1 martie 2020. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad științific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge atât 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, Seria ARTE VIZUALE* 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 a lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție sau trimise prin poștă.

**Adresa:** Colegiul de redacție – Revista *ARTA, Seria ARTE VIZUALE*, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Biroul 423, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

Informații suplimentare pot fi solicitate:  
tel. (022) 27-10-30; e-mail: arta.redactor1@gmail.com, arta.redactor1@mail.ru

## TERMS AND CONDITIONS OF PUBLISHING MATERIALS IN THE ART JOURNAL, VISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues,

The Centre of the Study of Arts of the Institute of Cultural Heritage invites you to submit materials for the *ART Journal, VISUAL ARTS Series*.

### General considerations:

The Journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials about internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia) and chronicles, archival documents, covering innovative topics in the field of visual arts: fine arts, applied and decorative art and architecture. The *ART Journal, VISUAL ARTS Series* is published annually and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of humanistic profile.

All kinds of scientific papers can be submitted in English, Romanian, and Russian.

### The structure of papers is as follows:

#### I. Summary:

A summary in Romanian, English and Russian shall be included at the beginning of the main text, being accompanied by the translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries shall reflect the contents and the basic ideas and conclusions of the article. The summaries shall be in the format: Times New Roman; Font size 10; Space 1.0. The volume of each summary shall not exceed 1500 characters, including the spaces.

#### II. The text of the paper:

The volume of the text shall be of 0.5 – 1,0 author's page (20,000–40,000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the paper shall be presented in manuscript and electronic formats: Times New Roman; Font size 14; Space 1.5.

#### III. Illustrative material:

The illustrative material shall be submitted in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF – not less than 300 dpi). The images, tables, graphics, etc. shall be accompanied by the corresponding legends with the indication of the source of origin.

#### IV. Bibliography:

The bibliographical references shall conform to the requirements of NCAA in the Republic of Moldova. Bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case of using titles with Cyrillic characters, an additional bibliography is drawn with transliterated into Latin characters titles (according to the Library of Congress of the USA 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 shall be indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is also indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

The notes are indicated in front of the bibliographic references.

#### Examples of printed publications:

**Books:** Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973, 336 с.

**Articles in journals and collections:** Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. Chișinău, 2002. nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик. Мультикультуризм. In: Диалоги об идентичности и мультикультуризме / Под ред. Е. Филипповой и Р. Ле Коадика. Москва: Наука, 2005.

**Electronic documents:** Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

**Examples of transliteration:** Semenov V. V. Filozofia: itog tysiacheletii. Filozofskaia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasil'eva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. un-t. Ulan-Ude: Izd-vo Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, pp. 25-37.

## V. List of abbreviations

### VI. Data about the author:

Family name, first name, scientific-didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submission of the material, signature.

### Reviews, book presentations, personalia, anthologies etc.

The materials are submitted in the author's editing, but must meet the set norms (Times New Roman, font size 14; Space 1.5). The maximum volume – 0.5 author's pages (20,000 characters including spaces).

The deadline for submitting materials for the *ART Journal, VISUAL ARTS Series* is March 1, 2020. The articles are subjected for reviews to specialists with doctoral degrees in the field. The editorial board claims the right to reject both the materials that do not match the profile of the Journal and the technical standards of publication, and those lacking scientific value and previously published in various forms in other journals or books.

Taxes are not collected for the publication of materials in the *Art Journal, VISUAL ARTS Series* nor honoraria are offered. Honoraria are not offered for reviewing materials submitted for publication either.

Manuscripts and the electronic version of manuscripts of the scientific works may be submitted directly or sent by post to the editor.

**Address:** Editorial Board – *ART Journal, VISUAL ARTS Series*, Institute of Cultural Patrimony, Centre for the Study of Arts, bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, Office 423, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

Additional information may be requested at:

Phone (022) 27-10-30;

e-mail: [arta.redactor1@gmail.com](mailto:arta.redactor1@gmail.com), [arta.redactor1@mail.ru](mailto:arta.redactor1@mail.ru)

