

ACADEMIA DE ȘTIINȚE A MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR



ARTA

SERIA ARTE VIZUALE

ARTE PLASTICE

ARHITECTURĂ

Serie nouă.
Vol. XXV, nr. 1

CHIȘINĂU ♦ 2016

COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

Constantin SPÎNU, dr., conferențiar universitar – *secretar responsabil*

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

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

Constantin PRUT, dr., profesor universitar (București, România)

Tudor STAVILĂ, dr. hab., profesor cercetător

Gheorghe BOBÂNĂ, dr. hab., profesor universitar

Tamara NESTEROV, dr., conferențiar cercetător

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

Liliana CONDRATICOVA, dr., conferențiar cercetător

Irina ARSKAIA, dr. (Sankt Petersburg, Federația Rusă)

Maia MOREL, dr. (Montréal – Quebec, Canada)

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

Lector: Vitalie ȚURCANU

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

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

Toate articolele din acest volum au fost recenzate și recomandate pentru publicare de Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, proces-verbal nr. 08 din 29 septembrie 2016

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Arta / Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Mariana Șlapac (red. șef), ... – Chișinău: 2016. – E-ISSN 2537 – 6136: Arte Vizuale. Serie nouă. Vol. XXV, nr. 1, 2016. 164 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 150 ex.

E-ISSN 2537 – 6136

© Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, 2016

SUMAR

♦ ARTA PREISTORICĂ ȘI MEDIEVALĂ

Constantin I. CIOBANU. <i>Problema textului și a imaginii în pictura murală ortodoxă: o abordare structural-semiotică (partea a 3-a)</i>	5
Mariana ȘLAPAC. <i>Cetatea bastionară de la Chilia</i>	16
Nicoleta VORNICU, Cristina BIBIRE. <i>Autentificarea prin metode instrumentale a sacosului, componentă a vestimentației ecleziiale în Biserica Ortodoxă, secolele XVIII – XIX</i>	25
Надежда ПОЛЬЩИКОВА. <i>Становление и развитие архитектуры на территориях Молдовы и Украины эпохи энеолита</i>	31

♦ ARTA MODERNĂ

Alla CEASTINA. <i>The architect Alexander Iosif Bernardazzi (1831–1907) and his first projects in Bessarabia</i>	38
Tudor STAVILĂ. <i>Pictori basarabeni în Belgia și acasă</i>	44
Liliana CONDRATICOVA. <i>Istoriografia problemei artei metalului în Basarabia</i>	54
Sidonia TEODORESCU (București). <i>Arhitecți și arhitectură în periodice de acum un veac</i>	62
Alina OSTAPOV. <i>Influența cadrului legislativ asupra arhitecturii locative a Basarabiei din secolul al XIX-lea</i>	68
Vitalie IAȚIU. <i>Dinamica dezvoltării arhitectural-urbanistice a orașului Soroca în secolul al XX-lea</i>	73
Leonid DUMITRAȘCU. <i>Arhitectura orașului Ismail în perioada interbelică</i>	80
Юрий ПИСЬМАК. <i>Британские истоки архитектурных форм дворца Бржозовского в Одессе</i>	85

♦ ARTA CONTEMPORANĂ

Constantin SPÎNU. <i>Arta decorativă din RSS Moldovenească. Anii 1951–1960. Repere arhivistice</i>	89
Tamara NESTEROV. <i>Arhitectura din perioada postbelică a Moldovei sovietice</i>	96
Victoria ROCACIUC. <i>Grafica de carte din RSS Moldovenească în perioada de instaurare a realismului socialist (1940–1953)</i>	104
Ludmila TOMA. <i>Pictura Anei Baranovici (1906–2002)</i>	112
Natalia PROCOP. <i>Casa de Modele din Chișinău. Primii ani de activitate</i>	117
Ana MARIAN. <i>Portretul în interpretarea sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău</i>	121
Vitalie MALCOCI. <i>Metode și mijloace de organizare a spațiului scenic în creația lui Boris Socolov</i>	129
Serghei SEVERIN. <i>Dimensiunile specifice ale activității de sistematizare a localităților rurale din RSSM</i>	133
Aurelia TRIFAN. <i>Arhitectura complexului vitivinicol de la Bulboaca între concept și realizare artistică</i>	137
Tatiana RAȘCHITOR. <i>Compoziția tematică în grafica de șevalet. Anii 1980–1990</i>	142
Lilia DRAGNEVA. <i>Martor sau martir? Mesaje violente în practicile artei contemporane din Republica Moldova</i>	146

♦ OMAGIERI

Eleonora BRIGALDA. <i>Elena Bontea – o pictoriță a discreției și a rafinementului</i>	154
--	-----

♦ IN MEMORIAM

Eleonora BRIGALDA. <i>Mihail Grecu și valorile simbolice ale artei naționale</i>	156
---	-----

CONTENTS

♦ PREHISTORIC AND MEDIEVAL ART

Constantin I. CIOBANU. <i>The problem of text and image in Orthodox mural painting: a structural-semiotic approach (part 3)</i>	5
Mariana ŞLAPAC. <i>Chilia Bastion Fortress</i>	16
Nicoleta VORNICU, Cristina BIBIRE. <i>Authentication through methods instrumental of sacos, component of ecclesiastical clothing in the Orthodox church, XVIII–XIXth century</i>	25
Надежда ПОЛЬЩИКОВА. <i>Formation and development of architecture on the territory of Moldova and Ukraine in the Neolithic Age</i>	31

♦ MODERN ART

Alla CEASTINA. <i>The architect Alexander Iosif Bernardazzi (1831–1907) and his first projects in Bessarabia</i>	38
Tudor STAVILĂ. <i>Bessarabian artists in Belgium and at home</i>	44
Liliana CONDRATICOVA. <i>Historiography of the art of metals in Bessarabia</i>	54
Sidonia TEODORESCU. <i>Architects and architecture in the periodicals of a century ago</i>	62
Alina OSTAPOV. <i>Influence of the legislative framework on the housing architecture of Bessarabia in the XIX century</i>	68
Vitalie IAŢIU. <i>Architectural and urban development trends of Socora town in the XX century</i>	73
Leonid DUMITRAŞCU. <i>Interwar architecture of the city Ismail</i>	80
Юрий ПИСЬМАК. <i>British origins of architectural forms of Brzhovsky palace in Odessa</i>	85

♦ CONTEMPORARY ART

Constantin SPÎNU. <i>Moldavian SSR decorative art in the period 1951–1960. Archive benchmarks</i>	89
Tamara NESTEROV. <i>Post-war Architecture of Soviet Moldova</i>	96
Victoria ROCACIUC. <i>Book graphics of the Moldavian SSR during the formation of socialist realism (1940–1953)</i>	104
Ludmila TOMA. <i>Painting by Ana Baranovici (1906–2002)</i>	112
Natalia PROCOP. <i>Chisinau Fashion House. The first years of activity</i>	117
Ana MARIAN. <i>Portrait in the interpretation of sculptor Alexandra Picunov-Târţău</i>	121
Vitalie MALCOCI. <i>Means and methods of scenic space organization in the creation of Boris Socolov</i>	129
Serghei SEVERIN. <i>Specific aspects of the systematization activity of rural communities in MSSR</i>	133
Aurelia TRIFAN. <i>Bulboaca winery architecture between concept and artistic accomplishment</i>	137
Tatiana RAŞCHITOR. <i>Thematic composition in easel graphics in the period 1980–1990</i>	142
Lilia DRAGNEVA. <i>Witness of Martyr? Violent messages in contemporary art practices in the Republic of Moldova</i>	146

♦ HOMAGE

Eleonora BRIGALDA. <i>Elena Bontea – an artist of discretion and refinement</i>	154
--	-----

♦ IN MEMORIAM

Eleonora BRIGALDA. <i>Mihail Grecu and the symbolic values of national art</i>	156
---	-----

Constantin Ion CIOBANU

Problema textului și a imaginii în pictura murală ortodoxă: o abordare structural-semiotică (partea a 3-a¹)

Rezumat

Problema textului și a imaginii în pictura murală ortodoxă: o abordare structural-semiotică (partea a 3-a)

Partea a treia a studiului *Problema textului și a imaginii...* este consacrată clasificării tipologice a inscripțiilor din arta medievală românească. Specialiștii în paleografie au observat non-concordanța – extrem de des întâlnită – între datarea picturii propriu-zise a icoanelor și datarea inscripțiilor de pe aceleași icoane. Unul din motivele eșecului metodelor paleografice tradiționale în cercetarea textelor epigrafice ține de ineficiența *nomenclaturii* tipurilor de caractere preluată din scrierea pe pergament sau pe hârtie și aplicată unor materiale dure precum lemnul, piatra sau metalul. Dificultățile menționate mai sus au impulsionat însă (în a doua jumătate a secolului al XX-lea) investigațiile cu caracter *taxonomic* ale inscripțiilor medievale. În consecință, au fost substanțial precizate și definitivare principiile metodologice de clasificare epigrafică. Inscripțiile de pe icoane și din pictura murală ortodoxă au fost grupate după varii criterii: materialul și tehnica executării, amplasarea, limba, conținutul, forma, timpul ș.a. Astfel, s-a constituit tipologia generală a textelor și inscripțiilor din vechea artă ortodoxă. O a doua problemă abordată în prezentul studiu se referă la structura morfologică și gramaticală a *numelor* (*teonimelor, hagionimelor, antroponimelor, toponimelor, eortonimelor, ekklesionimelor, icononimelor ș.a.*) din inscripțiile prezente în icoane și din pictura murală medievală. În finalul studiului este abordată problema genezei ierotopiei – privită în strânsă legătură cu aspectului *acțional-pragmatic* al relației dintre opera de artă creștină și utilizatorii ei.

Cuvinte cheie: artă ortodoxă, arta românească medievală, critica textuală, epigrafie, frescă, icoană, ierotopie, imagine, inscripție, paleografie, pictură medievală, pragmatică, semantică, semiotică, semn, text.

Summary

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

The third part of the study *The problem of text and image...* is devoted to the typological classification of the inscriptions in the Romanian medieval art. Specialists in paleography observed non-compliance – extremely common – dating between actual painting of icons and the inscriptions dating from the same icons. One of the reasons for failure of traditional palaeographical methods in the research of epigraphic texts is related to the ineffectiveness of *nomenclature* types of characters taken from writing on parchment or paper and applied to hard materials such as wood, stone or metal. The difficulties, mentioned above, in the second half of the Twentieth century have pushed forward *taxonomic* investigations of medieval inscriptions. The methodological principles of epigraphical classification have been substantially clarified and finalized. Inscriptions on Orthodox icons and mural paintings were grouped according to various criteria: material and technical execution, location, language, content, form, time and so on. Thus, it was built the general typology of the texts and the inscriptions of the Ancient Orthodox Art. A second issue mentioned in the study is referring to morphological and grammatical structure of the *names* (*theonyms, hagionyms, anthroponyms, names of places, eortononyms, ekklesionyms, icononyms*) present in medieval icons and mural painting. The end of the study is addressed to issue of hierotopy's genesis – seen in close connection with the *acting-pragmatic* aspect of the relationship between the work of Christian art and its users.

Keywords: Orthodox art, Romanian medieval art, textual criticism, epigraphy, fresco, icon, hierotopy, image, writing, paleography, medieval painting, pragmatic, semantics, semiotics, sign, text.

De la epigrafia icoanei la clasificarea inscripțiilor din arta plastică ortodoxă

Pionieratul în cercetarea epigrafiei icoanei aparține savanților ruși din secolul al XIX-lea și de la începutul secolului al XX-lea². Multe din rezultatele și constatările lor sunt însă pe deplin aplicabile și în cazul epigrafiei icoanei sau picturii murale românești. Astfel, V. N. Șcepkin³ a consemnat caracterul destul de limitat al similitudinilor ce există între scrisul pe pergament sau hârtie și scrierea pictată, gravată sau cioplită de pe icoane sau alte obiecte de cult. Din punctul lui de vedere deosebirile de scriere se datorează faptului că inscripțiile de pe icoane intră în decorul general al operei de artă, care posedă o stilistică proprie, adesea extrem de îndepărtată în raport cu stilistica scrierii obișnuite pe hârtie sau pergament. De aceea el a propus compararea inscripțiilor de pe icoane doar cu scrierea titlurilor bogat decorate ale capitolelor sau cu scrierea literelor majuscule din textele manuscriselor slavono-ruse medievale. V. N. Șcepkin amintește și de nonconcordanța – extrem de des întâlnită – între datarea picturii propriu-zise a icoanelor și datarea inscripțiilor de pe aceleași icoane. El subliniază arhaismul manifest al inscripțiilor în raport cu pictura și explică acest fenomen prin faptul că inscripțiile erau executate adesea la periferie după modele mai vechi, venite cândva din capitală sau din importante centre monastice. Un alt motiv ar ține și de vârsta înaintată a zugravilor cărora li se încredința executarea inscripțiilor și care continuau să caligrafeze caracterele în conformitate cu o stilistică arhaică, acceptată în anii tinereții lor.

Cu părere de rău inscripțiile de pe icoane și din pictura murală nu au fost niciodată în centrul atenției slaviștilor. Paleograful, introducând în cursurile lor materiale epigrafice provenite din pictura, sculptura sau artele decorative medievale, doar amintesc inscripțiile de pe unele icoane și enumeră tipurile de materialele pe care se făceau – în diverse moduri – inscripțiile [30, p. 26] [35, p. 185] [16, p. 109]. Această lipsă de atenție față de paleografia operelor de artă plastică este motivată de către A. I. Sobolevski prin faptul că *aceste inscripții posedă atâtea particularități specifice încât necesită o cercetare specială, la moment imposibilă* [30, p. 26].

Unul din motivele eșecului metodelor paleografice tradiționale în cercetarea textelor epigrafice ține de ineficiența nomenclaturii tipurilor de caractere preluată din scrierea pe pergament sau pe hârtie și aplicată unor materiale dure precum lemnul, piatra sau metalul. Acest lucru devine evident când comparăm scrisul *capital* al inscripțiilor monumentale cu scrisurile *uncial* (slav. *ustav*), *semi-uncial* (slav. *polu-ustav*), *cursiv* (slav. *skoropis'*) și *legat* (slav. *viaz'*)

al manuscriselor. Între aceste două grupuri mari de tipuri de scriere – cu excepția sistemului grafic biliniar – practic nu există puncte de tangență. Or, principalele posibilități plastice de înviore a grafiei literelor prin aplecarea lor sau prin apăsarea mai puternică sau mai slabă a penei pe suprafața hârtiei – ce are drept rezultat îngroșarea, respectiv, subțierea segmentelor verticale, a hastelor oblice sau orizontale, precum și a cărligelor⁴ – era imposibil ori inutil de realizat în cazul săpării inscripției în piatră sau a scrierii cu pensula pe fundalul zugrăvit. Vechea scriere *capitală* – întâlnită nu numai în pictura murală dar și în manuscrisele luxoase, cu aspect somptuos, festiv, cu texte caligrafiate în exclusivitate cu majuscule – prin definiție nu putea să ducă la descoperirea unor legități. Or, aceste legități sunt observabile numai în cazul existenței a numeroase scrieri executate în serie, evident, mai modeste și mai puțin ornamentate.

Dificultățile menționate mai sus au impulsat însă investigațiile din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Atunci au fost substanțial precizate și definitive principiile metodologice de clasificare epigrafică. Inscripțiile de pe icoane și din pictura murală ortodoxă au fost grupate după varii criterii: materialul și tehnica executării, amplasarea, limba, conținutul, forma, timpul ș.a. Astfel, s-a constituit o tipologie generală care stabilește că:

I. Inscripțiile pot fi situate pe diverse suporturi (lemn, piatră, zidărie, tencuială, metal ș.a.) și realizate în diferite tehnici [tempera, fresco, secco, suflat (cu metale prețioase), poleire, săpare în piatră, incizare, sgrafitare ș.a.];

II. Inscripțiile pot fi amplasate: 1. liber pe fundal; 2. în locuri fixe, prestabilite ale fundalului imaginii sau ale spațiilor adiacente, despărțitoare dintre imagini etc.; 3. pe filactere, pe paginile cărților deschise și pe unele nimburi prezente în imagine; 4. în interiorul, în proximitatea sau la o anumită depărtare de imagine; 5. pe câmpurile continui ale icoanelor; 6. în compartimentele rezervate scenelor hagiografice de pe câmpuri; 6. pe partea verso a icoanelor ș.a.

III. Inscripțiile ortodoxe pot fi scrise în diverse limbi (greacă bizantină, slavonă, georgiană, română, arabă ș.a.). În cadrul unei limbi pot fi identificate diferite izvoduri (astfel slavona bisericească posedă izvoadele medio-bulgar, vechi sârb, vechi rus ș.a.) precum și unele interpolări (de obicei nesemnificative) ortografiate în idiomuri vernaculare⁵.

IV. Raportate la timpul când au fost realizate, inscripțiile pot fi împărțite în următoarele categorii: 1. inscripții de epocă, contemporane perioadei de realizare a picturii murale sau a icoanei; 2. inscripții ulterioare, datorate restaurării sau renovării (care urmează *grosso-modo* caligrafia inscripțiilor primare);

3. inscripții ulterioare cu caracter eterogen (fără vreo legătură cu inscripțiile primare).

Întrucât în marea majoritate a cazurilor *inscripțiile* reprezintă texte, ele pot fi clasificate și conform conținutului. Astfel, se remarcă: 1. textele originale compuse de autorii programelor iconografice sau (mai rar) de către zugravi; 2. citatele directe din surse scrise (literare sau istorice); 3. parafrazele, rezumatele sau interpretările libere ale unor surse livrești.

Conform tipologiei textului inscripțiile pot fi caracterizate drept: 1. nominative și 2. narrative. Raportate la canonul iconografic ele pot fi divizate în: 1. canonice și 2. ne-canonice (apocrife, cu caracter istoric ș.a.).

Conform funcției îndeplinite în cadrul imaginii ele pot aparține categoriilor de: 1. texte ce definesc temele sau subiectele pictate, 2. texte-comentarii, 3. informații cu caracter istoric ș.a.

Varietatea de conținut a scrierilor din pictura murală și din icoana ortodoxă este destul de mare. Numai în arta românească din secolul al XVI-lea am reuzit să identificăm următoarele tipuri de inscripții:

1. Nume (teonime, acronime, hagianime, angelonime, antroponime), etnonime, toponime și alte tipuri de denumiri.

2. Grafeme cu repere temporale, cronologice și date calendaristice⁶.

3. Mulțimi de cuvinte separate (de obicei substantive), nelegate sintactic, menite să descrie un grup, o ierarhie, o consecutivitate (exemple: ierahiile îngerești, păcatele sau virtuțile creștine, treptele ascensiunii la ceruri etc.).

4. Cifre-alfabetice, litere separate, abrevieri, pictograme sau ideograme schematice cu valoare simbolică, dogmatică etc.

5. Denumiri de evenimente, titluri ale subiectelor sau scenelor reprezentate.

6. Citate din diverse surse pictate pe filactere, pe paginile deschise ale Evangheliilor, pe fonduri etc.

7. Texte pe câmpurile laterale ale icoanelor sau texte din ciclurile hagiografice monumentale având ambele în calitate de sursă literară viețile și martiriul sfinților creștini.

8. Texte originale desfășurate (sau parafraze originale ale unor fragmente livrești), cu caracter narativ sau explicativ, referitoare la evenimentele reprezentate (inclusiv comentarii textuale pictate la evenimentele istorice).

9. Grupări mai mult sau mai puțin stabile de texte (originale sau parafraze din surse livrești) cu caracter alegoric, didactic, dogmatic etc. incluse în cadrul imaginilor pictate.

10. Rugăciuni, solicitări sau cuvinte (inclusiv, imnuri!) de laudă incluse pe câmpurile icoanelor sau în

cadrul compozițiilor monumentale pictate pe pereți.

11. Inscripții cu caracter votiv, adresări ale ctitorului sau ale artistului către Mântuitor, Maica Domnului, sfinți, intercesori etc.

12. Semnături ale zugravilor, semne de meșteri ș.a.

13. Pisanii (săpate în piatră sau pictate).

14. Inscripții cu date tehnice, indici de apartenență etc.

15. Inscripții sgratitate, diverse tipuri de grafitti, comentarii și semnături de epocă ale vizitatorilor monumentelor pictate.

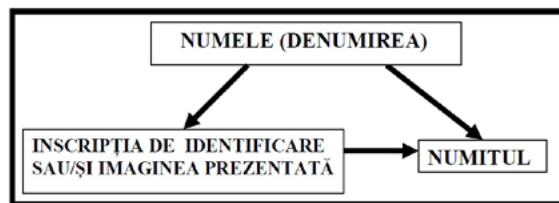
16. Mesaje cifrate sau ortografiate în alfabet exotic.

17. Pseudo-inscripții cu caracter decorativ și inscripții simulate.

18. Inscripții absente (filactere goale sau pagini albe ale cărților deschise) dar cu conținut recunoscut datorită contextului.

Structura numelor din inscripții

O atenție sporită merită cercetarea structurii numelor din inscripții. Or, *icoana devine icoană nu datorită calității artistice a desenului ei sau datorită asemănării portretistice, ci datorită denumirii (numelui), care se face sub forma unei inscripții*, scria filosoful Serghei Bulgakov [11, p. 183]. În aceeași ordine de idei se înscrie și opinia contemporanului nostru, preotului și teoreticianului icoanei Valeri Lepahin care observă că „după cum există o legătură directă între *semnificant* și *semnificat* există și un raport ontologic între *nume* și *cel numit*” [19].



I. Prima categorie de nume din pictura ortodoxă o prezintă teonimele. Termenul *teonim* provine din îmbinarea de cuvinte grecești Θεός — «Dumnezeu» + ὄνομα — «nume». În religiile monoteiste, inclusiv în creștinism, prin teonime sunt desemnate sau indicate numele, titlurile sau descrierile succinte ale unei unice Divinități. Varietatea teonimelor este destul de mare: Alfa și Omega, Dumnezeu, Domnul, Creatorul, Judecătorul, Tatăl, Tatăl Ceresc, Împăratul Ceresc, Cel de Sus, Cel Preaînalt, Atotțiitorul, Pantocratorul, Stăpânul, Fondatorul, Cel ce sunt, Salvatorul, Mântuitorul, Cel Puternic, Mielul, Mirele, Fiul, Fiul Omului, Învățătorul, Izbăvitorul, Iisus, Hristos, Unul, Sabaot, Dumnezeu Sabaot, Pruncul, Cuvântul, Treimea, Sfântul Duh, Consolatorul, Lumina, Iehova, Mesia, Porumbelul, Preot din Veac (după rându-

iala lui Melhisedec) etc.

Teonime sunt și acele acronime care îl desemnează pe Dumnezeu: X-P (*Hi-Ro-ul = Hristos*), INRI (*Jesus Nazarenus, Rex Iudaeorum = Iisus Nazoreul Regele Iudeilor*), ΙΧΘΥΣ (*Ihtios = Pește este acronimul pentru Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ = Iisus Hristos Teou Uios Sotir, adică Iisus Hristos Fiul lui Dumnezeu, Mântuitorul*), Α - Ω (*Alfa și Omega = Începutul și Sfârșitul*), ὁ ὢν (*Cel ce este*) ș.a.

II. Cea de a doua categorie de nume sunt hagi-
onimele. Dictionarul terminologiei onomastice ruse semnat de N. V. Podolskaia oferă următoarea definiție: „Hagionim = nume de sfânt”. Această definiție este identică cu definiția noțiunii de hagionim oferită de Lazăr Șăineanu în *Dictionarul universal al limbii române*. Din punctul nostru de vedere această definiție este lacunară și insuficientă. Cuvintele grecești *agios – sfânt și onyma – nume, denumire* permit o extindere a ariei semantice a termenului de hagionim la întregul spectru de denumiri și, implicit, semnificații ale oricărui nume propriu sau comun legat de noțiunea de *sfînțenie (sacralitate)*. Astfel, hagionimul este o îmbinare de cuvinte menită să desemneze persoane sau obiecte asupra cărora, conform credinței creștine, a coborât (sau s-a răsfrânt) harul (grația) divin(ă) sau care au fost sfințite prin puterea acordată bisericii de a oficia actele de cult (canonizare, rânduiala sfințirii). Din punctul nostru de vedere *hagionimele* prezintă un sistem complex de *nume* și de *denumiri* din care fac parte **hagioantroponimele, angelonimele, hagiotoponimele, eortonimele** (numele sărbătorilor bisericesti), **eklesionimele** (numele mănăstirilor, schiturilor, bisericilor ș.a.) și **icononimele** (numele de icoane sfinte). Aceste nume și denumiri, în totalitatea lor, articulează un spațiu onomastic complex, ce gravitează în jurul noțiunii de *sfînțenie* [1, pp. 446 – 447].

1. Hagioantroponimele prezintă un complex apelativ-antroponimic menit să desemneze sfinții creștini (Clasificarea hagioantroponimelor și a altor tipuri de hagionime a fost preluată de noi din studiul [10]). Pluri-componența complexului apelativ-antroponimic include atât elemente indispensabile, precum și facultative. Întrucât registrul onomastic al oricărei limbi este destul de limitat iar repetările de nume sunt inevitabile, hagioantroponimele includ termeni suplimentari pentru diferențiere. Astfel apar variate complexe apelativ-antroponimice de desemnare a sfinților. Modelul de bază a oricărui hagioantroponim posedă cel puțin două componente: **categoria de sfânt + numele: profetul Ieremia, apostolul Toma, mucenicul Serapion, mucenița Irina** ș. a. Aceste exemple sunt numeroase și se referă în special la persoanele amintite în Vechiul și în Noul Testa-

ment – persoane –, care au început a fienerate drept sfinți încă în primele secole după Hristos. Cel mai des hagioantroponimul posedă o structură tripartită: **categoria de sfânt + numele + specificativul**. În calitate de *specificative* pot servi *nominatorii, descriptorii, localizatorii, agnomenii (supranumele, poreclele), cognomenii, etnonimele, titulatura* ș.a.

Să enumerăm câteva modele:

1) **categoria de sfânt + numele + nominatorul:** mucenicul Zotic presbiterul, cuviosul Cosma sihas-trul, mucenicul Conon grădinarul, cuviosul Ipatie vindecătorul, cuviosul Iosif melodul, mucenicul Claudiu tribunul, mucenicul Marian diaconul. În unele cazuri nominatorul poate prezenta o îmbinare stabilă de cuvinte: cuviosul Alexie, omul lui Dumnezeu; sfântul Iacov, fratele Domnului.

2) **categoria de sfânt + numele + descriptorul:** Descriptorul poate fi reprezentat (atât în forma sa integrală cât și în forme prescurtate sau abreviate) de un adjectiv sau de o îmbinare de cuvinte stabilă cu valoare adjectivală: ierarhul Bonifatie milostivul, cuviosul Arsenie, Iubitorul de Nevoințe, cuviosul Teodor cel Sfințit, sfântul Vasile cel Mare, sfântul Ioan Gură de Aur.

3) **categoria de sfânt + numele + localizatorul:** cuvioasa Teodora de la Țarigrad, cuvioasa Maria Egipteanca, cuviosul Nil de la Sora (Sora – hidronim). În unele cazuri are loc dublarea localizatorului: ierarhul Tihon, episcop de Voronej, făcător de minuni de după (râul) Don; cuviosul Antonie Romanul, făcător de minuni din Novgorod (1147). Deseori localizatorul și numele propriu-zis devin indisolubile și permanente. Astfel, localizatorul se transformă într-o parte integrantă a numelui, formând o îmbinare de cuvinte stabilă: Ioan din Kronstadt, Xenia din Petersburg, Ioasaf din Belgorod, Mitrofanie din Voronej. În limba slavonă unii localizatori puteau avea o formă toponimic-adjectivală (vezi exemplele de mai sus), pe când alții – o formă toponimic-substantivală (obținută din adjectivele toponimice prin intermediul sufixelor – **eț** sau – **ianin**): mucenicul Ilia Muromeț, dreptul Evdokim Cappadocianul (în slav. Kappadokianin).

4) **categoria de sfânt + numele + agnomenul** (=supranumele sau porecla primită în rezultatul unor fapte deosebite): mucenicul Ignatie Teoforul (Purtătorul de Dumnezeu); mucenița Anastasia cea Izbăvitoare de Otrăvuri; dreptul Iosif, Logodnicul; marele mucenic Gheorghie Purtătorul de Biruință; dreptul Simeon, Primitorul de Dumnezeu.

5) **categoria de sfânt + numele + cognomenul** (=numele de familie): sfântul ctitor și martir Constantin Brâncoveanu.

6) **categoria de sfânt + numele + etnonimul:**

cuviosul Maxim Grecul, sfântul mucenic Iacov Persul, sfântul Ioan Rusul ș.a.

Există hăgionime cvadripartite și pentapartite constituite după formulele:

7) **categoria de sfânt + numele + titlul** (bisericesc, laic) sau funcția + localizatorul: ierarhul Anatolie, patriarhul Constantinopolului; cuviosul Teodosie, egumenul (Lavrei) de Kievo-Pecersk, ierarhul Silvestru, papă al Romei, ierarhul Macarie, mitropolitul Moscovei, drept-credincioasa Tamara, regina Georgiei (Gruziei).

8) **categoria de sfânt + numele + agnomenul + titlul** (bisericesc, laic) sau funcția + localizatorul: sfântul Grigorie Dialogul, papă al Romei.

9) Există și hăgionime formate din complexe **structuri poli-partite**. De obicei ele se folosesc la desemnarea persoanelor care au intrat în istorie cu un nume (de obicei ne-canonice, păgân sau creștin) dar care au căpătat după botez și un nume canonic creștin: sfântul cel întocmai cu apostolii marele cneaz Vladimir, botezat Vasilie; cea întocmai cu apostolii marea cneaghină a Rusiei Olga, botezată Elena; drept-credinciosul mare cneaz Rostislav-Mihail (1167); drept-credinciosul întocmai cu apostolii țar Boris, botezat Mihail – creștinătorul Bulgariei (indicăm aici faptul că numele Boris este o formă abreviată a vechiului nume slavon de Borislav, care în acea perioadă nu intra în onomastica creștină).

2. **Angelonimele** sunt apelative simple sau compuse menite să desemneze categoriile și numele proprii ale ființelor necorporale (spirituale), supranaturale, numite în vorbirea curentă îngerii (de la gr. Aggelos = Vestitor). Conform credinței creștine aceste ființe au fost create de Dumnezeu înainte de crearea Lumii și, asemenea sfinților, trebuieenerate de către credincioși. În inscripții deseori numele îngerilor (în special al *arhanghelilor*) sunt însoțite de apelativul *sfânt*: Sfântul arhanghel Mihail, Sfântul arhanghel Gavriil ș. a. Conform Ierarhiei cerești a Sf. Dionisie pseudo-Areopagitul se disting nouă cete (categorii) de îngerii: Serafimii, Heruvimii, Tronurile, Domniile, Puterile, Stăpânirile, Începuturile, Arhanghelii și Îngerii (=Vestitorii). Numele demonilor (care sunt considerați *îngerii căzuți*) sunt de asemenea *angelonime*. Evident că numele lor nu pot fi însoțite de apelativul *sfânt*.

3. **Antroponimele** din pictura ortodoxă indică numele proprii ale persoanelor care nu au fost canoizate drept sfinți de către Biserică. De obicei acestea sunt numele ctitorilor, numele împăraților și domnilor, numele ierarhilor, numele multor personaje biblice, numele unor protagoniști din ciclurile hagiografice, numele inamicilor creștinismului (ex.: Dioclețian, Maximian, Mahomed), numele eresiar-

hilor (ex.: Arie, Nestorie ș.a.). Și în cazul antroponimelor există cazuri de desemnare a persoanelor prin nume duble: cel creștin, pe care l-au căpătat la botez, și cel, de obicei ne-canonice, păgân, cu care au intrat în istorie (exemplul ctitorului de la Lujeni – „Teodor numit Vitold”).

4. **Toponimele** din pictura murală ortodoxă sunt nume proprii simple sau compuse menite să desemneze localități, orașe, țări, munți, râuri, păduri, deșerturi și alte entități geografice sau cosmografice atât reale (ex.: Babilon, Roma, Ierusalimul, Iordanul ș.a.), cât și imaginare (ex.: Ierusalimul Ceresc ș.a.). Acele toponime care indică locuri sfinte (ex.: Sfântul Munte Athos) formează categoria *hagiotoponimelor*.

5. **Etnonimele** din pictura ortodoxă sunt termeni prin care se indică apartenența națională iar, în unele cazuri, și cea confesională a personajelor zugrăvite (ex.: evreii, latini, turcii, tătarii, armenii din *Judecat de Apoi*, perșii și sciiții din *Aseidiul Constantinopolului* de la Arbore, slovenii=slavii și indienii din *Predica Apostolilor* de la Moldovița).

Dimensiunea pragmatică a cercetării semiotice și funcțiile icoanei.

Cercetarea inscripțiilor examinate până la acest moment nu a depășit nivelul analizelor de tip morfologic și – într-o măsură mai mică – de tip sintactic. Astfel, a fost stabilită tipologia părților componente a aghionimelor (exemplu de analiză morfologică!) și s-au examinat legăturile reciproce dintre aceste părți (analiză de tip sintactic!). Întrucât marea majoritate a inscripțiilor cercetate sunt texte, iar textele – la rândul lor, după cum am menționat mai sus, – sunt succesiuni de semne, rezultă că ele se supun aceluiași legi care guvernează toate sistemele de semne și care constituie obiectul de studiu al semioticii. Or, semiotica are trei mari nivele:

Sintactic sau, mai exact, **morfologico-sintactic**, care studiază „gramatica” semnelor, cu alte cuvinte tipologia (natura) semnelor și relațiile dintre ele (principiile lor de articulare, de legătură, diverse tipuri de raportare internă etc.);

Semantica, care studiază relațiile dintre semne și ceea ce ele semnifică (adică relațiile interne între *semnificant* și *semnificat* sau relațiile externe între *semnul „global”* și *referent*);

Pragmatica, care studiază relațiile între semne și utilizatorii lor.

Spre deosebire de semantică, care cercetează înțelegerea *semnelor* (inclusiv *textelor*) în cadrul limbajului, pragmatica este o *cercetare a înțelegerii limbajului* însuși (Moeschler, Reboul 1999), de unde și înrudirea pragmaticii, din acest punct de vedere, cu discipline precum psiholingvistica și sociolingvistica. Or, înțelegerea limbajului nu se reduce doar la stabi-

lirea strictă a *semnificațiilor* semnelor. De exemplu, atunci când la micul dejun exclamăm „Cafeaua n-are zahăr!” noi nu exprimăm o constatare (absența zahărului) ci o cerere (solicitarea zahărului). Semnificația acestei exclamații nu rezultă din analiza semantică a propoziției (care ne aduce la cunoștință faptul absenței zahărului în ceașca de cafea) ci din contextul situațional în care se face afirmația, – context – care generează solicitarea unei acțiuni (aducerea zahărului).

Filosoful american Ch. Morris a fost frapat de analogia celor trei mari niveluri ale semioticii cu triumful „artelor” liberale medievale: gramatica, dialectica (=logica) și retorica. Asemeni gramaticii sintaxa studiază *relațiile* (dintre părți), asemeni logicii semantica studiază *problema înțelesului* și asemeni retoricii pragmatica studiază *efectele* [asupra destinatarului (-ilor)].

Cele trei niveluri ale cercetării semiotice nu sunt independente unul în raport cu altul. Lucrul acesta a fost intuit încă de sfântul Augustin atunci când el afirma că „Pe de o parte cunoaștem lucrurile cu ajutorul semnelor, iar pe de altă parte, nu am putea cunoaște semnificația semnelor dacă nu am avea experiența lucrurilor” [7]. De fapt, aceste trei nivele prezintă o subordonare ierarhică. Studiul sintaxei precedă studiul semanticii, care, la rândul lui, precedă pe cel al pragmaticii. „Ieșirile” sintaxei constituie „intrările” semanticii, iar „intrările” pragmaticii reprezintă „ieșirile” semanticii. Cât privește „ieșirile” pragmaticii, acestea descriu valoarea de *acțiune* a semnelor raportate la utilizatorii lor și a utilizatorilor raportați la semne.

Atunci când arheologii descoperă vestigiile unui zid și studiază tipologia pietrelor, cărămidilor, mortarului, altor părți componente ale construcției, ei efectuează o investigație *morfologică*. Atunci când ei stabilesc modul de îmbinare a cărămidilor, alternanța lor cu piatra brută sau fețuită, prezența sau absența *opus-ului mixtum*, forma decroșurilor, raza de curbura și orientarea absidelor ș.a., ei efectuează o analiză sintactică. Luată în totalitate, cercetarea morfologico-sintactică permite stabilirea „gramaticii” (manierei, stilului) în care a fost făcut zidul. Dar ea este insuficientă pentru a înțelege semnificația construcției. Identificarea *semanticii* (stabilirea semnificației și provenienței) se efectuează doar atunci când istoricii arhitecturii realizează o colajonare a rezultatelor obținute (din cercetarea sintactică și morfologică) cu sursele istorice și cu datele provenite de la alte vestigii similare, atunci când ei ajung la concluzia că zidul respectiv făcea parte – să zicem – dintr-o biserică bizantină de secol XI. Și, în final, o interpretare ce ține de *pragmatică* se efectuează doar atunci când istoricii religiei sau ai urbanismului cercetează rămășițele bisericii în contextul căilor de comunicare din cadrul

sitului, stabilesc rolul de centru eparhial al locașului în cadrul episcopiei existente cândva în acel teritoriu, reconstituie itinerarul mișcării enoriașilor etc.

Raportându-ne la opera de artă plastică și folosind „vocabularul” panofskian am putea spune că:

1. de nivelul *morfologico-sintactic* al cercetării ține stabilirea părților componente și descrierea articulării lor formal-stilistice (conform lui Panofsky – *descrierea pre-iconografică și analiza pseudo-formală*);

2. de nivelul *semantic* al cercetării ține *analiza iconografică*, – cu alte cuvinte – stabilirea surselor literare și identificarea **semnificației temelor și conceptelor** specifice care au generat opera;

3. de nivelul *pragmatic* al cercetării ține *interpretarea iconologică*, – cu alte cuvinte – pătrunderea intuitivă a manierei în care, în condiții istorice variabile, oamenii *au acționat* și *și-au exprimat* tendințele esențiale ale intelectului prin teme și concepte specifice.

Binecunoscutul exemplu al lui Panofsky (referitor la identificarea imaginii tinerei cu paloș și cu tipsie dintr-un tablou de Francesco Maffei [6, p. 57-90]) demonstrează faptul că în limitele nivelului iconografic de stabilire a semnificației imaginii nu se poate depăși dihotomia dintre Judith și Salomea. Doar recurgerea la interpretarea iconologică poate soluționa problema. Dar în ce constă această interpretare iconologică? Ea este, de fapt, o **contextualizare** a imaginii în cadrul coordonatelor ei spațio-temporale, o cercetare a modului cum *simțeau*, cum *înțelegeau* (inclusiv sub-înțelegeau) și cum *acționau* oamenii epocii respective. Atunci când spunem că, în virtutea simbolismului paloșului (care îl leagă de crucea creștină!), niciodată maeștrii venețieni ai secolului al XVII-lea nu ar fi reprezentat-o pe Salomea cu această armă, pe când reprezentarea Judithi cu tipsia este un fapt atestat în arta germană și nord-italiană a secolului al XVI-lea, noi emitem o afirmație bazată pe cercetarea modului oamenilor epocii respective de a acționa, de a înțelege, de a accepta sau de a nega ceva. Afirmația obținută în acest caz este o afirmație care rezultă nu atât din identificarea **semanticii** imaginii propriu-zise (care rămâne dihotomică în limitele opoziției *Judith versus Salomea*) cât din înțelegerea **sensului** ei, din înțelegerea modului subiectiv de a proceda sau de a acționa al contemporanilor autorului operei (impacul tendințelor intelectului asupra temelor, tipurilor iconografice etc.), cu alte cuvinte din cercetarea *pragmaticii* fenomenului. Or, anume *pragmatica* implică o **dimensiune subiectivă** și o **contextualizare** a limbajului (verbal sau pictural). Conform lui J. L. Austin ea are la bază conceptul de **act**: limbajul nu mai are doar o funcție *descriptivă*, ci mai posedă și una *acțională-pragmatică*. Dacă ar fi să traducem opoziția dintre nivelele sintactico-semantic și pragmatic ale limbaju-

lui în termenii *teoriei sistemelor*, am putea spune că în cadrul opoziției dintre *sistem* și *uzul sistemului*, cel din urmă este domeniul de studiu al pragmaticii.

Dimensiunea acțional-pragmatică a picturii ortodoxe (inclusiv a *textelor* scrise și pictate care o definesc) poate fi descoperită în funcționalitatea ei. Or, această pictură (și, în mod special, icoana!) are nu numai – și nu atât – funcții estetice sau gnoseologice, cât are funcții anamnetico-didactice, latreutico-euharistice, confesionale, proskinetice, dogmatice și misionare (de propovăduire). Ea nu este doar informativă, ci și formativă. Ea nu oferă credinciosului doar imagini de sfinți sau de sărbători bisericești care trebuie recunoscute (stabilită semnificația lor – ce ține de semantică!) ci și exemple de slujire, de închinare, de mărturisire, de postire, de mulțumire, de martiriu, de rugăciune, alte modalități de acțiune și de conduită (ce țin mai mult de *pragmatică* decât de *semantică*!) care trebuie urmate. Zecile de povestiri – atât orale cât și scrise – despre minunile făcute de icoane și de alte sfinte relicve creștine [apărarea unor orașe (rolul de palladium), vindecări miraculoase, lăcrimări sau sângerări a chipurilor zugrăvite etc.] denotă o înțelegere mai degrabă *act-ivă* (decât *contemplant-ivă*) a fenomenului imaginii figurative sau simbolice.

Nivelului acțional-pragmatic al relației dintre opera de artă creștină și utilizatorii ei. Geneza ierotropiei.

Aleksei Lidov [20] pare a fi unul dintre puținii istorici de artă care, fără a face trimiteri directe la semiotica contemporană, a intuit necesitatea evidențierii nivelului *acțional-pragmatic* al relației dintre opera de artă creștină – fie că e vorba de arhitectură, de muzică, de imnografie, de pictura monumentală sau de icoană – și utilizatorii ei (credincioșii, spectatorii ș. a.). La începutul anilor 2000 Aleksei Lidov a lansat ideea de *ierotopie*, pe care o definește ca o activitate de *creare a spațiilor sacre*. Aceasta este o formă particulară de *creativitate* umană care face obiectul de studiu al antropologiei, al istoriei artei și a diverse discipline teologice. Ierotopia nu este o *fenomenologie a sacralului* și nici o *descriere a locurilor sfinte*: ea este mai degrabă un ansamblu de **activități specifice**, necesare pentru a crea *imagini spațiale* și pentru a structura un *mediu* propice comunicării omului cu Divinitatea, cu Lumea supra-senzorială. Noțiunea de *ierotopie* nu se raportează doar la imagini artistice sau la lumea simbolurilor; ea poate fi aplicată unui întreg set de diverse *media* care servesc la organizarea spațiului sacru.

După cum recunoaște Lidov însuși, ideea de *ierotopie* este parțial datorată antropologului și istoricului religiilor de origine română Mircea Eliade, eminent savant care a cercetat în detaliu fenomenul *sacralului* și a introdus conceptul special de *ierofanie*.

Ierofania este o irupție a *sacralului* în lumea *profană*, o irupție care separă un teritoriu din mediul cosmic înconjurător și îl face calitativ diferit. Exemplificând noțiunea de *ierofanie*, Eliade menționează istorisirea biblică a visului patriarhului Iacov referitor la scara care leagă Cerul și Pământul. În acest vis Domnul îi vorbește din Cer lui Iacov, care, după deșteptare, decide să construiască un altar pe locul sfânt unde a avut loc revelația [Facerea, 28, 12 – 22]. Comuniunea imediată cu miraculosul inspiră conceptul de *imagine spațială*, dar această imagine rămâne dincolo de sfera *creativității umane*. Totuși, această creativitate a existat (altarul construit de Iacov) și a fost destinată re-împrospătării memoriei unei ierofanii, materializând astfel, prin mijloace tangibile, o imagine a revelației divine. În acest context, putem spune că *ierotopia* diferă de *ierofanie* în același mod după cum o *creație a mâinilor omeneste* diferă de *voința lui Dumnezeu*.

O altă sursă importantă a concepției de *ierotopie* o constituie tradiționala – pentru bizantini și, ulterior, pentru ruși – tendință de a privi cadrul eclesial ca pe o *sinteză a artelor*. Găsim această tendință la Procopius din Cezareea și la Ștefan Novgorodeanul în succintele lor descrieri ale Sfintei Sofii din Constantinopol, la Chorichios din Gaza în descrierea bisericilor orașului său de baștină, la alți autori... O găsim și în scrierile unor autori moderni ca Pavel Muratov (cu celebra-i carte *Imagini ale Italiei* [21]), sau ca Aleksandr Skriabin – compozitor, care a lansat proiectul unei *muzici a culorii* (*tvetomuzika*). Aspirațiile de sinteză a limbajelor tuturor artelor în cadrul cultului ortodox au fost cel mai bine formulate de preotul-martir Pavel Florenski, împușcat de bolșevici în 1937. La mai puțin de două decenii înainte de tragicul deznodământ, în anul 1919, cu ocazia încercărilor noilor autorități sovietice de a desființa Lavra Troițe-Serghiev, transformând-o în muzeu, el scria [4, pp. 53-55]: „(...) în biserică totul se leagă de tot. Arhitectura eclesială, de pildă, trebuie să țină seama chiar și de un amănunt, mărunț în aparență, cum este fumul albastru de tămâie, ale cărui spirale învăluie frescele, încolăcindu-se de coloanele cupolei și care, prin mișcările și sinuozitățile sale, lărgeste spațiile arhitecturale aproape nelimitat, înmoaie uscăciunea și asprimea liniilor și, ca și când le-ar topi, le dă viață și mișcare. (...) Să ne amintim și de plastica și ritmul mișcărilor clericilor slujitori, de pildă în timpul cădelnitării, de jocul de culori al țesăturilor scumpe, de mireasma plăcută, de acea atmosferă atât de specific ionizată de flăcările miilor de lumânări. Să ne aducem aminte că **sinteza cadrului eclesial nu se limitează la sfera artelor plastice ci atrage, implicit, arta vocală și poezia** – o poezie de toate felurile – oficiul divin situându-se el însuși pe un plan estetic, asemenea dramei

muzicale. Totul este subordonat aici unui singur scop – efectul cathartic al acestei drame muzicale; totul se află într-o subordonare reciprocă, iar ceva care să poată fi luat dispartat nu există, sau cel mult poate avea o falsă existență (...) Tuturor acestor prețuitori ai artelor n-aș putea să nu le amintesc și acele elemente incluse în cadrul eclesial, de o însemnătate oarecum secundară, dar esențială în organizarea acestuia ca o entitate artistică unitară, de acele arte uitate astăzi total sau pe jumătate: **arta focului, arta mirosului, arta fumului, arta odăjdiilor etc.**, până la neasemuitele prescuri de la Lavra Sfintei Treimi, cu secretul coacerii lor neștiut, și până la acea originală coregrafie constând în caracterul grav, măsurat al **mişcărilor** ecleziale, în **ieșirile și intrările** slujitorilor celebranți, în **scoaterea și readucerea** icoanelor, în **înconjurarea bisericii și a sfintei mese, în procesiunile religioase (...)**”.

Cercetarea rolului și funcțiilor icoanei în spațiile sacre prezintă o direcție crucială a studiilor de *ierotopie*. Conform concepției bizantine icoana nu este doar un obiect strict delimitat în anumite granițe sau doar o simplă imagine plată; ea este, concomitent, o *viziune spațială* ce emană din imagine în mediul înconjurător, situat în fața ei. Venerarea icoanelor făcătoare de minuni căpăta uneori forma unor complexe *acțiuni performative* destinate a **deschide** un spațiu sacru în jurul lor. În Imperiul Bizantin acest tip de *ierotopie* era extrem de bine ilustrat prin performanța săptămânală realizată la Constantinopol în jurul icoanei făcătoare de minuni a Maicii Domnului Hodighitria. Un alt exemplu remarcabil poate fi descoperit în vechea ceremonie moscovită a *mersului pe măgar de Florii*. În aceste exemple spațiul în care aveau loc ceremoniile era conceput ca o adevărată *icoană a teritoriului*, icoană în care *succesiunea* (și *dinamica*) evenimentelor biblice și a temelor iconografice erau reconstituite. Participanții la aceste evenimente nu erau spectatori pasivi, ci *co-creatori* ai spațiului sacru ca atare.

Din punctul de vedere al lui Lidov, în Bizanț și în lumea ortodoxă post-bizantină frontiera între edificiul imobil al locașului și anturajul lui dinamic este extrem de estompată. Spațiul bisericii este permanent exportat și recreat în piețe și pe străzi, în câmpii și la munte – locuri geografice – care, cel puțin temporar, trebuie să se transforme în *icoane ale Universului*. Însuși locașul creștin este înțeles ca o *structură „transparentă”* și ca o *„substanță” spirituală mobilă*. Conform cercetătorului rus, un excelent exemplu de manifestare a acestui tip de gândire poate fi descoperit în frescele post-bizantine ale mănăstirilor din Moldova secolului al XVI-lea – fresce, – în care iconografia altarului este reprodusă pe fațade, iar programul liturgic „se deschide” spre lumea exterioară, interpretată – în cazul dat – ca o Biserică-Cosmos.

Este vorba de faimoasa temă a Cinului din pictura exterioară a Moldovei...

Note

¹Vezi primele două părți ale studiului în revistele Arta-2014. Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXIII nr. 1. Chișinău. 2014, pp. 5 – 24 și Arta-2015. Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXIV nr. 1. Chișinău. 2015, pp. 5 – 17.

²În anul 1851 Societatea Imperială de Arheologie din Sankt-Petersburg inițiază un program de descriere a monumentelor ruse vechi și a inscripțiilor pe care cele din urmă le conțineau. Rezultatele obținute au fost publicate în edițiile societății amintite [27][29][32]. Acest interes a fost condiționat – pe de o parte – de constituirea, în calitate de disciplină de sinestătătoare, a epigrafiei ruse vechi (odată cu descoperirea în 1792 a celebrei pietre cu inscripții de la Tmutarakan și odată cu descoperirea în 1821 a medalionului inscripționat numit ulterior grivna din Cernigov sau zmeevikul lui Vladimir Monomahul) iar – pe de altă parte – de sporirea interesului față de arta icoanei: creșterea numărului de colecționari și de cunoscători (N. M. Postnikov, S. P. Riabușinski, E. E. Egorov, G. M. Prianișnikov), călătoriile tot mai frecvente ale iubitorilor de antichități ruși la Muntele Athos și la Roma – călătorii, în cadrul cărora erau cercetate și descrise monumentele de artă bizantine și ruse vechi, păstrate acolo (de exemplu, vezi: [34]) – , descrierea și editarea manualelor manuscrise de iconografie ortodoxă – ale așa-numitelor podlinnikuri explicative sau ilustrate (exemple: [12, 15]). În anul 1849 A. S. Uvarov a descris și a pregătit pentru tipar inscripțiile de pe 63 de icoane bizantine și ruse vechi care se păstrau în Secția de antichități creștine ale Vaticanului. Atribuirea icoanelor sârbești cu inscripții chirilice aflate la Roma a fost realizată de A. S. Petrușevici [25, 26]. În anul 1857 a văzut lumina tiparului „Colecția de inscripții copiate de pe monumentele vechi din regiunea Riazan”. În această ediție, pregătită de A. I. Piskariov, au intrat și câteva inscripții preluate de pe icoane. Două din ele indicau anul realizării operelor [27, nr. 14 (1611), nr. 34 (1665)] iar alte două inscripții indicau apartenența icoanelor fără a arăta o dată cronologică exactă [27, nr. 59 (sec. XVII), nr. 63 (sec. XVI - XIX)]. La începutul secolului al XX-lea publicarea inscripțiilor de pe icoane a fost continuată de I. N. Bogoslovski [8][9] și de Iu. A. Olsufiev [24]. Peste câteva decenii după Olsufiev inscripțiile de pe unele icoane ale Lavrei Troițe-Serghiev au intrat în atenția cercetătorilor A. M. Kurbatova [18] și E. G. Novoseliskaia [22]. Pentru a stabili în baza caligrafiei inscripțiilor perioadele când au fost pictate icoanele, colecționarii apelau la ajutorul paleografilor profesioniști. Astfel, în anul 1871 I. I. Sreznevski [33] iar în anul 1914 A. I. Sobolevski [31, p. 113] au expertizat inscripțiile de pe icoanele Sf. George cu scene din viața din Sacristia Sinodului

(numărul de catalog 392 – Muzeul Rus, nr. inv. 2118) și Maica Domnului de tip Smolensk din colecția lui S. P. Riabușinski (Galeria Tretiakov, nr. inv. 28596, număr de catalog 22). Informațiile din prezenta notă au fost preluate și traduse din manuscrisul capitolului Istoria cercetării inscripțiilor de pe icoane al tezei de doctorat Analiza textologică a inscripțiilor rusești de pe icoane (în limba rusă) a cercetătoarei N. A. Zamiatina.

³Abordarea de către V. N. Șcepkin a problemelor legate de scrierile prezente în pictura medievală era un răspuns la invitația de a participa la concursul paleografic inițiat în anul 1920 de către Sectorul de artă rusă veche al Academiei de Istorie a Culturii Materiale (șef al sectorului fiind în acei ani I. E. Grabari). Conform condițiilor concursului, specialiștii-paleografi trebuiau – în baza a 53 de fotografii – să ofere avize motivate referitoare la inscripțiile de pe 28 de monumente de artă veche rusă (icoane și fresce; vezi lista operelor în: [14, anexa I]). Expertizarea trebuia făcută pe parcursul a 2 luni remunerarea fiind de 15 mii de ruble (scrisoarea lui I. E. Grabari către P. K. Simoni din 13 mai 1920 a fost publicată în: [17, pp. 193 – 195]). Scrisori identice cu rugămintea de a participa la concurs le-au fost trimise academicienilor A. I. Sobolevski și A. A. Șahmatov. Ultimul nu a putut participa la concurs, dar l-a recomandat în calitate de expert pe profesorul Universității din Sankt-Petersburg P. K. Simoni – cunoscut lingvist, paleograf, bun cunoscător al artei icoanei, al vechilor manuscrise și al primelor tipărituri ruse. În acea perioadă Simoni lucra la întocmirea „Dicționarului de arte grafice a timpurilor vechi și moderne”. El a acceptat cu plăcere invitația de a participa la concurs și, la rugămintea lui A. A. Șahmatov, încă înainte de a primi invitația oficială și-a expus ideile legate de metodele de expertiză paleografică a inscripțiilor de pe icoane (ГИМ ОПИ, fond 37, nr. 235, pp. 17 - 18, text dactilografiat: Raport din 9 mai 1920. Editat în: [17, pp. 195 – 198]).

⁴Astfel, în ambele scrieri unciale din textele medievale românești de expresie slavonă (de tip I și de tip II, conform clasificării lui Damian P. Bogdan) se observă: îngroșarea liniilor verticale și a celor oblice ale literelor: à, ä, ë, ò, @ și #, a oblicei din stânga a lui y și cea a buclelor literelor: á, â, ú, ü și h; subțirimea tuturor liniilor orizontale și a celor oblice din stânga ale grafemelor: ä, ë, ò, @ și #, cea din dreapta lui y, apoi ale literelor í și è.

⁵Pe teritoriul României până în secolul al XIX-lea cel mai des sunt întâlnite inscripțiile în greacă medievală (catharevusa), slavona bisericească (de izvod medio-bulgar), româna ortografiată cu caractere chirilice și – extrem de rar – limba arabă.

⁶Uneori imaginea mai puțin răspândită a unui sfânt (sărbătorit la o dată calendaristică fixă) care înlocuiește imaginea mai răspândită a unui alt sfânt, sărbătorit la aceeași dată – poate fi o semnătură indirectă a ctitorului (cazul imaginii egumenului Macarie al Pelechitului Bithiniei din menologul studiat de Eca-

terina Cincheza-Buculei; vezi: [2, p. 16]).

Referințe bibliografice

1. Braniște Ene, Braniște Ecaterina. Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase. Caransebeș: Editura Diecezană Caransebeș, 2001, pp. 446 – 447.

2. Cincheza-Buculei Ecaterina, Menologul de la Dobrovăț (1529). În Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Arte Plastice. București: Editura Academiei Române, 1992. Nr. 39.

3. Elian Alexandru. Introducere la volumul Inscriptiile Medievale ale României. București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1965.

4. Florenski Pavel, Cadrul eclesial – sinteză a artelor. În volumul Iconostasul. București: Editura Anastasia, 2009.

5. Moeschler Jacques, Reboul Anne. Dicționar enciclopedic de pragmatică. Cluj: Editura Echinoc, 1999.

6. Panofsky Erwin. Artă și semnificație. București: Editura Meridiane, 1980.

7. Semiotica. Vezi – <http://despresemiotica.blogspot.ro/2009/08/semiotica-semnificarea-comunicare.html>

8. Богословский И. Н. Описание икон, хранящихся в Ростовском музее церковных древностей. Ростов-Ярославский: тип. С. П. Сорокина, 1909. / Bogoslovsky I. N. Opisaniye ikon, khraryashchikhhsya v Rostovskom muzeye tserkovnykh drevnostey. Rostov-Yaroslavskiy: tip. S. P. Sorokina, 1909.

9. Богословский И. Н., сост. Ростовский музей церковных древностей: Краткий путеводитель по Ростовскому музею церковных древностей. Москва, 1911. / Bogoslovsky I. N., sost. Rostovskiy muzey tserkovnykh drevnostey: Kratkiy putevoditel' po Rostovskomu muzeyu tserkovnykh drevnostey. Moskva, 1911.

10. Бугаева И. В., Агионимы в православной среде: структурно-семантический анализ: монография. Москва.: ФГОУ ВПО РГАУ – МСХА им. К. А. Тимирязева, 2007 / Bugayeva I. V., Agionimy v pravoslavnoy srede: strukturno-semanticheskiy analiz: monografiya. Moskva.: FGOU VPO RGAU - MSKHA im. K. A. Timiryazeva, 2007: <http://www.portal-slovo.ru/philology/45446.php>

11. Булгаков С. Философия имени. Paris, YMCA-Press, 1953 / Bulgakov S. Filosofiya imeni. Parizh, YMCA-Press, 1953.

12. Григоров Д. А. Древнерусский иконописный подлинник // Записки Императорского Археологического общества. Новая серия. Санкт-Петербург, 1888. Т. 3. Вып. 1. pp. 21-167 / Grigоров D. A. Drevnerusskiy ikonopisnyy podlinnik // Zapiski Imperatorskogo Arkheologicheskogo obshchestva. Novaya seriya. Sankt-Peterburg, 1888. T. 3. Vyp. 1. pp. 21-167.

13. Забелин И. Е. Материалы для истории русской иконописи // Временник Императорского Московского общества истории и древностей

российских. Кн. 7. Москва, 1850 / Zabelin I. Ye. Materialy dlya istorii russkoy ikonopisi // Vremennik Imperatorskogo Moskovskogo obshchestva istorii i drevnostey rossiyskikh. Кн. 7. Moskva, 1850.

14. Замятина Н.А. Терминология русской иконописи. Москва: Языки русской культуры, 1997 / Zamyatina N.A. Terminologiya russkoy ikonopisi. Moskva: YAzyki russkoy kul'tury, 1997.

15. Иконописный подлинник Большакова XVII века. 1903. Подлинник иконописный: [XVII век] // Издание С. Т. Большакова, под ред. А. И. Успенского. Репринт воспроизв. с изд. 1903 г., Москва: Православный Богословско-Катехизаторский институт, б. г. / Ikonopisnyy podlinnik Bol'shakova XVII veka. 1903. Podlinnik ikonopisnyy: [XVII vek] // Izdaniye S. T. Bol'shakova, pod red. A. I. Uspenskogo. Reprint vosproizv. s izd. 1903 g., Moskva: Pravoslavnyy Bogoslovsko-Katekhizatorskiy institut, bez goda.

16. Карский Е. Ф. Славянская кирилловская палеография 1-е изд. Санкт-Петербург, 1928. Факс. изд. Москва: Наука, 1979. / Karskiy Ye. F. Slavyanskaya kirillovskaya paleografiya 1-ye izd. Sankt-Petersburg, 1928. Faksimil. izd. Moskva: Nauka, 1979.

17. Котков С. И., П. К. Симони об изучении надписей на памятниках древнерусской станковой живописи // In Исследования по лингвистическому источниковедению. Москва: Наука, 1963, pp.190-198 / Kotkov S. I., P. K. Simoni ob izuchenii nadpisey na pamyatnikakh drevnerusskoy stankovoy zhivopisi // In Issledovaniya po lingvisticheskomu istochnikovedeniyu. Moskva: Nauka, 1963, pp.190-198: <http://www.ruslang.ru/doc/lingistoch/1963/14-kotkov.pdf>

18. Курбатова А. М. Надписи на произведениях иконописи XIV-XVII вв. // In Сообщения Загорского историко-художественного музея-заповедника. Загорск, 1958. Вып. 2, pp. 77-91 / Kurbatova A. M. Nadpisi na proizvedeniyakh ikonopisi XIV-XVII vv. // V Zagorskogo SOOBSHCHENIYA ISTORIKO-Khudozhestvennogo muzeya-zapovednika. Zagorsk, 1958. Выр. 2, pp. 77-91.

19. Лепяхин В. Икона и слово: виды, уровни и формы взаимосвязи // In „Дикое поле” № 7, 2005 / Lepakhin V. Ikona i slovo: vidy, urovni i formy vzaimosvyazi // In «Dikoye pole» № 7, 2005: http://www.dikoepole.org/numbers_journal.php?id_txt=303.

20. Лидов А. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва: Дизайн, 2009 / Lidov A. Ierotopiya. Prostranstvennyye ikony i obrazy-paradigmy v vizantiyskoy kul'ture. Moskva: Dizayn, 2009.

21. Муратов П. П. Образы Италии. Москва: Республика, 1994 / Muratov P. P. Obrazy Italii. Moskva: Respublika, 1994.

22. Новосельская Е. Г. Двусторонние иконы-таблетки из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Москва, 1990 / Novosel'skaya Ye. G. Dvustoronniye-ikony

tabletki iz riznitsy Troitse-Sergiyevoy lavry. Moskva, 1990.

23. Новосельская Е. Г. Иконы Загорского музея-заповедника: новые раскрытия и поступления. Москва, 1990/2 / Novosel'skaya Ye. G. Ikony Zagorskogo muzeya-zapovednika: novyye raskrytiya i postupleniya. Moskva, 1990/2.

24. Олсуфьев Ю. А. Описание икон Троице-Сергиевой лавры до XVIII века и наиболее типичных XVIII и XIX веков. Сергиев Посад. 1920 / Olsuf'yev Yu. A. Opis' ikon Troitse-Sergiyevoy lavry do XVIII veka i naiboleye tipichnykh XVIII i XIX vekov. Sergiyev Posad. 1920.

25. Петрушевич А. С. Древняя икона Нерукотворенного образа Господа нашего Иисуса Христа с старославенскою надписью // In Церковный вестник / Издание И. Раковский. Будин, 1858. № 7 / Petrushevich A. S. Drevnyaya ikona Nerukotvorenno obrazu Gospoda nashego Iisusa Hrista s staroslavenskoyu nadpis'yu // In Tserkovnyy vestnik / Izdaniye I. Rakovskiy. Budin, 1858. № 7.

26. Петрушевич А. С. О древнейших иконах с кириллическими надписями, находящихся в Риме. Львов, 1865 / Petrushevich A. S. O drevneyshikh ikonakh s kirillicheskimi nadpisyami, nakhodyashchikhsya v Rime. Lvov, 1865.

27. Пискарев А. И. Собрание надписей с памятников Рязанской старины // In Записки Императорского Археологического общества. Санкт-Петербург, 1856. Т. 8., pp. 271-324 / Piskarev A. I. Sobraniye nadpisey s pamyatnikov Ryazanskoy stariny // In Zapiski Imperatorskogo Arkheolog. obshchestva. Sankt-Peterburg, 1856. T. 8., pp. 271-324.

28. Подольская Н. В. Словарь русской ономастической терминологии // Отв. ред. А. В. Суперанская. — Издание 2-е, перераб. и доп. — Москва: Наука, 1988 / Podol'skaya N. V. Slovar' russkoy onomasticheskoy terminologii // otv. red. A. V. Superanskaya. — Izdaniye 2-ye, pererab. i dop. — Moskva: Nauka, 1988.

29. Свирелин А. Надписи, имеющиеся в г. Переяславле-Залесском // In Труды VII-го Археологического съезда в Ярославле (1887 г.). Москва, 1892. Т. 3, p. 3234 / Svirelin A. Nadpisi, imeyushchiesya v gorode Pereyaslavle-Zalesskom // In Trudy VII-go Arkheologicheskogo s'yezda v Yaroslavle (1887 god). Moskva, 1892. T. 3, p. 3234.

30. Соболевский А. И. Славяно-русская палеография с 20 палеографическими таблицами. 2-е издание. Санкт-Петербург: Императорский Археологический институт, 1908 / Sobolevskiy A. I. Slavyano-russkaya paleografiya s 20 paleograficheskimi tablitsami. 2-ye izdaniye. Sankt-Peterburg: Imperatorskiy Arkheologicheskiy institut, 1908.

31. Соболевский А. И. Божия Матерь Смоленская из собрания С. П. Рябушинского // Рус-

ская икона. Санкт-Петербург, 1914. Вып. 2, pp. 110-113 / Sobolevsky A.I. Bozhiya Mater' Smolenskaya iz sobraniya S. P. Ryabushinskogo // Russkaya ikona. Sankt-Peterburg, 1914. Вып. 2, pp. 110-113.

32. Суворов И. Надписи на церковных предметах: иконах, крестах, колоколах и т.п. в церквях Вологодского уезда // In Труды VII-го Археологического съезда в Ярославле 1887 г. Москва, 1892. Т. 3, pp. 25-31 / Suvorov I. Nadpisi na tserkovnykh predmetakh: ikonakh, krestakh, kolokolakh i t. p. v tserkvakh Vologodskogo uyezda // In Trudy VII-go Arkheologicheskogo s'yezda v Yaroslavle 1887 god. Moskva, 1892. T. 3, pp. 25-31.

33. Труды 1-го Археологического съезда 1869 г. Москва, 1871 / Trudy 1-go Arkheologicheskogo s'yezda 1869 goda. Moskva, 1871.

34. Уваров А. С. Образцы византийского и русского иконописания // In Уваров А. С. Сборник мелких трудов: Изд. ко дню 25-летия со дня кончины / Под ред. П. С. Уваровой. Москва, 1910. Т. I, pp. 216-238 / Uvarov A. S. Obratzsy vizantiyskogo i russkogo ikonopisaniya // In Uvarov A. S. Sbornik melkikh trudov Izd. ko dnyu 25-letiya so dnya konchiny / Pod red. P. S. Uvarovoy. Moskva, 1910. T. I, pp. 216-238.

35. Черепнин А. В. Русская палеография: Учебное пособие для вузов. Москва: Госполитиздат, 1956 / Cherepnin A. V. Russkaya paleografiya: Uchebnoye posobiye dlya vuzov. Moskva: Gospolitizdat, 1956.

36. Щепкин В. Н. Русская палеография [1918 - 1920 гг.]. 3-е изд., доп. Москва: Аспект Пресс, 1999. Anexa – Приложение III: Датировка иконных надписей (общие принципы): pp. 226-231 / Shchepkin V. N. Russkaya paleografiya [1918 - 1920 gg.]. 3-ye izd., Dop. Moskva: Aspekt Press, 1999. Anexa - Prilozheniye III: Datirovka ikonnykh nadpisey (obshchiye printsipy): pp. 226-231.

Cetatea bastionară de la Chilia

Rezumat

Cetatea bastionară de la Chilia

Primele elemente defensive concepute în stil bastionar la Chilia datează, probabil, de la începutul secolului al XVIII-lea. Anume atunci inginerii francezi puteau să plaseze aici la comanda otomanilor două construcții de pământ destinate artileriei grele, numite în prospectul Chilie din 1770 „Bollwerk-uri de pe lângă ziduri”. Date suplimentare prețioase referitoare la întărirea Chilie au fost obținute dintr-un plan rus din 1790, descoperit de autor în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei din or. Moscova. După 1794, la comanda sultanului Selim al III-lea, inginerul francez François Kauffer a reconstruit integral vechea piesă defensivă.

Noua fortificație bastionară care a înglobat întărirea moldovenească înscrisa un plan pătrat, având glacisul organizat, trei bastioane de colț de tip „pană” și un bastion de colț dublu, nesimetric, de plan poligonal. Spațiul *intramuros* a fost divizat într-o rețea de pătrate și dreptunghiuri: construcția proporționată a fortificației a impus o geometrie strictă curții interioare. Amenajarea bastionară a Chilie evocă o anumită inspirație din manierele de fortificare ale vestitului inginer francez Vauban: bastioanele deschise, cazărmile înzidite în panta valului, parapetele solide de pământ și calea acoperită cu traverse de ocolire din față. Caroul bastionar rămâne o formulă destul de răspândită încă din secolul al XVI-lea, forma bastioanelor evoluând în timp. Elementele caracteristice cetății de la începutul secolului al XIX-lea sunt traseele *în clește* ale căii acoperite și bastioanele dotate cu artilerie pe toată lungimea fețelor.

După 1812, de refortificarea cetății bastionare s-au ocupat inginerii militari ruși Ivan Hartingh, Egor Foerster ș.a. Această fortificație a fost desființată ca obiectiv militar înainte de trecerea orașului Chilia în stăpânirea României în 1856.

Cuvinte cheie: arhitectura militară, cetăți bastionare, cetatea bastionară de la Chilia, François Kauffer, Ivan Hartingh, Egor Foerster.

Summary

Chilia bastioned fortress

It seems that the first elements of the Chilia bastioned fortress have appeared in the early of XVIIIth century. It was there then while according to the order of Ottomans the French engineers could build the two earthen structures intended for heavy artillery named in the prospectus of Chilia for 1770 as „Bollwerk-s at the revetment walls”. Additional valuable information concerning the fortress of Chilia, was obtained from the Russian plan for 1790, found by the author at the Russian State Military-Historical Archive in Moscow. After 1794, under the orders of Sultan Selim the third of, a French engineer François Kauffer completely rebuilt the defense complex. New bastioned fortress, including a Moldavian fortress was a square plan and had a sloping glacis, three corner bastions in the form of pikes and one asymmetrical double corner bastion of polygonal plan. The intramuros was divided into a number of squares and rectangles and proportional conception of the fortress was stipulated by strict geometry of inner yard. The bastioned complex of Chilia reminds us of the manners of strengthening of the famous French engineer Vauban such as open the bastions, built into the shaft of a barrack, a massive earthen breastworks and covered road with some traverses and bypasses in front. Bastion square has remained very widespread kind of fortifying since the XVIth century, only the form of bastions perfected with the lapse of time. At the beginning of the XIXth century typical elements of the fortress were covered road of tenail tracing and some bastions with artillery pieces of ordnance located throughout the length of the faces. After the 1812 restructuring of the bastion fortress of Chilia was engaged by Russian military engineers Ivan Hartingh, Egor Foerster and others. This fortress was eliminated as a military object before the entry a town Chilia into Romanian state in 1856.

Keywords: military architecture, bastioned fortresses, Chilia bastioned fortress, François Kauffer, Ivan Hartingh, Egor Foerster.

Primele elemente defensive concepute în stil bastionar la Chilia datează, probabil, de la începutul secolului al XVIII-lea. Anume atunci inginerii francezi puteau să plaseze aici la comanda otomanilor două construcții de pământ destinate artileriei grele. Un bastion cu două fețe, două flancuri și gorja deschisă, al cărui „izbitor” era îndreptat spre oraș, avea menirea de a proteja „poarta cea mare” a cetății lui Ștefan cel Mare. Un alt bastion, de același tip, apăra „poarta cea mică” a fortificației de vreun atac al flotei inamice dinspre Dunăre. Ambele erau precedate de șanțuri de apărare seci.

Construcțiile defensive în cauză sunt numite *Bollwerk*-uri de pe lângă ziduri” în „Prospectul cetății de la Chilia...” din 1770, descoperit de noi în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei [20, p. 198]. Fiecare față a bastioanelor dispune de deschideri pentru tragere, iar în interiorul lor se află construcții de pământ pentru tunuri și pușcași. Ambele *Bollwerk*-uri sunt ieșite în exterior față de întărirea de piatră.

În timpul războiului antiotoman din 1769–1774, în cetatea Chilieii a fost dislocată o parte a trupelor marelui vizir Halil-pașa – 3000 de luptători în frunte cu comandantul Müfti Efendi. Pentru cucerirea acestui avanpost dunărean important, feldmareșalul rus contele Piotr Rumeanțev l-a trimis pe general-porucicul Nikolai Repnin cu șase batalioane de infanterie și patru regimente de cavalerie [22]. Ajungând la 10 august 1770 sub zidurile fortificației, el de două ori a propus otomanilor să capituleze, însă a urmat refuzul din partea comandantului militar al cetății. Atunci inginerii ruși au pornit construcția bateriei de breșă la 80 de pași de la fortificație, care a fost terminată la 18 august [22]. În dimineața aceleiași zile, trupele țariste au început atacul masiv de artilerie, dar munițiile lor s-au terminat până la amiază. A urmat cea de-a treia propunere de a părăsi cetatea. Totuși, atacul condus de Repnin l-a speriat pe Müfti Efendi, care, până la urmă, a acceptat predarea fortificației, cu condiția garantării evacuării libere a garnizoanei permanente și a locuitorilor musulmani. La 21 august 1770, Chilia a intrat în posesia rușilor. Printre trofeele lor se numărau 90 de tunuri și mortiere, 10000 de ghiulele, 400 de butoaie de pulbere, precum și circa 100 de nave fluviale. Localitatea dunăreană a rămas în componența Imperiului Rus până în iulie 1774, când, conform tratatului de pace de la Küçük Kaynarca, ea a fost cedată Porții.

Următorul plan al cetății de la Chilia descoperit de noi în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei, întocmit de inginerul *podporucic* Dmitri Grozov la 30 mai 1773 [1], înfățișează două elemente defensive noi construite de militarii ruși: un redan în fața „porții Ovidiopolului” și un alt redan, mai mic, în

prelungirea zidului de nord-vest al fortificației de piatră. Ambele redane sunt protejate de șanțuri de apărare umplute cu apă, care ajung până la Dunăre. Se observă că inginerii ruși au refăcut parțial *Bollwerk*-ul otoman din fața „porții cele mari”: aici au apărut două platforme de lemn pavate cu dale de piatră. Cel de-al doilea plan executat de același D. Grozov la 25 aprilie 1773 înfățișează un proiect de minare a cetății de piatră, cu indicarea locurilor de plasare a minelor [2]. Totuși, unitățile militare rusești au plecat din localitate fără a distruge fortificația, aceasta rămânând în grija arhitectului otoman Mehmed Tahir Aga.

În războiul antiotoman din 1787–1791, principele Grigori Potiomkin i-a încredințat cucerirea Chilieii detașamentului generalului *en chef* baronul Piotr Meller-Zakomelski, alcătuit din 28 de batalioane și 52 de escadroane. În sarcina viitorului feldmareșal Mihail Kutuzov era blocarea drumului între Chilia și Ismail. La 4 octombrie 1790, așezarea dunăreană a fost înconjurată dinspre nord de trupele lui P. Meller-Zakomelski. „Întăriturile Chilieii erau alcătuite dintr-un castel puternic de pe malul Dunării, împrejmuțat cu un val de pământ, care servea drept citadelă, și dintr-o îngrăditură avansată de pământ, care proteja orașul dinspre nord și dădea cu flancurile sale în malurile mlăștinoase ale brațului” [25]. La 6 octombrie, două batalioane ale regimentului Herson au luat cu asalt prima linie fortificată, dar împotrivirea înverșunată a otomanilor a oprit înaintarea trupelor țariste. Doar cu venirea lui P. Meller-Zakomelski, deja mortal rănit, care a încredințat conducerea operațiunii militare general-porucicului Ivan Gugovici, armata rusă a continuat lupta contra turcilor. Atacul „treptat” al lui Vauban a început la 8 octombrie, când a fost construită o paralelă de 200 de stânjani în fața frontului de vest al cetății [22]. La 11 octombrie, trupele rusești erau la o distanță de 60 stânjani de la fortificație, fiind instalate 13 tunuri și 4 mortiere. La 17 octombrie, pe podul din pontoane aflat la 3 verste în amonte de oraș au fost transferați pe insula de vizavi mai mulți ostași ruși, care au blocat legătura Chilieii cu malul drept al brațului danubian. Toate acestea, inclusiv spărtura făcută în colțul de nord al fortăreței de piatră au dus la capitularea otomanilor la 18 octombrie 1790.

În Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei am descoperit un document important referitor la ocuparea Chilieii din 1790 – „Planul asediului Chilieii, 18 octombrie 1790” [3]. Pe desen sunt indicate cetatea de piatră cu două bastioane, așezarea urbană înconjurată dinspre uscat de un rețanșament turcesc, principalele căi de acces și pozițiile trupelor rusești. Astfel, în apropierea fortificației se găsesc o baterie

pentru artilerie, o baterie de breșă și două aproșuri legate între ele prin căi de comunicare. În exteriorul retranșamentului, în imediata lui vecinătate, pot fi văzute trei baterii ale regimentului Poloțk, trei baterii ale regimentului de vânători Liflandia și o baterie a regimentului Troițk, succedate de o baterie a grenadierilor regimentului Ekaterinoslav, cinci escadroane ale regimentului de grenadieri Ordenski conduse de colonelul Palii și regimentul de cavalerie ușoară Aleksandr. La o distanță de circa 200 de stânjani înspre litoral se află regimentul de husari Oleiopol. Următoarea linie de apărare este indicată ca „lanțul cazacilor de pe țărmul Mării Negre și cazacilor de pe Don”. În raza de 8000-9000 stânjani de la cetate sunt reprezentate taberele militare ale regimentelor Poloțk (de muschetari), Alexiopol (de muschetari), Troițk (de muschetari), Herson (de grenadieri), Liflandia (de vânători), Oleiopol (de husari), Aleksandr (de cavalerie ușoară), Mariopol, Sf. Nicolae, Ordenski (de grenadieri), Ekaterinoslav (de grenadieri), Elisavetgrad, Ostrogorsk, Ahtîrsk, Pavlograd, Harkov ș.a.

Din legendă putem reconstitui succesiunea acțiunilor militare. Astfel, între 3 și 5 octombrie, în preajma Chilieii a ajuns corpul baronului generalul *en chef* Meller-Zakomelski, care și-a poziționat trupele în afara așezării. La 6 octombrie, general-porucicul Samoilov trebuia să ocupe retranșamentul turcesc cu luptătorii regimentelor Herson, Liflandia, Troițk, Ekaterinoslav, Aleksandr, Oleiopol ș.a. În document este indicat: „Când au venit până la fântână regimentele Herson și Liflandia <ele> s-au aliniat pe trei coloane și de acolo au pornit atacul și au ocupat retranșamentul. Pentru acoperirea acestora au intrat <în luptă> regimentul Troițk cu 12 tunuri, regimentul de grenadieri Ekaterinoslav, regimentul de cavalerie ușoară Aleksandr și regimentul de husari Oleiopol”. Din ambele flancuri ele erau ajutate de cazaci: din stânga de cei de pe țărmul Mării Negre, iar din dreapta de cei de pe Don. Trupele rusești au ocupat retranșamentul, dar a fost rănit generalul *en chef* P. Meller-Zakomelski. Atunci general-porucicul I. Gudovici a preluat conducerea trupelor. În aceeași zi, din retranșament a fost făcut un logement pentru soldații ruși. La 7-8 octombrie, pe malul Dunării au apărut o baterie pentru artilerie și un aproș, ultimul fiind situat la o distanță de 147 stânjani de la fortificație. La 10-11 octombrie a fost amenajată bateria de breșă având 13 tunuri și patru mortiere. Între 11 și 12 octombrie, construcția ei a fost terminată, iar piesele de artilerie instalate. La 12 octombrie, din cetate se auzea toată ziua canonada turcească, iar la 13 octombrie pe flancul drept a fost construită o baterie pentru patru tunuri. La 14 octombrie a sosit general-maiorul Arseniev împreună cu regimentele de

muschetari Alexiopol și Poloțk. La 16 octombrie a început să funcționeze bateria de breșă; în aceeași zi, maiorul Markov cu două baterii ale regimentului de vânători Liflandia și o baterie a regimentului de muschetari Poloțk cu patru piese de artilerie s-a deplasat pe o insulă din fața așezării, unde la 17 octombrie a fost construită cea de-a doua baterie de breșă. La 18 octombrie, flotila otomană a plecat din portul Chilieii spre Ismail și în aceeași zi orașul Chilia a capitulat.

Operațiunea militară este reprezentată și în alte documente grafice de epocă. O putem regăsi într-o formulă schematică în „Carte der Vorrückung der Russ: Kais: Flotte unter Comande des General Ribas in die beiden Donau arme und der Eroberung von Kilia Nova”, o hartă întocmită la 18 octombrie 1790, păstrată în Arhiva Războiului din Viena. Aici alături de planurile cetății bastionare și citadelei, ambele redată în mod fantezist, sunt indicate navele militare rusești și două redute pătrate construite pe malurile unui braț danubian, în aval de așezare, toate subordonate generalului De Ribas. La o anumită distanță de la fortificație sunt poziționate „corpurile împărătești” (țariste – n.a.), iar în apropierea retranșamentului turcesc – trupele conduse de generalul I. Gudovici (pe hartă – Gudowitsch). Pe celălalt mal al fluviului, în fața localității Chilia Nouă, este arătată în mod schematic așezarea Chilia Veche.

Date suplimentare prețioase pot fi obținute din „Planul cetății Chilia cu indicarea atacului asupra acesteia realizat de oștirile Imperiale Rusești sub conducerea general-porucicului și cavalerului Gudovici din octombrie 1790”, descoperit de noi în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei [4]. Pe document sunt reprezentate fortificația de piatră a Chilieii, suplimentată cu două bastioane, precum și zona de locuit, denumită *Vorstadt*, împrejmuită cu retranșamentul turcesc. În legendă sunt indicate următoarele: „A) cetatea; B) castelul; C) poarta orașenească; D) ieșirile; E) *Vorstadt*-ul extins construit de turci; F) retranșamentele turcești ocupate de armata rusă și transformate în logement de la litera *a* până la *b* în noaptea de la 5 spre 6 <octombrie>, iar între 6 și 7 <octombrie> profilul acestuia fiind adâncit și flancurile acoperite dinspre dreapta de un eplement pentru două <tunuri>, iar din stânga de un redan pentru trei tunuri; G) două baterii de artilerie de câmp pentru 20 tunuri, unite printr-o cale de comunicare și construite între 7 și 8 <octombrie>; H) calea de comunicare cu o lungime de 147 de stânjani construită între 8 și 9 <octombrie>; I) calea de comunicare cu o lungime de 50 de stânjani făcută din cea precedentă între 9 și 10 <octombrie>; K) bateria de breșă pentru 17 tunuri...; iar în afară de aceasta, câteva mortiere au fost instalate între 10 și 11 <oc-

tombrie>; în același timp a fost continuată în zigzag calea de comunicare cu o lungime de 25 stânjani în noaptea de la 11 spre 12 <octombrie> până la baterie și bateria de breșă a fost adusă în stare perfectă; L) două traverse realizate în bateria de breșă pentru acoperire de la tragerile dinspre flotila inamică între 12 și 13 <octombrie>; M) logementul făcut pentru acoperirea bateriei de breșă între 13 și 14 <octombrie>; N) logementul pentru rezervă cu o lungime de 240 de stânjani făcut între 15 și 16 <octombrie>; O) epolementul cu o lungime de 22 de stânjani făcut pentru acoperirea de la trageri dinspre flotila în același timp; P) bateria pentru nouă piese de artilerie de câmp, construită pentru izgonirea inamicului de pe retranșamentul său și pentru oprirea flotei; între 17 și 18 <octombrie> de pe bateria de breșă s-au executat trageri după care, după realizarea spărturii, la 18 <octombrie> cetatea s-a predat”. Pe același document grafic sunt înfățișate fațada și două profiluri ale breșei făcute de militarii ruși în colțul de nord al fortăreței, care a afectat un turn cu două niveluri, un tronson de zid și o porțiune a spațiului *lice*. Menționăm că traseul primului logement coincide cu cel al vechiului retranșament turcesc în partea lui de nord-est, cel de-al doilea logement destinat oastei de rezervă este construit în zona de locuit și dispune de un traseu în unghi obtuz, iar logementul din preajma bateriei de breșă are o configurație de linie ușor frântă. Cele două aproșuri de pe malul fluviului beneficiază de un contur pentagonal neregulat, bateria pentru piesele de artilerie are formă de „pană” neregulată, iar bateria de breșă, cu două traverse interioare, acoperă logementul riveran. În afară de retranșamentul împremuiitor, pe desen se pot vedea trei retranșamente mici în zona cetății de piatră, toate ajungând până la Dunăre.

Chilia s-a aflat sub administrație rusească până la semnarea tratatului de pace de la Iași de la 9 ianuarie 1792. După 1794, la comanda sultanului Selim al III-lea, inginerul francez François Kauffer a reconstruit vechea piesă defensivă. Un interes deosebit prezintă planul fortificației intitulat „Carte particulière de l'ancien fort de Kilia et d'un nouveau projet pour la reconstruction présenté par des lignes en jaune pour son emplacement actuel. Dressé en présence de Nouroullah Effendi Maïmar aga au firman de la Sublime Porte par Kauffer ingénieur, levé par les lieux le 9 et 8 octobre 1794”, descoperit de noi în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei [5]. Documentul în cauză elaborat de specialistul francez înfățișează concomitent cele trei întărituri ale Chiliei: fortul genovez (construit, probabil, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, existent la 1794), cetatea moldovenească (edificată de Ștefan cel Mare la 1479,

existentă la 1794) și fortificația bastionară otomană (inexistentă la momentul întocmirii documentului). Interesant este faptul că fortărețele de piatră au fost demantelate de otomani exact după aprobarea proiectului mercenarului francez, în locul lor fiind construită o cetate bastionară de plan patruleter regulat.

Pe desenul lui F. Kauffer sunt indicate cele mai importante denumiri ale curților, turnurilor, porților, edificiilor de cult, clădirilor cu destinație militară și publică, mahalalelor ș.a. în limbile franceză și turco-osmană. Astfel, putem afla că în cetatea lui Ștefan cel Mare au existat două curți distincte: cea interioară (Iç Kale, la Kauffer – Itche Kalé) și cea exterioară (Dış Kale, la Kauffer – Diche Kalé). În centura de piatră erau înzidite „turnul lui Ahmet pașa” (la Kauffer – Ahmet pacha Koulessy), „turnul sângeros” (Kanlı Kulesi, la Kauffer – Kanlı Koulé) și „turnul fetei” (Kız Kulesi, la Kauffer – Kis Koulé). Remarcăm că „turnul sângeros” a fortificat colțul de nord-vest al întăriturii, iar șanțul de apărare făcea în dreptul turnului o cotitură. Anume aici puteau fi executați și aruncați în șanț cei condamnați la moarte în perioada otomană. În ceea ce privește „turnul fetei”, un turn cu denumirea identică este atestat în complexul defensiv al Akkermanului. Planul inginerului Kauffer ne informează și despre denumirile porților cetății moldovenești: „poarta mare” (Büyük Kapı, la Kauffer – Bujuk Kapouni), „poarta mică” (Küçük Kapı, la Kauffer – Kutchuk Kapı), „poarta dinspre apă” (Su Kapı, la Kauffer – Sou Kapouni) și „poarta grecească” (Urum Kapı, la Kauffer – Ouroum Kapı). Din „poarta grecească” se putea ajunge până la biserica grecească, de fapt biserica ortodoxă a populației băștinașe. Moscheea din cetate poartă numele sultanului Bayezid al II-lea (la Kauffer – Sultan Beazit djamy). Pe locul ei a existat o biserică moldovenească în care acest sultan a participat la rugăciunea de vineri imediat după ocuparea cetății. Pe planul lui Kauffer sunt indicate moscheea ruinată a lui Hadji Ahmet, moscheea arabă, moscheea lui Kura Efendi ș.a. Printre construcțiile mai importante se numără două mori, vama, salhanaua, câteva depozite, iar în cetate – cazărmile garnizoanei permanente (kışla, la Kauffer – kichela), baia lui Hadji Saly (la Kauffer – Hadji Saly hammam) și *gebhane*. Strada principală comercială (çarși) cu dughene și prăvălii se termină într-o piață în vecinătatea căreia se află biserica moldovenească denumită de Kauffer „église moldave”. Este vorba de biserica Sf. Nicolae, zidită, probabil, de Ștefan cel Mare în 1482 și refăcută de Vasile Lupu în 1648. Alături este indicată o posesiune a armenilor, unde în perioada medievală a funcționat o biserică armenescă. Vizavi, mai aproape de mal, se găsește reședința demnitarului otoman Ahmet aga.

Pe proiectul lui Kauffer sunt indicate două mahalale din cele 11, menționate în secolul al XVII-lea de călătorul turc Evliya Çelebi: mahalaua tătărească (la Kauffer – Tatare mahalessy) și mahalaua țigănească (la Kauffer – Cingene mahalessy). Ultima se învecinează cu un cimitir. Rețeaua stradală din zona aferentă cetății este neregulată, iar casele de locuit dispun de mici curți și grădini.

Noua fortificație bastionară, care înglobează integral cetatea lui Ștefan cel Mare, înscrie în plan o formă apropiată de un pătrat cu latura de circa 300 m, cu glacisul organizat, având trei bastioane de colț în formă de „pană” și un bastion de colț dublu, de plan poligonal. Dinspre uscat apare un obstacol – șanțul umplut cu apă – și o cale acoperită cu pietre de arme și glacis. În fața curtinei de sud a cetății este plasată o reduită mare cu două ieșiri.

Se observă că inginerul Kauffer a încercat să folosească anumite fragmente ale vechii fortificații. Astfel, au rămas intacte câteva turnuri de piatră reutilizate în noua piesă defensivă în calitate de depozite. Nu a fost demolată nici vechea citadelă-„castel” de origine geneveză, care și-a pierdut ulterior două turnuri de colț, celelalte servind, de asemenea, ca depozite. Au fost păstrate unele clădiri capitale din spațiul intramuran, șanțul între curți și porțiunile șanțului împrejmuit al fortăreței de piatră. Din punctul de vedere ingineresc, proiectul lui Kauffer prezintă o soluție destul de simplă, dar argumentată în cazul concret. Acest tip de cetăți era frecvent la acea vreme în zonele de frontieră ale mai multor țări europene. Ele puteau fi înconjurate cu șanțuri seci sau acvatic, fiind protejate din exterior de căi acoperite și pietre de arme.

În Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei se păstrează o reproducere a planului cetății bastionare a Chilieii construită deja de Kauffer după 1794, care a fost expediată în mod secret comandamentului militar rus [6]. Pe acest desen tehnic, toate inscripțiile sunt făcute în limba turco-osmană. Diferențele între varianta realizată și cea propusă sunt minime: lipsește doar reduita din partea de sud, substituită cu o piață de arme de plan triunghiular. În interior sunt edificate cazarmile pentru soldați și ofițeri, având o formă originală, determinată de o rețea în carouri, cu utilizarea modulului. Apar și unele dependențe noi. În același timp, lipsesc cele două *Bollwerk*-uri edificate anterior, cetatea moldovenească de piatră, cu excepția câtorva turnuri. Citadelei geneveze îi lipsesc două turnuri de colț. Amenajarea bastionară dispune de trei bastioane de colț de aceleași dimensiuni, având două fețe, două flancuri și gorja deschisă. Cel de-al patrulea colț este amplificat cu un bastion dublu nesimetric, având o față și două flancuri și, respectiv, două fețe și două flancuri, fără

gorje. Configurația bastionului dublu este determinată de prezența citadelei și de particularitățile reliefului. Elementele verticale ale bastioanelor și ale bastionului dublu sunt penetrate de guri de tragere. Cetatea dispune de două accesuri principale: dinspre sud – de „poarta Constantinopolului”, iar dinspre nord – de „poarta Hotinului”, în fața cărora se găsește câte un vechi turn de piatră: cu opt fețe pe lângă prima poartă și cu patru fețe pe lângă cea de-a doua poartă. Între turnuri și pietre de arme sunt construite poduri de lemn. Calea acoperită este concepută în conformitate cu sistemul de fortificare de tip Vauban, fiind punctată cu traverse cu ocolire din față. Pe fiecare piață de arme din fața accesuri principale este plasată câte o gheretă pentru santinelă. În interiorul cetății sunt arătate mai multe edificii de plan dreptunghiular alungit, compoziționate în baza unor moduli. Este prezentă moscheea pătrată cu minaret alăturat în partea de vest și o intrare individualizată prin colonadă. În apropierea obiectivului de cult se află baia de tip *hammam*, de plan rectangular alungit, cu o cupolă în partea centrală. Rămâne intact un turn de strajă din curtea interioară din vecinătatea citadelei, în fața căruia se găsește vechiul șanț de apărare. Se observă încercarea inginerului francez de a diviza spațiul *intramuros* într-o rețea pătrată și dreptunghiuri: dimensiunile și construcția proporționată a fortificației bastionare impun o geometrie strictă curtii interioare.

Cel de-al treilea plan al acestei cetăți dunărene realizat la scară mică de Kauffer [7] înfățișează piesa defensivă bastionară în cadrul așezării urbane. Pe desen sunt indicate mănăstirea grecească, vama, moscheea mare a sultanului, moscheea arabă, mahalaua țigănească, mahalaua tătărească, mahalaua pescarilor, mahalaua *tekiei*, mahalaua țarșiei ș.a.

În timpul războiului dintre Imperiul Rus și Semilună din 1806–1812, Chilia a fost ocupată fără lupte de detașamentul generalului rus Andrei Zass (Andreas Burchard Friedrich von Sas). Trupele rusești au intrat în fortificație în decembrie 1806. General-locotenentul Fiodor Laskovski relatează: „Cetatea Chilia a fost atribuită la clasa a doua. Era un dreptunghi de contur bastionar cu escarpele și contraescarpele de piatră și șanțurile înmlăștinite (dar la un nivel înalt al apelor din Dunăre șanțurile se umpleau cu apă la o adâncime de circa 5 picioare); în două pietre de arme ale căii acoperite se găseau reduite” [24].

Pe documentul grafic elaborat de general-maiorul rus Ivan Hartingh („Planul cetății de la Chilia și al unei părți a *Vorstadt*-ului cu indicarea în ce stare se află după refacere, 1 iulie 1807”), desenat de porucicul Morozov, descoperit de noi în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei, este arătată forti-

ficația în cauză cu unele schimbări survenite imediat după cucerirea Chilie [8]. Pe releveu lipsesc posturile de strajă pentru santinelă în fața accesuri și baia turcească, prezente în documentul precedent. Mai multe cazărmi proiectate de Kauffer sunt numite în legendă „cazărmi vechi în sistemul *Fachwerk*” (cu schelet portant din lemn – n.a.), doar o cazarmă de plan pătrat, cu o curte interioară, figurează ca „cazarmă în sistem *Fachwerk*”. Considerăm că aceste construcții destinate locuirii garnizoanei au fost edificate de otomani în mare grabă, dacă doar în 14 ani ele au obținut calificativul de „vechi”. În turnurile de piatră ale cetății lui Ștefan cel Mare sunt depozitate munițiile pentru artilerie. În partea de sud a spațiului *intramuros* pot fi văzute mai multe „construcții particulare”. Vechiul șanț din interiorul cetății protejează citadela transformată într-un depozit de pulbere. Spre nord de fortificație inginerii ruși au construit un retranșament. Frontul dinspre fluviu are o organizare specială, cu zidărie de piatră. În cartierele din apropierea fortăreței se găsesc trei moschei, o stradă-piață și biserica grecească.

Avem în față noastră o operă de arhitectură militară care evocă o anumită inspirație din manierele de fortificare ale lui Vauban: bastioanele deschise, cazărmi înzidite în panta valului de pământ, parapetele solide din pământ și calea acoperită având traverse cu ocolire din față. Caroul bastionar rămâne o formulă destul de răspândită încă din secolul al XVI-lea, forma bastioanelor evoluând în timp. Elementele caracteristice începutului secolului al XIX-lea sunt traseele „tenaliate” ale căii acoperite și bastioanele dotate cu artilerie pe toată lungimea fețelor.

În 1807 localitatea dunăreană a fost pusă sub jurisdicția divanului Moldovei, dar în 1812 teritoriile dintre Prut și Nistru au fost anexate de Imperiul Rus.

În 1814 inginerul I. Harting, deja în grad de locotenent-colonel, a semnat un alt plan al fortificației, intitulat „Planul cetății de la Chilia cu aducerea acesteia în starea de luptă de echipa de ingineri, 18 martie 1814”, desenat de porucicul Gavrikov [9]. Aici, printre construcțiile existente figurează depozitele de provizie, casele ofițerilor, cazărmiile soldaților, arsenalele, depozitul pentru munițiile de artilerie, moscheile transformate în biserici (de piatră și în sistem *Fachwerk*), biserica grecească, clădirea flotilei dunărene, diverse edificii urbane ș.a. Se preconizează construcția corpului de gardă, carcerii, casei comandantului, casei maiorului, curții inginerilor, salonului oberofițerilor, a câtorva cazărmi, bucătăriei, latrinelor ș.a. La această dată crește numărul piețelor de arme de la trei până la șapte (toate sunt indicate pe desen cu literele A-H).

În aceeași arhivă am descoperit și proiectul-pro-

punere de refortificare a cetății, realizat puțin mai târziu de general-maiorul rus Egor Foerster [10]. În „Planul întăriturii de la Chilia cu indicarea în ce mod aceasta, după părerea inginerului general-maior Foerster, poate fi corectată”, desenat de conductorul de clasa a doua Artemiev, cetatea bastionară apare pe malul Dunării într-o formulă perfecționată. Bastionul nr. I din colțul de nord-vest, perfect simetric, beneficiază de două fețe cu o lungime de circa 46 stânjeni fiecare și două flancuri cu o lungime de circa 16 stânjeni fiecare, precum și de o gorjă deschisă. Curtina dintre bastioanele nr. I și II măsoară circa 120 stânjeni. Bastionul nr. II din colțul de nord-est, de asemenea simetric, are aceleași dimensiuni în plan ca și bastionul precedent. Curtina dintre bastioanele nr. II și III măsoară circa 120 de stânjeni. Bastionul nr. III amplasat în colțul de sud-est propune aceleași dimensiuni ca și primele două bastioane. Curtina dintre bastioanele nr. III și IV are o lungime de circa 112 stânjeni. Bastionul dublu nr. IV din colțul de sud-vest al fortificației este alcătuit din două bastioane alăturate. Cel din partea de sud are o față cu o lungime de circa 20 stânjeni și două flancuri cu lungimile de circa 10 și 12 stânjeni; cel din partea de vest dispune de două fețe cu lungimile de circa 12 și, respectiv, 14 stânjeni și două flancuri cu lungimile de 26 și, respectiv, 26 stânjeni. Ambele componente ale bastionului dublu sunt lipsite de simetrie. Planul lui E. Foerster aduce noutatea de a propune în fața principalelor porți de comunicare cu exteriorul două lunete de contur triunghiular. În toate colțurile formate de calea acoperită care protejează fortăreața și pe piața de arme situată în fața curtinei de est sunt instalate bateriile noi pentru artilerie. Se propune construcția a două *batardouri* de lemn – diguri speciale prin care apa Dunării trebuia să ajungă în șanțul de apărare. Foerster inițiază, de asemenea, lucrări de reconstrucție la principalele porți de acces. Pe plan sunt indicate mai multe clădiri noi intramurane, suprapuse celor vechi, turcești, marea majoritate fiind dispusă în mod perimetral. Printre ele se numără: carcera principală, casele ofițerilor statului-major și cele ale oberofițerilor, în două niveluri, casa inginerilor, cazărmiile soldaților batalionului, cazărmiile artileriștilor, trei beciuri pentru depozitarea pulberii, spitalul pentru 80 de oameni, bucătăria, latrinele, fierăria inginerilor, *Zeughaus*-urile (depozite de arme și muniții – n.a.) inginerilor și artileriștilor, șurile ș.a. Rămân intacte cinci turnuri ale vechii fortificații de piatră, care joacă rolul de posturi de gardă sau de arsenale. De asemenea, sunt păstrate câteva cazărmi și clădiri administrative proiectate încă de inginerul Kauffer. În același timp, se propune demolarea unor construcții turcești, cum ar fi casa *plaf-maiorului*

(ofițer al statului-major – n.a.), casa oberofițerilor, corpul de gardă din fața porții de nord, câteva cazărmi din partea de est a întăriturii, statul-major al ofițerilor ș.a. Sunt foarte bine desenate elementele defensive de tip Vauban – mai multe traverse cu ocolire din față. Pe plan, cu cifre negre, este indicată adâncimea șanțului de apărare, iar cu cele roșii – înălțimea de la orizontul de apă.

Un alt document grafic găsit în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei este intitulat „Profilurile întăriturii de la Chilia cu suprapunerea proiectului..., după părerea și planurile inginerului general-maior Foerster” [11]. Aici sunt reprezentate mai multe secțiuni ale cetății, înfățișând șanțul de apărare, escarpa și contraescarpa, calea acoperită, glacisul ș.a. Sunt arătate profilurile a două turnuri de piatră ale lui Ștefan cel Mare, având un singur nivel și acoperișul piramidal. O secțiune trece și prin poarta de nord – „poarta Hotinului” – o construcție monoetajată de plan dreptunghiular, în fața căreia se găsește un pod. În contraescarpa șanțului de apărare sunt înfipte sub un unghi de 45° pari de lemn cu vârful ascuțit. Se observă că drumul acoperit este consolidat, dinspre spațiul apărat, cu un zid de piatră așezat pe fundație. În unele locuri pot fi văzute cortinele cu metereze de contur trapezoidal pentru tragere. Remarcăm că mai multe lucrări constructive în cetatea de pământ și lemn sunt propuse de Foerster pentru prima dată, pe desen fiind arătate suprapuneri ale situației existente cu cea proiectată.

În documentul grafic „Profilurile cetății de la Chilia cu indicarea lucrărilor realizate în anul trecut 1816...” descoperit de noi în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei [12] figurează cinci secțiuni ale cortinelor fortificației, a căror configurație era ameliorată de inginerii ruși.

În documentul „Planul, fațada și profilul ale «porților Țarigradului» ale cetății de la Chilia...” elaborat de echipa de ingineri ruși în 1828 [13] poate fi văzut accesul de sud al fortificației – „poarta Constantinopolului” („poarta Țarigradului”). Ea reprezintă o construcție paralelipipedică cu un culoar boltit cu patru tronsoane, având în părțile laterale coloane cu capiteluri. În fața acestei construcții se găsește tăblia de lemn a podului mobil, care se ridică și se coboară cu ajutorul a două brațe de lemn. Tăblia se sprijină, în poziție orizontală, pe un capăt al podului fix cu șapte tronsoane. Pe fațadă poate fi văzută intrarea arcuită cu partea superioară individualizată prin bolțari, flancată de două rezalite cu profiluri. Decorul părții superioare a construcției este foarte modest, constând din câteva retrageri succesive orizontale.

Prezintă interes un document grafic inedit –

„Planul cetății Chilia cu indicarea pe acesta în anul trecut 1829 a lucrărilor, care sunt arătate cu culori diferite” [14]. Din semnăturile inginerilor care au contribuit la întocmirea acestui plan am putut descifra pe cea a căpitanului Ianovski și pe cea a plutonierului major Vasilev. Fortificația beneficiază deja de două reduite („reduita Țarigradului” („reduita Constantinopolului”) și „reduita Hotinului”), precum și de o piață de arme în fața ieșirii auxiliare dinspre est. Fața zidului riveran este ținută de pânza apei Dunării. Se observă că nu au fost construite clădirile cu dispunere perimetrală din *intramuros*, proiectate de Foerster. Au rămas nedemolate mai multe edificii din perioada otomană. În cotiturile căii acoperite nu au fost amenajate bateriile pentru artilerie. În schimb, celelalte propuneri ale inginerului E. Foerster au fost luate în considerare. În legendă sunt menționate construcțiile existente la acea vreme: o șură veche pentru depozitarea materialelor, *Zeughaus*-ul inginerilor, casa comandantului, bucătăria, grajdul, casa ocupată de șeful echipei de ingineri, casa ocupată de *plaf-maior*, casele ofițerilor, cancelaria, casa ocupată de *plaf-adjutant*, șura în care se păstrează palisada, casa ocupată de comandantul artileriștilor, cazărmiile soldaților-artileriști, cazarma cu funcție de depozit, cazarma inginerilor regimentului, două latrine, beciurile de piatră, corpul de gardă, câteva magazine, catedrala Adormirea Maicii Domnului, două depozite pentru provizie, șurile ș.a. Printre lucrările realizate sunt menționate cazărmiile subterane ale soldaților, construite sub terasamentul alăturat cortinei de nord, finisarea *Zeughaus*-ului inginerilor, debarcaderul de lemn pe piloți de lemn, clopotnița de piatră pe lângă edificiul de cult ș.a.

Pe câteva planuri ale Chiliei descoperite în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei [15] figurează și vechiul retranșament turcesc care înconjoară *Vorstadt*-ul.

O descriere prețioasă a fortificației din anii '20 ai secolului al XIX-lea a lăsat colonelul rus Stepan Kornilovici: „Are forma unui pătrat, este așezată pe malul stâng al Dunării, în perimetru are vreo 800 stânjeni...; dinspre uscat este înconjurată cu glacis și trei piețe de arme, are patru bastioane și cinci turnuri de piatră, din care două octogonale, iar trei dreptunghiulare; șanțul care o înconjoară are trei stânjeni în lățime și se umple cu apă din Dunăre; din partea râului cetatea este clădită din piatră cioplită; are două porți și peste șanț două punți mobile... În interiorul cetății sunt următoarele clădiri: o geamie de piatră transformată în biserica creștină a Adormirii Maicii Domnului, o clădire pentru corpul de gardă, opt case cu dependențe pentru statul-major și oberofițeri, cinci cazărmi pentru soldați, o magazie de piatră

pentru intențenți, o pulberărie de piatră cu trei despărțituri și două depozite militare” [25, p. 85].

Din datele statistice rusești din 1849 aflăm că: „cetatea Chilia, conform parametrilor administrativi, aparține categoriei întâi, conform parametrilor ingineresti – clasei a doua, iar conform parametrilor de artilerie – clasei a treia. Ea este fortificată de patru bastioane unite prin cortine; în fața a două din ele se găsesc reduite, iar în fața celui de-al treilea – o piață de arme ieșită; ea este înconjurată dinspre trei poligoane de un șanț umplut cu apă cu căptușire din piatră, de o cale acoperită și de un glaciș; poligonul al patrulea aparține malului fluviului Dunărea. Șanțul principal, în timpul unei viituri mari, se umple cu apă la o adâncime de opt picioare. Toate valurile, ca și construcțiile cetății, se află în stare perfectă de funcționare” [23, p. 78] și „în timp de pace armata este cantonată la Chilia în locuințe permanente din cauza climei nesănătoase din împrejurimi; dar deoarece în cetate se cere întreținerea permanentă a posturilor de gardă, acolo se trimite un batalion pentru un anumit timp. Trei batalioane sunt dislocate în cetate, iar unul în oraș” [23, p. 152].

Lucrările de construcție în fortificație au continuat până în 1856. În Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei se păstrează planul intitulat „Cu privire la cetatea de la Chilia despre lucrările realizate referitoare la rețele de alimentare cu apă din râul Dunărea în fața ieșirii în cortina frontului nr. 4”, semnat de șeful echipei de ingineri militari locotenent-colonelul Kiseliiov împreună cu alți trei ingineri [16]. Pe desen poate fi văzut traseul conductei de apă în fața ieșirii auxiliare, precum și mai multe profiluri. Masele de pământ sunt consolidate printr-o rețea de piloți și pereți de sprijin din bârne de lemn.

Cetatea bastionară a Chiliei a fost desființată ca obiectiv militar înainte de trecerea localității în stăpânirea României în 1856, în componența căreia s-a aflat până în 1878. În „Planul cetății cu indicarea distrugerii *Werk*-urilor de la 23 iunie până la 15 iulie 1856”, întocmit la 16 iulie 1856 și descoperit de noi în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei [17], sunt arătate elementele defensive distruse de militarii ruși conform prevederilor tratatului de pace de la Paris din 18 martie 1856: cortina de pe lângă „poarta Hotinului”, o parte a cortinei riverane și bastionul dublu marcat pe desen ca „bastionul nr. IV”.

Mult timp locuitorii urbei au utilizat piatra fortificației ca material de construcție pentru edificarea caselor proprii. Încă la începutul secolului al XX-lea se mai vedeau ici-colo resturile cortinelor cetății. Ultimele fragmente ale întăriturilor au dispărut în anii '30-50 ai secolului trecut, după finisarea amenajării teritoriului portului fluvial al Chiliei și celui al

actualului elevator.

Astăzi din acest avanpost dunărean nu s-a păstrat absolut nimic, toate zidurile care se mai vedeau la începutul secolului al XX-lea fiind rase până la sol. Doar în timpul unor lucrări de construcție și reparație în zona portuară și cea a elevatorului au ieșit la iveală fragmente ale unor elemente defensive, care au fost astupate în mod grabnic cu beton și asfalt.

Încercând să identificăm locul exact al complexului fortificat de la Chilia, am suprapus situația topografică existentă peste două planuri vechi, ambele realizate cu deosebită acuratețe. Primul este cel semnat de Kauffer în octombrie 1794, iar cel de-al doilea a fost elaborat de Foerster la începutul secolului al XIX-lea. Drept repere au servit clopotnița de piatră de pe lângă fosta biserică Adormirea Maicii Domnului și două lacuri existente: primul aparținând zonei orașenești de agrement și cel de-al doilea situat între două fâșii de parcele cu construcție locativă, ambele făcând parte din vechiul șanț de apărare. Am operat cu două planuri istorice: primul reprezentând cetatea de piatră și cel de-al doilea – fortificația bastionară. După suprapunerea acestora pe planul topografic al orașului actual am observat că citadela geneveză era amplasată pe un mic promontoriu de pe teritoriul actual al elevatorului. Turnul de piatră din fața „porții Hotinului” se afla pe teritoriul actual al spitalului, iar cel din vecinătatea cortinei de est – în curtea unui proprietar de pe strada Felix Dzerjinski. Podul actual din parcul de agrement se găsește pe locul vechiului pod cu șapte tronsoane situat în fața „porții Hotinului”. Luneta de nord a fortificației se afla pe teritoriul aceluiași parc, între fosta platformă pentru dansuri și terenul pentru copii. Resturile cetății de piatră și celei bastionare pot fi căutate în spațiul ocupat de portul fluvial, unitatea militară, spitalul orașenesc și zona verde de agrement, precum și între lacul existent orientat pe direcția nord-sud și actuala stradă Felix Dzerjinski.

Menționăm că până în prezent nu s-a realizat nici un control arheologic al complexului fortificat de la Chilia, numit în Evul Mediu, alături de Cetatea Albă, „poarta creștinătății” [18, p. 343-351.], „cheia a toată Țara Moldovei, a Ungariei și a Țării de Dunăre” [19, p. 158] și „plămâni Moldovei” [21, p. 59]. Investigațiile arheologice sistematice ale acestui obiectiv defensiv dunărean țin de viitor.

Referințe bibliografice

1. Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei din or. Moscova (AMIRM). F. 349, inv. 17, d. 2286.
2. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2285.
3. AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 2602.
4. AMIRM. F. 846, reg. 16, inv. 16, d. 2381a, f. 50 (XXIII); publicat în Șlapac M. Cetăți medievale din Moldova..., p. 197.
5. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2291.
6. AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 22022.
7. AMIRM. F. 846, inv. 16, d. 22021.
8. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2295.
9. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2305.
10. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2309.
11. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2310.
12. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2320.
13. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2371.
14. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2385.
15. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2305, 2312.
16. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2531.
17. AMIRM. F. 349, inv. 17, d. 2540.
18. Bogdan I. Documentele lui Ștefan cel Mare, II. București, 1913.
19. Iorga N. Studii istorice asupra Chilieii și Cetății Albe. București, 1898.
20. Șlapac M. Cetăți medievale din Moldova (mijlocul secolului al XIV-lea – mijlocul secolului al XVI-lea. Chișinău: ARC, 2004.
21. Ursu I. Ștefan cel Mare și turcii. București, 1914.
22. Военная энциклопедия. 1911-1914. <http://m.slovari.yandex.ru/article.xml?book=ve&title=%D0%9A%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%8F> (vizitat 2.01.2014) / Voennaia entsiklopediia. 1911-1914. <http://m.slovari.yandex.ru/article.xml?book=ve&title=%D0%9A%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%8F> (vizitat 2.01.2014).
23. Военно-статистическое обозрение Российской Империи, т. 11, ч. 3, 1849. Санкт-Петербург: Тип. Департамента Генерального Штаба / Voeno-statisticheskoe obozrenie Rossiiskoi Imperii, t. 11, ch. 3, 1849. Sankt-Peterburg: Tip. Departamenta General'nogo Shtaba.
24. Ласковский Ф. Материалы для истории инженерного искусства в России. Ч. IV, Санкт-Петербург, рукопись. <http://m.slovari.yandex.ru/article.xml?book=ve&title=%D0%9A%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%8F> (vizitat 2.01.2014) /
25. Laskovskii F. Materialy dlia istorii inzhenernogo iskusstva v Rossii. Ch. IV, Sankt-Peterburg, rukopis'. <http://m.slovari.yandex.ru/article.xml?book=ve&title=%D0%9A%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D1%8F> (vizitat 2.01.2014).
26. Корнилович С. И. Статистическое описание Бессарабии, собственно так называемой, или Буджака с приложением генерального плана сего края, составленное при гражданской съемке Бессарабии, производившей по высочайшему повелению размежевание земель оной на участки с 1822 по 1828-й год, Аккерман: Тип. И. М. Гринштейна, 1899 / Kornilovich S. I. Statisticheskoe opisanie Bessarabii, sobstvenno tak nazyvaemoi, ili Budzhaka s prilozheniem general'nogo plana cego kraia, sostavlennoe pri grazhdanskoj s'emke Bessarabii, proizvodivshei po vysochaisheму poveleniiu razmezhevanie zemel' onoi na uchastki s 1822 po 1828-i god, Akkerman: Tip. I. M. Grinshteina, 1899.

Nicoleta VORNICU

Cristina BIBIRE

Autentificarea prin metode instrumentale a sacosului, componentă a vestimentației ecleziale în Biserica Ortodoxă, secolele XVIII–XIX

Rezumat

Autentificarea prin metode instrumentale a sacosului, componentă a vestimentației ecleziale în Biserica Ortodoxă, secolele XVIII–XIX

Cercetarea științifică, utilizând metode nondistructive sau microdistructive moderne, a operelor de artă este esențială pentru desfășurarea în bune condiții a procesului de conservare și restaurare. Cunoașterea naturii materialelor folosite la punerea în operă ne aduce indicii importante în autentificarea și datarea operelor de artă. O operă de artă, textilă istorică era manufacturată din materiale naturale accesibile creatorilor în perioada respectivă. Majoritatea acestor tezaure textile, incluzând un număr apreciabil de piese, au fost păstrate de-a lungul secolelor de Biserica Ortodoxă în depozite, muzee sau alte locații mai ferite.

Studiul prezent se referă la investigarea accesoriilor metalice prin fluorescență de raze X, OM și SEM a unor textilele religioase păstrate de o sută de ani în turla de nord a Catedralei Mitropolitane din Iași. Lucrarea urmărește determinarea componentelor metalice (fire, paiete), cât și identificarea produșilor de coroziune, în vederea stabilirii unei corelații cu starea de conservare a pieselor textile.

Cuvinte-cheie: autentificare, metode instrumentale, sacos, broderie fire metalice.

Summary

Authentication through methods instrumental of sacos, component of ecclesiastical clothing in the Orthodox church, XVIII–XIXth century

Scientific research using non-destructive methods or micro-destructive modern of works of art is essential to the smooth running of the process of conservation and restoration. Knowing the nature of the materials used in their manufacturing brings us important clues in the authentication and dating of works of art. A work of art, historical textile was handmade of natural materials available to designers in the period. Most of these textile treasures, counting a number of notable tracks were preserved over the centuries by the Church in warehouses, museums or other sheltered locations.

The present study refers to the investigation of metal accessories through X-ray fluorescence, OM and SEM of religious textiles kept a hundred years in the north tower of the Metropolitan Cathedral in Iasi. This paper aims to determine the metal parts (threads, sequins) and identification of corrosion products in order to establish a correlation with the conservation status of textile pieces.

Keywords: authentication, instrumental methods, sakkos, embroidery, metallic threads.

Cunoașterea naturii materialelor folosite la punerea în operă a unui obiect ne aduce indicii importante în *autentificarea și datarea* operelor de artă. Există trei modalități de stabilire a autenticității unei opere de artă (analiza artistică, analiza istorică și expertiza științifică). Autentificarea este efectuată pe bază de date analitice [1; 2; 3].

Caracterizarea tehnicilor artistice și tehnologi-

ilor de producție pornind de la datele analitice referitoare la compoziția chimică și morfologia suportului operei de artă permite adesea obținerea unei indicații clare asupra obiectului studiat, indicând regiunea geografică, precum și data fabricației. Datele analitice sunt esențiale pentru determinarea stării de conservare a bunului cultural, precum și cauzele și mecanismele deteriorării sale.

Originea și vechimea veșmintelor liturgice

Potrivit mărturiilor biblice și patristice, veșmintele liturgice întrebuințate în Biserica Ortodoxă provin din epoca apostolică și reprezintă o continuare a veșmintelor Vechiului Testament pe care le purtau arhieriei. Veșmintele liturgice din cultul Legii celei Noi prefigurau marea jertfă a Fiului lui Dumnezeu de pe Golgota, reînnoită și actualizată astăzi în chip nesăngeros în jertfa euharistică a Sfintei Liturghii.

Cea mai veche mențiune despre existența veșmintelor sacerdotale în veacul apostolic o întâlnim în mesajul pe care Sfântul Apostol Pavel îl transmite ucenicului sau Timotei, în care îl roagă să-i aducă felonul pe care l-a lăsat în Troia. „Când vei veni adu-mi felonul pe care l-am lăsat în Troada, la Carp, precum și cărțile, mai ales pergamentele” (II Tim. IV,13). Asistăm, prin urmare, la un proces de adaptare, fixare și diferențiere a veșmintelor liturgice în conformitate cu funcțiunile cultice ale celor trei trepte ale clerului.

Abia în secolul al IV-lea se clarifică noțiunea de veșminte cu caracter pur sacramental. Acest proces s-a desfășurat lent și poate fi periodizat astfel: prima epocă cuprinde începuturile creștinismului și se extinde până la sfârșitul secolului al IV-lea; a doua epocă se întinde până în secolul al IX-lea; a treia epocă – până în secolul al XV-lea, când avem și primele mențiuni mai detaliate asupra veșmintelor liturgice; a patra epocă se întinde din secolul al XV-lea până în prezent.

Veșmintele arhieriești

Veșmintele arhieriei sunt șapte la număr, preînchipuind cele șapte daruri ale Sfântului Duh: stiharul, epitrahilul, brâul, bedernița, mânecutele, sacosul și omoforul. Toate împreună însumează umanitatea lui Hristos, fiecare în parte având însemnătatea sa.

Sacosul este un veșmânt lat în formă de sac, cu mâneci scurte și largi, pe care arhieriei îl îmbracă peste stihar. În secolul al XV-lea li se îngăduie mitropoliților să-l poarte și abia din secolul al XVIII-lea devine veșmânt general valabil pentru toți arhieriei. Sacosul este simbolul umilinței și al căinței care trebuie să caracterizeze comportamentul și ținuta morală a arhieriei, el închipuie cămașa lui Hristos, țesută în întregime dintr-o bucată, așa cum Biserica lui Hristos este una și întreagă de la o margine la cealaltă a pământului. Clopoței cu care se încheie cele două părți laterale ale sacosului simbolizează cuvântul lui Dumnezeu, care trebuie să iasă din gura episcopului, iar numărul lor (câte șase în fiecare parte) reprezintă glasul propovăduirii celor 12 Apostoli care au răspândit cuvântul Sfintei Evanghelii în toata lumea.

Simbolismul culorilor

În privința culorii sacosului, la început predomina culoarea albă ca simbol al curăției și al sfințeniei, a bucuriei spirituale și a luminii darului Sfântului Duh. Era înfrumusețat cu broderii de fir aur și argint. Din secolul al IV-lea, au început să fie adoptate și alte culori. Culoarea roșie, simbolizând sângele vărsat de Mântuitorul și de sfinții martiri; culoarea neagră specifică zilelor de post și slujbelor funebre, simbolizând căința și întristarea; culoarea verde este simbolul nădejdiei în dobândirea fericirii veșnice; culoarea albastră semnifică evlavie, sinceritate și contemplarea divină. Aurul, combinația între aur și fibrele albe semnifică nemurirea sufletului și a lui Dumnezeu. Argintul, utilizat în fire pentru broderie sau în țesătură, semnifică puritate, bucurie și lumină. Drumul broderiei religioase, inițial dezvoltată după tehnica și modelele slavo-bizantine, ajunge, prin frumusețea artistică și îndemânarea meșteșugului, una dintre cele mai reprezentative ramuri ale artelor decorative la noi.

Lucrările sunt executate în cadrul mănăstirilor și al atelierelor de curte. De-a lungul mileniului I au existat legături intense și neîntrerupte ale românilor cu lumea romano-bizantină și bizantină. Broderiile prezintă mai multe etape de dezvoltare. Ca și în pictura religioasă românească, tehnica brodatului a moștenit nu numai conținutul iconografic și concepția generală, dar și meșteșugul, „știința de a mânui firul de aur, pentru a reda efectele de umbră și lumină”, scoțând în evidență chipurile importante dintr-o compoziție mai vastă, armonia coloritului, care în broderiile românești cuprinde o gamă mai vie și mai largă de tonuri care au dus la continuarea broderiei bizantine pe tot cuprinsul țării noastre, încă aproape două veacuri după căderea Constantinopolului [4; 5].

Spre deosebire de secolele anterioare, când fondul broderiei era făcut din mătăsuri fine, orientale sau italienești, la broderia secolelor XVIII–XIX au apărut materiale mai ieftine, se folosește mai ales catifeaua, mai rar atlasul gros. În broderiile anterioare, de cele mai multe ori fondul era brodat, pe el detașându-se figurile, pe când în broderia secolelor XVII–XVIII și a începutului secolului al XIX-lea în general, fondul este liber, motivele ornamentale formând un chenar piesei brodate și uneori câte un accent în centrul câmpului. Firul de aur fin, răsucit pe un fir de mătase sau bumbac, care se utiliza combinat cu mătăsuri orientale, este înlocuit cu sârma de aur, tertelul și paietele. Culorile reduse la număr înainte – roșu, verde, galben, mai rar albastru – sunt acum mai numeroase, în multe tonalități. Perlele care se foloseau în trecut în broderiile mari, subliniind aureolele și mai rar podoba hainelor, sunt pre-

sărate acum pe toată broderia, dând impresia unei mari bogății lipsite de rafinament și înțelegere artistică. Broderia acestei perioade este strict decorativă; ea impresionează prin bogăția materialelor și a motivelor florale, dar este departe de a atinge nivelul artei secolelor precedente. În broderiile veacului al XVIII-lea regăsim legătura cu pictura murală, unde găsim aceleași înnoiri, datorită unei mai accentuate tendințe spre narativ și a influenței icoanelor. Cu toate acestea, chiar dacă se constată o scădere, valoarea artistică a broderiilor liturgice a acestei perioade este de netăgăduit.

Studiul prezent se referă la investigarea accesoriilor metalice prin fluorescență de raze X, OM și

SEM a 9 piese vestimentare tip sacos păstrate de o sută de ani în turla de nord a Catedralei Mitropolitane din Iași. Țesute, cusute sau brodate, motivele ornamentale de pe piesele textile religioase sunt în strânsă legătură cu funcționalitatea obiectelor respective. Metalele folosite pentru decorarea textilelor sunt argint, aur, cupru sau aliaje ale acestora, prezentând uneori și o peliculă de acoperire. Materialul organic pe care se înfășoară firul metalic poate fi celulozic sau proteic.

Rezultatele obținute în urma caracterizării metalelor sunt prezentate pe scurt în tabelul 3 împreună cu tipul eșantionului, tipul fibrelor, direcția de răsucire a firelor și benzile metalice.

Tehnica	Utilizarea
Fluorescența de raze X Difracție de raze X	Stabilirea compoziției exacte a aliajului metalic, a naturii și structurii produșilor de coroziune
Emisia de raze X indusă de particule (PIXE)	Determinarea naturii și concentrației elementelor în urmă din aliaj
OM, SEM-EDAX	Analiza miezului textil, forma firului, benzii metalice, starea de degradare
Duotester Presidium Gemstone, spectrometrie raze X	Pietre prețioase

Tabelul 1. Tehnici analitice

	Descrierea obiectului	Datare	Nr. inv.
1.	Sacos arhieresc, mătase albă, fir auriu, fir argintiu, zurgălăi aurii	Posibil, secolul al XVIII-lea	318
2.	Sacos arhieresc, mătase albă, fir auriu, fir argintiu, zurgălăi aurii	Posibil, secolul al XIX-lea	
3.	Sacos arhieresc, mătase galbenă, albă, fir auriu, fir argintiu	Posibil, secolul al XVIII-lea	160
4.	Sacos arhieresc, mătase roșie, albastră, verde, galbenă, fir auriu, fir argintiu, zurgălăi aurii	Posibil, secolul al XIX-lea	163
5.	Sacos arhieresc, mătase roz, roșu, verde, bumbac galben, fir auriu, fir argintiu, zurgălăi aurii	Secolul al XIX-lea	272
6.	Sacos arhieresc, mătase, roz, galben, fir auriu, fir argintiu	Secolul al XIX-lea	101
7.	Sacos arhieresc, mătase verde, bej, albă, fir auriu, fir argintiu, zurgălăi argintii	Posibil, secolul al XIX-lea	120
8.	Sacos arhieresc, mătase roșu, verde galben, roz, fir auriu, fir argintiu	Secolul al XIX-lea	832
9.	Sacos arhieresc, mătase albă, bej, fir auriu, fir argintiu	Secolul al XIX-lea	1063

Tabelul 2. Textilele analizate din colecția Mitropoliei Moldovei, Iași

Codul	Compoziția metalului (XRF), %				Tip	Răsucire	Fibra ID
	Sacos						
	Au	Ag	Cu	Pb			
Sk1a	35.88	46.68	0.65	16.51	bandă	S	mătase
Sk1b	61.45		34.99		zurgălăi	n/a	
Sk1c	90.74		9.26		bandă	n/a	mătase
Sk2a	1.38	97.55		1.07	zurgălăi	n/a	
Sk2b	25.42	73.41	1.17		bandă	Z	mătase, bum- bac
Sk2c	68.18		3.39		fir	S	mătase
Sk3a	65.53	27.03	7.45		bandă	S	mătase
Sk3b	68.47	9.48	21.15		zurgălăi	n/a	
Sk3c	1.89	88.60	9.40		fir	S	mătase, bum- bac
Sk4a	12.74	46.23	41.13		bandă	S	mătase
Sk4b	27.79	52.17	20.3		fir	Z	mătase
Sk4c	4.52	81.86	9.95		zurgălăi	n/a	
Sk5a	39.26	58.80			fir	n/a	
Sk5b	19.58	78.59	1.84		zurgălăi	n/a	
Sk5c	69.96	17.86	12.18		bandă	Z	mătase
Sk5d	67.79	16.28	15.93		bandă	S	mătase
Sk6a		82.25	17.04	0.70	bandă	S	mătase
Sk6b		63.81		28.49	bandă	S	mătase
Sk6c	69.47	11.89	17.43		zurgălăi	n/a	
Sk7a	64.33	31.50	3.86		bandă	Z	mătase
Sk7b		69.32	30.43	0.25	fir	S	mătase, bum- bac
Sk7c		65.59	33.31	1.10	zurgălăi	n/a	
Sk8a		72.85	26.64	0.31	fir	n/a	
Sk8b		92.68	7.05	0.27	bandă	S	mătase, bum- bac
Sk8c	17.29	69.58	2.14		bandă	Z	mătase
Sk9a	3.17	96.83			bandă	n/a	
Sk9b	90.74			9.26	bandă	S	mătase
Sk9c		96.68	3.02	0.30	fir	S	mătase, bum- bac

Rezultatele arată că accesoriile metalice pot fi împărțite în:

- 1) benzi de argint acoperite cu aur cu miez de mătase;
- 2) benzi de argint fără miez textil;
- 3) benzi de aur și cupru cu miez de mătase, bumbac;
- 4) benzi de aur și cupru fără miez textil;
- 5) fire de aur și cupru răsucit pe miez de mătase, bumbac;

- 6) fire din aliaj de aur și argint fără miez textil;
 - 7) fire din aliaj de argint de aur cu miez de mătase, bumbac;
 - 8) paiete din argint și plumb;
 - 9) paiete din argint acoperit cu aur;
 - 10) zurgălăi din argint, plumb și cupru acoperit cu aur;
 - 11) zurgălăi din argint acoperit cu aur;
 - 12) Zurgălăi din aur și plumb.
- Tehnicile și unele motive ornamentale folosite

la cele 9 sacose se regăsesc în lumea Răsăritului și Apusului [1; 4].

Analizând modul de realizare a broderiei cu firele metalice, s-a observat ca acestea în sunt așezate pe traseul dat și prinse din loc în loc. Acest mod de realizare a broderiei este, conform datelor documentare, tipic secolelor XVIII–XIX. Motivele identificate în realizarea broderiei sunt: străvechiul motiv al palmei, cu toate variantele sale: numeroase motive florale presărate; motive geometrice, simbolice și astrale, cum ar fi rozeta, romb, cercul, crucea etc. După croială s-au identificat două modele – grec și slav, folosite în realizarea sacoselor în secolele XVIII–XIX. Cumulând informațiile furnizate de tehnicile analitice, sursele istorice, baze de date și analiza stilistică, s-a putut concluziona că Sk1 și Sk3 aparțin secolului al XVIII-lea, iar Sk2, 4, 5, 6, 7-Sk9 sunt reprezentative pentru secolul al XIX-lea.

Referințe bibliografice

1. Abdel-Kareem O., Al-Saad Z. Conservation Strategy of Metal Embroidery Threads in Textile Objects in Museum of Jordanian Heritage. În: International Conference on Conservation Strategies for Saving Indoor Metallic Collections (CSSIM), Cairo- Egypt 25/ 2-1 3, 2007, p. 23-30.

2. Aldrich M., Hackforth-Jones J. (ed.). Art and Authenticity. Farnham: Lund Humphries/Sotheby's Institute of Art, 2012.

3. Adriaens A., Dowsett M. G. Electron microscopy and its role in cultural heritage studies. În: Janssens, K., Van Grieken, R. (eds.), Non-destructive Microanalysis of Cultural Heritage Materials, Comprehensive Analytical Chemistry, Elsevier, Amsterdam, XLII, 800, 2006.

4. Indictor N., Koestler R. J., Blair C., Wardwell A. E. The Evaluation of Metal Wrappings from Medieval Textiles using Scanning Electron Microscopy - Energy Dispersive X-Ray Spectrometry, Textile History, 19 (1), 1988.

5. Karydis C. The orthodox christian sakkos ecclesiastical garments dating from the 15th to 20th centuries from the holly mountain of Athos, 2010.

6. Sally Saunders. Royal School of Needlework Embroidery Techniques. Batsford, 2006.



Sacos Sk1



Sacos Sk2



Sacos Sk3



Sacos Sk4



Sacos Sk5



Sacos Sk6



Sacos Sk7



Sacos Sk8. Sacos arhieresc



Надежда ПОЛЬЩИКОВА

Становление и развитие архитектуры на территориях Молдовы и Украины эпохи энеолита

Резюме

Становление и развитие архитектуры на территориях Молдовы и Украины эпохи энеолита

К концу XX в. накопилось достаточно много археологического материала по Ближнему Востоку и Юго-Восточной Европе, датируемого VIII – III тыс. до н.э., анализ которого дал возможность определить его временные и территориальные принадлежности. На основании этих археологических открытий на протяжении второй половины XIX – конца XX в. публиковались труды археологов и историков, в которых отражены становление и развитие культурных сообществ как на Ближнем Востоке, так и в Юго-Восточной Европе данного периода. В статье проанализированы основные труды по этой теме и в общих чертах показаны пути становления и развития архитектуры и строительной практики на территориях Молдовы и Украины в период энеолита, IV-III тыс. до н.э.

Становление и развитие архитектуры в Юго-Восточной Европе в V-III тыс. до н.э. стало возможным благодаря установлению мягкого климата, удобного для жизнедеятельности рельефа и наличию бассейнов многих рек. Процессы миграций от Ближнего Востока в V-IV тыс. до н.э., направленные на освоение новых земель, обеспечили Карпато-Дунайскому региону большой приток нового земледельчески-скотоводческого населения – носителей высокой культуры, в т.ч. архитектуры и строительной практики. Здесь, в Среднем Поднестровье, в первой половине – середине IV тыс. до н.э. сложилась высокоразвитая культура энеолита Восточной Европы – Триполья – Кукутени – с высокой степенью развития архитектуры. Быстро, в течение первой половины IV тыс. до н.э., освоив новые территории, пришлое население стало продвигаться на восток, в междуречье Среднего Южного Буга и Среднего Днестра, где уже во второй половине – конце IV тыс. до н.э. наблюдается расцвет культуры и в т.ч. архитектуры сообществ Триполья – Кукутени.

Ключевые слова: археологический материал, архитектура, культура, Триполье-Кукутени, период раннего энеолита, памятники, строительная практика, земледельчески-скотоводческое население.

Summary

Formation and development of architecture in in the areas of Moldova and Ukraine during the Chalcolithic period

By the end of the twentieth century, accumulated a lot of archaeological material on the Middle East and South-Eastern Europe, dating back to VIII – III millennium BC, the analysis of which made it possible to determine its temporal and territorial affiliation. On the basis of these archaeological discoveries during the second half of the nineteenth century – the end of the twentieth century, published works of archaeologists and historians, which reflect the formation and development of cultural communities in the Middle East, and in South-Eastern Europe of the period. The article analyzes the main works on the topic and outlined the ways of the formation and development of architecture and building practices in the areas of Moldova and Ukraine in the Chalcolithic period, IV-III millennium BC.

Formation and development of architecture in South-Eastern Europe in the V – III millennium BC. It was made possible by the establishment of a mild climate, convenient for the life of the relief and the presence of many river basins. The process of migration from the Middle East in the V – IV century BC, aimed at development of new lands, provided the Carpathian-Danube region, a large influx of new farming and ranching population – carriers of high culture, including architecture and construction practice. Here in the Middle Dniester, in the first half – mid IV millennium BC. there was a highly developed culture Chalcolithic eastern Europe – Tripoli – Cucuteni – with a high degree of development of architecture. Quickly, during the first half of IV millennium BC, having mastered the new territory, it's population began to move to the east, between the Middle and Southern Bug Middle Dnieper, where in the second half – End of IV millennium BC observed flowering of culture and including architecture community Tripoli – Cucuteni.

Keywords: archaeological material, architecture, culture, Tripoli-Cucuteni, the Chalcolithic period, monuments, building practices, farming and ranching population.

В данной статье рассматриваются пути становления и развития архитектуры и строительной практики на территориях Молдовы и Украины периода раннего энеолита, от грани V- IV до середины IV тыс. до н.э.

Памятники архитектуры энеолита Молдовы и Украины IV-III тыс. до н.э. часть ареала памятников энеолита крайней северо-восточной территории высокоразвитых земледельческо-скотоводческих сообществ Балкано-Дунайского региона, в который также входят памятники Болгарии и Румынии и которые тесно связаны с памятниками Средней Азии и Кавказа. Из числа памятников Балкано-Дунайского региона наиболее обследованы трипольские, менее – Болград, Зимно-Злота, Гоца-Вербоковица, воронковидных сосудов и шаровидных амфор, которые распространены лишь частично на территориях Молдовы и Украины.

В IV тыс. до н.э. земледельческо-скотоводческие племена энеолита обитали в основном на Молдавской, Волыно-Подольской и Приднепровской возвышенностях, в III тыс. до н.э. распространились и в Северном Причерноморье, где лессовые почвы и мягкий климат среднего голоцена¹, чем и объясняется распространение на этих территориях земледелия. Мягкий климат способствовал размещению поселений даже на суглинистых и тяжёлых суглинистых почвах вблизи водных источников (районы лиственных лесов). В IV-III тыс. до н.э. растительные зоны выражались резко, лесостепь в её современном состоянии не существовала. Южная граница распространения лесов – 49-48°С.Ш., в Поднестровье – несколько южнее 48°С.Ш. К югу – степь. Полесье – смешанные леса. Аналогичные природные условия между Днестром и Прутом, Прутом и Восточными Карпатами, где образовались сообщества Триполья-Кукутени² [1, с. 166]. Памятники сообществ данной культуры найдены на территориях Украины, Молдовы, России, Румынии, Венгрии [1, с. 167]. Ранние памятники позднего энеолита Молдовы и Украины родственны памятникам позднего неолита Карпато-Дунайского бассейна, в т.ч. нижнедунайским и восточно-трансильванским (Боян, Турдаш, Хаманджия)³ [1, с. 175].

Использование в быту самородной меди в эпоху докерамического неолита (VII-VI тыс. до н.э.) – началось в горно-рудных районах Ближнего Востока [2, с. 188], на территориях Ирака (Хассуна, VII-VI тыс. до н.э., [3, с. 199], Джармо, с VII тыс. до н.э. около современного г. Киркук [4, с. 382]); Турции (Чайёню-Тепеси, в Малой Азии, около современного г. Эргани [5, с. 414]); Сирии (Рамад I-II, (Угарит V) [5, с. 120]).

Благодаря миграционным процессам часть населения Ближнего Востока переместилась на территорию Балкано-Дунайского региона, на территорию современной Румынии. С VI тыс. до н.э. на территориях современных Украины и Молдовы существовали племена культуры линейно-гребенчатой керамики (неолит, V – нач. IV тыс. до н.э. [4, с. 711]), а на территории Румынии уже обосновалось новое пришлое население с его практикой применения в быту медных изделий, как на поселениях культур Боян, Хаманджия, Гумельница⁴. Вместе с пришлым населением в Балкано-Дунайский регион от Ближнего Востока переместились и его традиции в строительстве и в художественной культуре. Для поселений Ближнего Востока характерна радиальная планировка со свободным от застройки участком в центре, как на хорошо изученном поселении Мерсин XVI, укрепленном на искусственном холме – «тепе»⁵ – Юлюк-Тепе около современного г. Мерсин, современный средиземноморский порт в Ю.-З. Турции. От укреплений Чайёню-Тепеси середины VIII тыс. до н.э. остались мощные каменные основания стен с контрфорсами. В VII-VI тыс. до н.э. поселение Чатал-Хююк (около современного города Конья, несколько к Ю.-З. от него, Турция) занимало площадь в 12 га с очень плотной застройкой. В энеолите V – IV тыс. до н.э. поселения Малой Азии укреплялись оборонными стенами, часто толщиной до 4-х м, как в Хаджилар I (около современного города Бурдур, несколько к югу от него, Турция), с воротами, фланкируемыми башнями (Мерсин XVI). Город Убайд (Тель-Убайд, Эль-Обейд) – городище на юге Ирака, к С.-З. от Ура, начала-середины IV тыс. до н.э., на древнем берегу Персидского залива, обнесён стеной, построенной из плосковыпуклых кирпичей и украшенной нишами, на самом поселении – остатки плетёных хижин [6, с. 101].

Жилища Ближнего Востока энеолита представлены одноэтажными домами прямоугольного плана, глинобитными (Хассуна), изображение типа которых – графическая реконструкция, приведена в литературе [3, с. 199]. В IV тыс. до н.э. в Малой Азии (современная Турция) появился тип дома, близкий к мегарону, прямоугольного плана, со входом с торца, за ним – зал с очагом – влияние Восточного Средиземноморья. В Эшнунак (Ашнунак, современное городище Тель-Асмар) в бассейне реки Диала, к С.-В. от Багдада (Ирак) найдены остатки жилых кварталов с очень плотной застройкой, остатки дворцов и культурных сооружений [6, с. 102]. В первой половине VI тыс. до н.э. в Западной Анатолии (Малая Азия) по-

явились 2-этажные жилые дома на каменном основании с плоскими крышами в пределах ранее выстроенных стен [5, с. 415]. В Джемжет-Наср (город на 3-х холмах) в 80-ти км к Ю.-В. от Багдада (Ирак) найдены развалины большого прямоугольного плана постройки (~92 x 48 м), сложенной из тонких плоских кирпичей (т.н. «римхены») с сообщающимися и замкнутыми помещениями – дворец (или храм) [6, с. 97]. Гораздо лучше сохранились остатки храма в Эль-Обейде (Убайде – V) IV тыс. до н.э. В Уре III тыс. до н.э. появился новый тип храма – зиккурат. В Уруке, в Нижнем Двуречье, на левом берегу Евфрата – центре шумерийских религиозных культов – сохранились остатки некоего общественного здания («Красное» здание) и храма («Белый» храм). В Эриду (к югу от Ура) – такого же типа храм [6, с. 101]. Со всем перечисленным опытом строительства и архитектурно-художественных приёмов население Ближнего Востока включалось в миграционный процесс, направленный на Балканы [7, с. 232]. Упомянутые сооружения Ближнего Востока с периода неолита приобрели высокохудожественные архитектурные традиции, характерные для всего региона, т.к. здесь сложился единый культурно-исторический комплекс на территориях южной части Малой Азии, Ливана, Иордании, Палестины, Сирии и Месопотамии [6, с. 120].

Переселившись в Нижнее Подунавье, земледельческо-скотоводческие племена быстро, в течение V тыс. до н.э. освоили лесистую зону в Среднем Поднестровье, на территории Молдовы и Западной Украины, где и началось их строительство на новых землях. Указанные территории принадлежали сообществам раннего Триполья-Прекутутени [1, с. 166; 2, с. 192-193]. Все трипольско-кукутенские общины ведут своё происхождение от первых докукутенских переселенцев в бассейн верхнего Олта (левого притока Дуная) в Молдавском Прикарпатье. Обосновавшееся здесь население представлено обществом со сложившимися традициями в культуре в целом и, в частности, в строительстве. Выработанные ими способы хозяйства были в высшей степени рациональны для природных условий их проживания, поэтому сообщества данной культуры просуществовали более двух тысяч лет [1, с. 181].

В дальнейшем поселения устраивались в среднем течении Сирета (левого притока Нижнего Дуная), в верховьях р. Бырлад (левый приток Нижнего Сирета), на Среднем Днестре, в бассейне его притоков Збруча и Смотрича, в Молдавском Прикарпатье [1, с. 179]. Даты основания множества поселений определены наиболее

точным радиоуглеродным методом, с помощью которого получены следующие даты. Нижние даты – по возрасту памятников культуры линейно-ленточной керамики в бассейне средних течений Сирета – Днестра [1, с. 181]. Здесь для поселения Тырнешти определены даты: 4220±100 лет и 4295±100 лет до н.э., что подкреплено схожими датами на других поселениях [1, с. 178]. Следует отметить, что племена культуры линейно-ленточной керамики существовали относительно недолго на территориях Молдовы (Флорешти) и Украины [2, с. 128]. Они исчезли, не оставив заметного влияния на культуру позднейшего населения в Ю.-В. Румынии, Молдавии, Западной Волыни и в Верхнем Поднестровье [2, с. 126, 133]. Верхние даты определены концом раннего периода культуры Триполья-Кукутени: в Тырнешти – 3580±85 лет, в Новых Русештах (около Кишенёва) – 3620±100 лет до н.э. [1, с. 178].

Итак, Трипольская культура сложилась на территории Молдовы. Далее её движение на восток по Правобережной лесной зоне, где первичными территориями освоения послужили Попрутье и Поднестровье. Занятие новых земель иногда носило захватнический характер, иногда – мирный и постепенный [7, с. 238]. Поселения всего раннего периода – небольшие, площадью 1,0-1,5 га; жилища – малые, площадью 15-30 м², и большие – 30-50 м², глинобитные (что характерно для Ближнего Востока, а здесь – впервые). В основном это землянки и полуземлянки, как жилые, так и хозяйственные. Близ очагов устраивались жертвенники. Ранний период характерен быстрым расширением ареала культуры и тесными контактами её сообществ с нижнедунайскими племенами культуры Белград-Алдени [1, с. 178].

Поселения раннего Триполья и Гумельницы были распространены от бассейна р. Сирет (Румыния) до бассейна р. Южный Буг (Украина), где найдено порядка 150, из которых лишь треть на территории Украины [2, с. 193]. Их планировка периода раннего Триполья в литературе не приводится, но приводится – периода развитого (среднего) Триполья, вторая половина IV тыс. до н.э. [1, с. 300, табл. LXXIX]. Поселение сообществ Гумельница устроились в виде «теллей» на крутых берегах [2, с. 267]. В течение всего периода раннего Триполья-Прекутутени (Кукутени), грань V – середина IV тыс. до н.э., от Прикарпатской Молдовы до бассейна Южного Буга однотипные поселения последовательно сменяли друг друга, что отражено в 5-и фазах – 6-и ступенях – развития сообщества этой культуры и культуры Гумельница. Это можно показать в та-

бличной форме – Таблица существования однотипных поселений от бассейна среднего Прута до бассейна Среднего Южного Буга [1, с. 180-184; 2, с. 202].

Археологи отмечают два основных этапа развития культуры раннего периода: первый с тремя ступенями (I, II, III) и второй также с тремя ступенями (IV, V, VI) [1, с. 177].

Поселения ступени I изучены пока недостаточно, но лучше других – у с. Траян в урочище Дялул-Вией в Молдавском Прикарпатье. Его площадь – 1300 м² (0,13 га), размещено на средней террасе р. Бистрица (правый приток Среднего

Сирета), с напольной стороны защищено рвом протяжённостью 300 м. Открыты жилые наземные дома площадью от 15 до 50 м² и хозяймы. Стены жилищ – глинобитные на плетневом каркасе (как в Хассуне, Ирак), основа покрытий – горбыли, обмазанные глиной, слой которой 8-10 см. В жилищах и около них – очаги на поверхности земли или на подсыпке из гравия. Около поселений – кучи (площадью 6-20 м²) камней средних размеров. Предполагается, они служили для обороны [1, с. 178].

Таблица существования однотипных поселений от бассейна Среднего Прута до бассейна Среднего Южного Буга

Фазы	Украина			Молдова		Румыния	Особенности
	Триполье-Кукутени		Гумельница	Триполье-Кукутени	Гумельница		
	Среднее Подне-стровье	Среднее течение Южного Буга	С.-З. Причерно-морье	Среднее Подне-стровье	С.-З. Причерно-морье		
I фаза, I ступень	Бернашевка	–	Болград, Озёрное, Нагорное II	Флорешты, Рогожаны	Вулка-нешты - II, Лопацика, Кокора I	Ларга – Жижица, Извоаре	Керамика – влияние неолита Боян, Криш
II фаза, II ступень	Окопы, Брага, Воронцовка	Сабатиновка- II, Гайворон	–	Алексан-дровка	–	Тырнешти (нижний горизонт)	Керамика – отмирание черт Криш и Боян
III фаза, III ступень	–	Сабатиновка- II	–	Путинешты	–	Тырнешти (верхний слой)	Керамика полное отсутствие черт Криш и Боян
IV фаза, IV ступень	Лука-Врублевская, Берново-Лука, Кормань	Греновка, Могильна	–	Голерканы, Солончены	–	Извоаре – 2,1	Керамика – черты, полностью отличные от Криш и Боян
V фаза, V – VI ступени	Ленковцы	Тростянец	–	Новые Русешты (нижний горизонт)	–	–	–

Поселения ступени II изучены лучше, чем ступени I, их насчитывается около 30. Таковы поселения в Молдавском Прикарпатье: Извоаре, Банку, Трудешты-Гогоешти и др.; в бассейне Среднего Прута: Ларга-Жижица, Влэдэни и др.; на р. Реут (правом притоке Днестра): Флорешты, Рогожаны и др.; в левобережье Днестра – Бернашовка. Лучше других исследованы поселения Флорешты, площадью (120×100) м², на краю

20-тиметровой террасы и Бернашовка, площадью (130×100) м², на холме («тепе») первой террасы, высотой 9 м над уровнем воды. Оба поселения – небольшие, неукреплённые. Планировка Бернашовки – из 6-ти жилищ – круговая (от Ближнего Востока). Во Флорештах вскрытый материал пока характеризует планировку как хаотичную, где жилища группируются по несколько совместно. Площади жилищ Бернашовки – 30-60 м², в цен-

тре поселения – самое большое, площадью 150 м². Жилища Флорешти представлены землянками в сопровождении большого количества хозяйств. Такого типа жилище находилось с хозяевами под одной крышей и могло иметь до 10 м в длину и 6 в ширину. Стены жилищ и хозяйств обкладывались глиной, толщина слоя которой 5-8 см. В некоторых жилищах на земляной подсыпке посреди утрамбованного земляного пола имелись некоторые обмазанные глиной возвышения, которые археологи рассматривают либо как места помола зерна, либо как домашние алтари. Интересно то, что такого характера глинобитные возвышения просуществовали в жилищах до самого конца Триполья. Наиболее крупная хозяйка во Флорешти – длиной 7,8 м, шириной – 7 м, глубиной 1,4 м. Размеры наиболее крупной очажной ямы на этом же поселении – (1,3×0,9) м², глубиной 1,65 м [1, с. 181].

Ступень III – очень короткая по времени. Поселений обнаружено мало, т.к. целенаправленных их раскопок не производилось. Уверенно к этой ступени относят лишь два поселения: Мындрешка и Окопы. Нет опубликованных данных ни о характере застройки, ни о типах жилищ. Обнаружено ещё несколько поселений, которые пока условно относят к ступени III, но их принадлежность этому этапу требует уточнения.

Итак, первая половина раннего периода существования культуры Триполья-Кукутени имела огромное значение для всего последующего развития культуры, т.к. именно в конце периода ступени I переселенцы с Восточных Карпат, оставившие памятники Траян-Дялул Вией, спустились в долины рек на территории Молдовы. Расширив район своего обитания в течение II-ой и III-ей ступеней, освоили территории Молдавского Прикарпатья и Среднего Поднестровья, где и происходило их дальнейшее развитие.

Памятники второй половины раннего периода сосредоточены на территориях: Прикарпатья, бассейнов Среднего Олта и Среднего Днестра; начато освоение Среднего Южного Буга, междуречья Среднего Южного Буга и Среднего Днестра и далее на востоке – междуречья Среднего Днестра и Среднего Дона. Планировка поселений этого периода не выяснена, т.к. ни одно из поселений на данной территории не вскрыто полностью. Хотя поселения Александровка I в бассейне р. Реут (правобережья Днестра), Путинешти I в верхнем течении Реута – оба в Северной Молдове, Сабатиновка II и Гайворон на Среднем Южном Буге – на территории Украины [1, с. 185] вскрыты частично, однако в жилом строительстве по вскрытому

материалу можно делать выводы. Это землянки и полуземлянки жилого и хозяйственного назначения. На поселении Путинешти I одно жилище подпрямоугольного плана (6×4 м²), пол сложен на уровне дневной поверхности, обмазан глиной с примесью половецкой, на нём же – печь; два других жилища – полуземлянки глубиной 1 м – округлого плана D = 5,0-6,6 м с ямами в полу, засыпанными золой. Такие жилища – однотипны с другими на прочих вскрытых поселениях IV-ой ступени, характерной особенностью которой является широкое использование в строительстве глины [1, с. 184].

Большая часть вскрытых поселений второй половины раннего периода относится к V-ой ступени. Хорошо обследованы в Среднем Поднестровье поселения Голерканы, Сокол, Ленковцы, в бассейне Быстрицы-Извоаре I, Траян-Дялул Фынтынилор II, в Побужье – Сабатиновка II. Эти поселения – малой площади с гнездообразной планировкой. Здесь жилища – наземные и полуземлянки, преобладают малой площади – до 20 м², меньше средних – до 50 м², редко крупные – 100-150 м², причём все указанные типы встречаются на каждом поселении. Например, на Ленковцах: одно – 14 м² (7×2), два по 40 м² (8×5), одно – 50 м² (10×5) и одно – 144 м² (18×8). В полуземлянках устраивались очаги, ямы для которых были частью конструкции самих стен жилищ. Планы таких жилищ – прямоугольные, высота помещений – около 2,5 м, стены – глинобитные на плетневом каркасе, перекрытия – покрытия из горбылей, уложенных плоской стороной вниз и обмазанных сверху несколькими слоями (толщина каждого – около 4 см) смеси глины с растительными остатками. Хозпостройки не имели глиняной обмазки, но как в жилых, так и в хозяйственных одинаково устраивались земляные полы. Почти каждое из жилищ сопровождается хозяйством и погребом. Обычно погреб – яма D = 1,3 м, глубиной – до 0,7 м в одном из углов дома. Внутри жилищ имелись возвышения из земли, обмазанные глиной – печи, конструкции которых пока не ясны. Наземные жилища большой площади – 84 и 119 м² – вскрыты на поселении Сабатиновка II. Для них характерны каменные вымостки при входах. Вскрыта также своего рода «хлебопекарня», внутри которой, кроме печи, найдено много соответствующего инвентаря и пристроек (каменные зернотёрки и жертвенник – земляное возвышение, обмазанное глиной со статуэтками богов [1, с. 186].

Поселения последней, VI-ой ступени раннего периода – в Поднестровье: около сёл Лука-Врублевецкая, Бернашово-Лука, на р. Ботна, левом притоке Днестра – с. Новые Русешты; в нижнем

течении Среднего Днестра около с. Солончены, в урочище Александровка у с. Кирилловка Кодымского района Одесской области; на р. Бырлад в с. Негрешти, на р. Жижия в с. Андриени; в Прикарпатье: у с. Тырнешти; в Среднем Побужье: в с. Греновка. Полнее всего из них вскрыты и обследованы поселения Лука-Врублевецкая на северо-востоке ареала и Тырнешти на западе.

Планировка поселения Лука-Врублевецкая – групповая, по 2-3 жилища вместе вдоль реки на протяжении 200 м. Находясь под хорошо укрытым крутым склоном под высоким берегом Днестра, поселение не имело никаких укреплений. Устроенное на краю берегового мыса, поселение Тырнешти изначально занимало площадь (70×35) м, было защищено с напольной стороны ровом шириной 2 м. Группы жилищ по 2-3 размещены по краю мыса. Жилища поселения Лука-Врублевецкая – исключительно землянки, из них одна – большая – 43×(2,5-3,5) м². В каждой из землянок – очаги-кострища. Жилища поселения Тырнешти – из 7-ми наземных глинобитных построек, площадью от 12 до 77 м². Жилища поселения Новые Русешты схожи с жилищами Лука-Врублевецкой. Большая из землянок имела площадь (13×8) м², меньшая – (5,2×3,8) м². Между ними – хозъяма Д = 2 м. На поселении Александровка (Одесской области) наземные глинобитные дома, стоящие тремя рядами вдоль реки, примыкали пристройками друг к другу. Центральная часть одного из них имела 2 этажа: первый – для хознужд, второй – жилой [1, с. 187].

Итак, жилища представлены тремя типами: –1– землянки; – 2 – полуземлянки; –3– наземные глинобитные. На рис. 1 приведены типы наземных жилищ последней фазы развития периода раннего Триполья в Правобережной Украине и Молдове [1, с. 273, табл. LIX]. Представленная реконструкция общего вида жилищ относится к поздним ступеням раннего и среднего Триполья. Одноярусное поселение на Ленковцах относится к V-ой ступени раннего Триполья [1, с. 173, 177, 186]. Двухъярусное – к VII-ой ступени среднего Триполья [1, с. 173], но с некоторой вероятностью такой тип жилища характерен и для сообществ Гумельницы, синхронных с ранним Трипольем [2, с. 265]. Углублённые жилища обычно – овального плана, Д=3–6 м, глубиной – 1 (полуземлянки), – 3 м (землянки). Иногда углублённые устраивались из двух ям, слившихся в виде восьмёрки в плане. Данные типы – долговременные, которые строились в уже обжитом поселении, на новом же месте изначально строились лёгкие и несколько заглублённые жилища. Долговременные землян-

ки иногда очень удлинённого плана, как на Лука-Врублевецкой, где длина полуземлянки 43 м, при ширине – 2–3 м. Крыши землянок – наклонные на столбах, вкопанных в дно. Наземные имели площади 30–50 м кв., редко 70–90 м кв. В жилищах одно–два помещения с купольной печью либо с открытым очагом. В строительстве – широкое применение камня: очаги, основания стен, различные вымостки [2, с. 194, 195]. На территории сообществ Гумельница жилища представлены также 2-х ярусными домами [2, с. 265]. Время раннего Триполья-Прекукутени – 4000-3600 г. до н.э. К концу раннего Триполья развивается культура Кукутени [2, с. 202].

Могилиники раннего и среднего Триполья-Кукутени не найдены. Но найдены два захоронения под жилищами: одно – в одной из землянок на Лука-Врублевецкой под одним из очагов – захоронение ребёнка [1, с. 188, 187], другое – в одном из жилищ многослойного поселения Солончены II ниже уровня пола – погребение мужчины 18-19 лет. Предполагается, оба захоронения – ритуальные, связанные с магией плодородия [1, с. 188].

Итак, из архитектурно-строительных традиций Ближнего Востока в Балкано-Дунайский регион, а оттуда на территории Румынии, Молдовы, Украины переместились следующие: – радиально-круговая планировка поселений с незастроенным участком в центре [6, с. 415]; – размещение поселений на холмах – «тель» – с обрывистыми склонами [2, с. 267]; – наземные, прямоугольного плана, глинобитные дома [2, с. 194]; – двухъярусные жилые дома [2, с. 265]; – купольные печи в жилищах; – в строительстве – широкое применение камня [2, с. 195] и глины [1, с. 184].

Таким образом, архитектура энеолита Ю.-В. Европы развивалась на основе архитектуры позднего неолита и раннего энеолита Балкано-Дунайского бассейна, которая в свою очередь имеет корни происхождения от позднего неолита и раннего энеолита Ближнего Востока. Архитектура раннего энеолита Молдовы и Украины сложилась в Среднем Поднестровье (на территории Молдовы) в первой половине IV тыс. до н.э. Дальнейшее её развитие происходило в междуречье Среднего Южного Буга и Среднего Днестра.

Архитектура пришлого населения, изначально сформировавшись на основе архитектуры местного населения, в основном, Боян и Хаманджия, постепенно распространялась до Правобережного Днестра. Памятники раннего периода существовали в течение первой половины IV тыс. до н.э. Расселение общин связано с увеличением населения и экстенсивным ведением земледель-

ческо-скотоводческого хозяйства, что способствовало образованию локальных особенностей архитектуры. Особо выделяются общины юго-западного ареала, население которого постоянно контактировало с населением Нижнего Подунавья и Трансильвании, пользуясь его достижениями во всех областях знаний [1, с. 190].

Примечания

¹Голоцен – послеледниковая эпоха [4, с. 318].

²Триполье – от названия современного села под Киевом, где впервые найдены остатки поселений, жилищ, клады, керамика данного сообщества [4, с. 1348].

Кукутени – от названия современного села под г. Яссы в Румынии, где одновременно с открытием Триполья найдены остатки поселений, жилищ и пр. [4, с. 666].

³Боян – озеро в Румынии, около которого впервые найдены остатки поселений, жилищ, керамика неолита этой общности [4, с. 163].

Турдаш – от названия села в З. Румынии, около которого впервые найдены остатки поселений, шалашей, землянок и наземных жилищ, погребений и бытового инвентаря неолита [4, с. 1358].

Хаманджия – село (современное название – Бая) в Добрудже (Румыния) и в районе г. Бургас (Болгария), поселения неолита V– первой половины IV тыс. до н.э. Найдены землянки, полуземлянки, лёгкие наземные жилища – все у воды, керамика, украшения, глиняные статуетки, среди которых – «Мыслитель» и «Мыслящая». Это сообщество из круга балкано-средиземноморских культур [8, с. 180].

⁴Сообщество культуры Гумельница происходит от сообщества культуры Хаманджия [4, с. 349], название – от села в Придунайской Румынии [2, с. 263].

⁵«Тепе» – переднеазиатское название, соответствует арабскому «тель» («тель») – холм естественный или искусственный [2, с. 100].

Ссылки

1. Археология СССР. Энеолит СССР [текст] [АН СССР, Инст-т археол.], – М.: Наука, – 1982. – 359 с. / Arkheologia SSSR. Eneolit SSSR [tekst] [AN SSSR, Inst-t arkheol.], М.: Nauka, 1982, 359 s.

2. Археология Украинской ССР. В 3 т. Т. 1: Первобытная археология [текст] [АН СССР, Инст-т археол.], К.: Наукова думка. – 1985. – 565 с. / Arkheologia Ukrainsoi SSR. V 3 t. T. 1: Pervobytnaia Arkheologia [tekst] [AN SSSR, Inst-t arkheol.], К.: Naukova dumka, 1985, 565 s.

3. Всеобщая история архитектуры (ВИА). В 12 т. Т. 1: Архитектура древнего мира [текст]. – М.: Изд. литературы по стр-ву, – 1970. – 510 с. / Vseobshchaia istoriia arkhitektury (VIA). V 12 t. T 1: Arkhitektura drevnego mira [tekst], М.: Izd. Literatury postr-vu, 1970, 510 s.

4. Советский энциклопедический словарь [текст] [гл. ред. А.М. Прохоров, изд. 2-е]. – М.: Советская энциклопедия, – 1982. – 1600 с. / Sovetskii entsiklopedicheskii slovar' [tekst], [gl. red. A. M. Prokhorov, izd. 2-e], М.: Sovetskaia entsiklopediia, 1982, 1600 s.

5. Искусствостран и народовмира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. [Краткая художественная энциклопедия] в 5 т. Т.4: Руанда и Бурундия – Филиппины [текст]. – М.: Советская энциклопедия, – 1978. – 668 с. / Iskusstvo stran i narodov mira. Arkhitektura. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika. Dekorativnoe iskusstvo. [Kratkaia khudozhestvennaia entsiklopediia] v 5 t. T. 4: Ruanda i Burundiia – Filippiny [tekst], М.: Sovetskaia entsiklopediia, 1978, 668 s.

6. Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. [Краткая художественная энциклопедия] в 5 т. Т.2: Замбия – Мозамбик. – М.: Советская энциклопедия, – 1965. – 653 с. / Iskusstvo stran i narodov mira. Arkhitektura. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika. Dekorativnoe iskusstvo. [Kratkaia khudozhestvennaia entsiklopediia] v 5 t. T. 2: Zambia – Mozambik [tekst]. М.: Sovetskaia entsiklopediia, 1965, 653 s.

7. Большая советская энциклопедия [гл. ред. А.М. Прохоров, изд. 3-е]. В 30 т. Т. 28: Франкфурт-Чага [текст]. – М.: Советская энциклопедия, – 1978. – 615 с. / Bol'shaia sovetskaia entsiklopediia [gl. red. A. M. Prokhorov, izd. 3-e]. V 30 t. T. 28: Frankfurt – Chaga [tekst]. М.: Sovetskaia entsiklopediia, 1978, 615 s.

8. Давня історія України. В 3 т. Т. 1: Первісне суспільство [текст]. – К.: Наукова думка, – 1997. – 558 с. / Davnia istoriia Ukraini. V 3 t. T. 1: Pervisne suspil'stvo [tekst]. К.: Naukovadumka, 1997, 558 s.

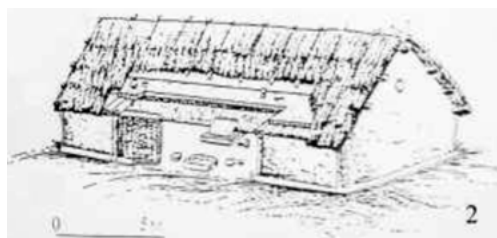


Рис. 1. Типы Трипольских жилищ Правобережной Украины и Молдовы. (Днестровско-Прутское междуречье). Реконструкция: 1- поселение Раковец, 2 – поселение Ленковцы

The architect Alexander Iosif Bernardazzi (1831–1907) and his first projects in Bessarabia

Rezumat

Arhitectul Aleksandr Bernardazzi (1831–1907) și primele proiecte în Basarabia

Anul acesta este unul jubiliar – se împlinesc 185 de ani de la nașterea renumitului arhitect elvețian, italian de origine – Aleksandr Bernardazzi, vestit pentru crearea construcțiilor istorice în Caucazul de Nord, Ucraina și Basarabia. Documentele de arhivă reflectă despre începutul carierei sale de arhitect din anul 1853, când a fost numit calitate de tehnician pentru amenajarea orașelor Akkerman și Bender, de asemenea construcția podurilor și drumurilor în aceste ținuturi. În septembrie 1855 A. Bernardazzi a participat la amenajarea celui de al treilea iarmaroc de pe Piața Silvică, care a fost prima sa misiune în timpul creației de la Chișinău. A fost arhitect al orașului în anii 1856–1878, înlocuindu-l în această funcție pe arhitectul de Chișinău Luka Zaușkevici. A construit în Basarabia teatrul provizoriu, școala parohiei luterane, gara, biserica greacă, conacul lui Manuc-Bey ș.a. S-a ocupat și de pavarea străzilor, construcția apeductului și a împrejmuirii de fontă din parcul Chișinăului. Și după plecarea în Odesa, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Bernardazzi continua să participe la proiectarea edificiilor de menire socială din Basarabia, devenite modele ale culturii europene.

Cuvinte-cheie: Bernardazzi, arhitect, proiect, parcul orașenesc, împrejmuire de fontă.

Summary

The architect Alexander Iosif Bernardazzi (1831–1907) and his first projects in Bessarabia

This year marks the 185th birthday of the famous architect A. I. Bernardazzi, who is also known for creating various historic buildings in the Northern Caucasus, Ukraine and Bessarabia. The archival documents provide evidence of the beginning of Bernardazzi's architectural career, when he was appointed as technician for the arrangement of the towns Akkerman and Bendery in 1853, as well as for building some bridges and causeways in those districts. In 1855 he participated in the setting of the third market at the Forest square, which was his first mission in Kishinev. Alexander Bernardazzi performed the duty of municipal architect from 1856 to 1878 replacing Luca Zaushkevich, another architect of Kishinev. In Bessarabia he designed and built buildings such as the temporary theatre, the Lutheran school, the railway station, the Greek Church, Manuk-Bey's Palace etc. He also dealt with the pavement of streets, the construction of the urban water supply system and the cast-iron fence in Kishinev public garden. After his departure to Odessa, in the second half of the XX century, Alexander Bernardazzi continued to design social facilities in Bessarabia, which became best examples of European architecture.

Keywords: Bernardazzi, architect, design, public garden, cast-iron fence.

This year marks the 185th birthday of the famous Swiss architect of Italian origin A. I. Bernardazzi, who is known for creating various historic buildings in the Northern Caucasus, Ukraine and Bessarabia [1, p. 122-123]. This author completes the pleiad of Bessarabian architects of the first half of the XIX century and his name opens up a really new period in Bessarabia. „A typical idealist, in the strict sense of this word, if we take idealism as an unfaltering faith in the self-sufficient dignity of a human being and

the ultimate triumph of the eternal principles of life such as love, goodness, and beauty” [10, p. 2-2 inv.]. It was this talented architect, who came from a family of architects of Italian origin, whose destiny was become the author of many buildings in Bessarabia, including elegant palaces, mansions, churches, parks, and others. He can rightly be called the most brilliant master, whose talent and endowments are embodied today in many architectural monuments, including those of the republic of Moldova.

Firstly, let's turn to the earliest archival documents demonstrating the beginning of the career as an architect of A. Bernardazzi in Bessarabia and his activity in Chisinau. We succeeded in finding the earliest information, telling about this period of creative work of this architect.

Archival documents provide evidence of the beginning of the architectural career of Bernardazzi, when the Bessarabia's Road and Construction commission appointed him as the technician for the arrangement of towns Akkerman and Bendery in 1853, and also for building some bridges and causeways in those districts.

In the archival documents on the construction of the third market at the Forest square in September of 1855 [3], according to the report of Bessarabia's Building and Road commissions from the 26th of May of 1856, the unexecuted assignments of the former architect Luca Karpovich Zaushkevich were transferred to the Architect Assistant Bernardazzi „for the execution of a position of the municipal architect by him, including the building of some shops at the newly opened Kishinev market” [3, p. 14]. Thus, he took a part in the organization of the third market at the Forest square in Kishinev in September of 1855 and this was the first mission of his creative activity in Kishinev. Alexander Bernardazzi executed his duty as the municipal architect from 1856 to 1878 having taken the place of the previous architect Luca Zaushkevich.

According to the architectural magazine „Architect”, the following objects were built him in Bessarabia: „1) a temporary theater; 2) School of Lutheran Paris, 3) the Passenger's Building South-Western Railway on the project of architect Gh. Lonsky; 4) the Greek Church; 5) the Palace of Prince Manuk-Bey in Gancheshty; 6) the church for this prince in Ustye village; 7) a number of houses: for Ryshkan-Derozhinsky 8) Donich, 9) Casso, 10) Theodosiu; 11) the gravestone of Markov monument; 12) the Church of the girls' school and 13) the reconstructed gymnasium building, as well as 14) the clubhouse; 15) Bendery Catholic chapel, all station buildings on the Bendery Galats railroad, military jetties for loading near Reni on the Danube river. In Kishinev he built triumphal arches and gates before the arrival of Emperor Alexander the Second and Empress Maria Fedorovna. Architect Bernardazzi participated in the decoration of the castle for the reception of the Emperor Alexander the Second” [7, p. 98-101] in Bendery and some others in Bessarabia.

For more details, we shall talk about the cast-iron fence, which, in the second half of the XIX century thanks to Alexander Bernardazzi, became an orna-

ment of the Kishinev public Garden (today, it is a well-known park of Stefan cel Mare). According to archival documents, in the period from 1837 to 1841, this public garden was surrounded by a wooden lattice from three sides [5]. This provided evidence of the beautification of the urban garden, which was especially done in the 30s of the XIX century, namely: „decorating flower beds, greenhouses, pavilions in Chinese style, seesaws, carrousel. During nice summer evenings many citizens flocked there to enjoy the pleasures of nature and climate, granted by fertile southern sky” [12, p. 190]. This is what Bessarabian newspapers wrote about the public garden in Kishinev:

„One of the attractions of the public garden underlining its artistic expression and originality, even in those years were the small architectural forms. Located at the beginning of the parkways and in their intersections, they secured the symmetrically radial layout of the garden, forming open spaces which performed the role of passive recreation areas” [11, p. 234].

According to the historical details, on the 6th of September, 1844 Kishinev municipal architect Luca Zaushkevich prepared a report addressed to the Bessarabian Governor Pavel Fedorov about the plan and estimate on making „the new palisade from the rear side of the public park instead of the totally dilapidated one due to the rottenness of the fallen pillars,” [2, p. 9]. Some what later, in 1853, architect Zaushkevich, examining the public garden, „found that the work was made clean, durable and of good quality material” [4, p. 172].

But gradually, the garden fence, originally made of a wattle, then of wood, came in a state of disrepair, and it had to be repaired constantly in order to maintain. Therefore, it was decided to change it to a more resistant material. Particular attention to this problem was manifested by the Bessarabian military Governor Michael Fanton de Verrayon. It was him who ordered the Building and Road commission to prepare a draft and estimate for the construction of the stone wall for the public garden. During that time, the Architect's duties in Kishinev were already carried out by Alexander I. Bernardazzi, who had replaced the architect Zaushkevich. „Because of the totally dilapidated wooden fence around the public garden, according to the order of the Bessarabian Governor, the municipal architect has made and presented to the Commission on November of 1859 the drawing and estimate for the construction of the fence in the form of a monolithic stone wall” [6, p. 2-2 inv.]. It was approved by the Commission, and the amount of 7 966 rubles and 15 kopecks was entered in the urban expenses records for 1860. After this the Bessarabian governor suggested the public garden „was surrounded by

the tiled wall instead of the stone one" [6, p. 2 inv.] with a wooden fence lath inside this park, including the construction of the children's swings in the same garden. And once again, the municipal architect prepared a new estimate and drawings for these devices.

The conditions on contract for building a stone fence and wooden pale inside the garden were drawn up in 1861. It was assumed that these works, „on the fence and swings must be carried out entirely in accordance with the estimates and drawings approved by the Bessarabian Regional Construction and Road Commission and the architect, to which there have to be issued a certified copies to the contractor" [6, p. 2 inv.]. And all materials for the construction of the fence had to be of high quality, namely solid rubble stone, fresh slaked lime, clean sand, red brick, tiles of cylindrical length etc.

The merit of architect Bernardazzi was that it was he, who proposed to replace the construction of a stone fence by a firmer grid, made of cast-iron. At the same time, he reintroduced and made the calculations and estimates, according to which the cost of cast-iron fence differed from the stone one by a modest amount. It could be more expensive only by 1850 rubles. In September 1861, His Excellency the Bessarabian Governor M. Fanton de Verrayon, carefully examined all the benefits of cast-iron fences, proposed by the architect Bernardazzi. He understood that „such a fence, with the exception of painting it at certain times, would not require any other repairs, whereas the stone wall must be repeated each year; therefore, for nearly the same initial costs, for one or the other type of fence, there will be a significant savings with the cast-iron grate" [6, p.75-75 inv.]. And, of course, the governor wrote to the Kishinev city council that „the latter fence deserves unconditional preference over all kinds of fences" [6, p. 75-75 inv.], agreeing with Bernardazzi about the „advantages of durability and elegance of the cast-iron fence" [6, p. 75-75 inv.]. Lt. Gen. M. L. Fanton de Verrayon proposed for the Kishinev City Duma to enter an additional amount of 1850 rubles for the cast-iron fence into the expenses record for 1862, as well as to sign a contract with the mechanic Falk on casting it in Odessa. And, on the 18th of September, 1861, he requested the City Duma, „without losing time to make appropriate arrangements about collecting stone and other materials for the foundation during the winter" [6, p. 76 inv.]. At the same time the Bessarabian governor presented all calculations of architect Bernardazzi.

„On the territory of the urban garden a land was allotted for the construction of children's playground. It was planned to set up a seesaw, carrousel and swinging bar" [8, p.164]. All drawings for the

planned children area of the public garden were prepared by an architect Bernardazzi, too.

As for the question on where to cast the fence, an option was also considered to do it in the estate of the landowner Mankovsky of Yampolsky district, where there was another foundry, „which looked sufficient in order to ensure good conditions" [6, p. 79]. On the 5th of November, 1861 the architect Bernardazzi, after his talks with E. Mankovsky, had seen some advantages of his design, such as its lattice pattern appeared to be more beautiful and higher than that of Mr. Falk. Mankovsky promised the delivery of the lattice to the Dniester River, the town of Yampol, where it could be sent by the river in the galleys for transportation to the nearest point in Kishinev. Also, Mankovsky undertook to send his master to install the lattice before the 1st of July, 1862. Mankovsky and Falk had the prices which were almost the same, and, Mankovsky asked only 120 rubles more, but the proposed lattice cast on more favorable terms. According to the report of Bessarabian Governor M. Fanton de Verrayon, it was necessary to „make an order from Mr. Mankovsky because the price was the same, and the quality of grating was higher, the lattice stronger and more beautiful, judging from the presented drawings" [6, p. 84], as he wrote on the 9th of November, 1861.

But despite all these advantages, the final decision was to cast the lattice at the factory of Mr. Falk in Odessa.

On the 29th of October, 1862 from the correspondence of the Bessarabian Governor Fanton de Verrayon, it became clear how the progress of casting the gate and the lattice itself was made, which was supposed to be completed by April of 1863. It was known that the Kishinev City Council budgeted on cast-iron grating for the city garden in total "9579 rubles. Works on casting the lattice were commissioned to the Mechanical Plant of Falk in Odessa for 7000 rubles. All lattice consisted of 461 links (its height was 1 arshin 10 $\frac{3}{4}$ vershok). It weighed 3,335 pouds (about 53 tons) and had a stretch of 494 sazhen 1 arshin" [12, p. 191]. The contract, signed on 11th of May, 1862 between Kishinev petty bourgeois Sergei Kozlov and City Head Dmitry Minkov, stated the fact of building the basement under the garden fence, according to the plan and „under the supervision and instruction of Municipal architect as cleanly, solidly" [6, p. 192]. Kozlov had to do work in parts, „as far as the manufacture of the cast-iron grates for placing such proceeded... so as for the convenience of the caster" [6, p. 192 inv.]. According to the contract, setting of the stone plinth under the fence was estimated at a total amount of „425 silver rubles" [6, p. 192].

So, the total cost of the cast-iron grate, on the

stone basement, around the public garden was „9816 rubles 15 kopecks” [12, p. 119] as was recorded in the Kishinev City Council expenses for the external beautification of the city for 1862. On September of 1863 Alexander Bernardazzi appealed to the City Head of Dmitry Minkov asking of „uninterrupted supervision” [6, p. 194], which was necessary for laying the foundation and filling the posts around the public garden. The chief architects had other duties, and he could not be constantly there and supervise all actions so he proposed „to choose someone of the freelance technicians and trustworthy masters for the aforesaid needs” [6, p. 194 inv.]. Bernardazzi even gave practical advice concentrating the filling of the fence, namely: „small slots for the spikes of the lattice must be hollowed before the laying down of limestone...” [6, p. 195]. Thus, he cared not only about the beauty, but also the strength and quality of construction. At the same time, he reported that the contractor Kozlov and master Falk refused to look after the installation of the foundation for the fence. And so the architect asked the City Head Minkov to make personal orders on such an important issue.

Later, Architect Bernardazzi still used metal bars for the decoration of his buildings, including those in Kishinev. For example, in 1893, the Greek church of St. Panteleimon was built in Kishinev according to his design. Today it is located at the corner of the Vlaicu Pircalab and 31 August 1989 streets. The metal fence with an openwork drawing and Orthodox crosses successfully emphasizes the Byzantine style of this church. „Particularly impressive is the corner solution of the main facade with its entrance, as well as the layout of some volumes of parts of the building” [8, p.45]. This was built in 1895 in Kishinev. The Chapel Church girls’ school also decorates our city today. „The onion-shaped domes, crowning the facades, turrets, color combinations with decorative cast-iron lattices – all these features underline the monumental character of the building” [8, p. 44].

As for the public garden, all parts of the cast-iron fence were brought to Kishinev in 1863, but „their installation was completed only in the late 60s” [12, p. 191] of the XIX century. Ever since, the city garden becomes the most popular venue for various theatrical and entertainment performances. There was a stage for dance, performers and magicians, often music with noisy festivities played there, lotteries, and playing cards and skittles. And, of course, an elegant cast-iron lattice of architect Alexander Bernardazzi played the role of a reliable fence and adorned Kishinev’s city garden for many years. Today, in the park of Stefan cel Mare, you can see the fence, which was restored, according to the pattern of

the author A. Bernardazzi, in the beginning of the 80s of the XX century.

The Bessarabian Provincial Gazette in 1875 published the so-called „Address”, according to which the Kishinev City Council, on the 1st of December of 1875, taking into account the 25 years of activity Alexander Bernardazzi for the benefit of the City of Kishinev, decided to express the gratitude of the entire city, petition for conferring the title of Honorary citizen of Kishinev, as well as a reward in the amount of 1500 rubles, and expressed regret that, due to the scarcity of resources, the city treasury they couldn’t assign a larger sum, which would correspond to at the least part of the merits of the architect who faithfully and selflessly served the city for so many years, putting his energy, knowledge and abilities; and that even in those cases where some people believed that Bernardazzi was easily carried away as an artist, but they recognized that the motives of this architect „were extremely unselfish and beautiful, and finally, there was not a single voice, – to object” [9]. This appeal was signed by the so-called *obedient servants* as Kishinev Mayor Clement Shumansky and several speakers of the City Duma.

A. Bernardazzi rebuilt the capital for 22 years at the professional level, setting the tone for the advanced architectural standards. Besides that, Alexander Iosifovich was elected to be an honorary member of the Bessarabian branch of the Imperial Russian Engineering Society for his great creative contribution to the development of the city of Kishinev. And even after his departure to Odessa in 1878, Alexander Bernardazzi continued to participate in designing social and civil buildings in the Bessarabian province. All his subsequent Kishinev monumental buildings in their style, shape, fine quality became the beautiful models of European architecture.

Bibliographical references

1. Ceastina A. Alexandru Bernardazzi. În: Arta, Chişinău: Tip. Business-Elita, 2007, p. 122-123.
2. NARM, F. 2, inv. 1, d. 4385.
3. NARM, F. 2, inv. 1, d. 6350.
4. NARM, F.75, inv. 1, d. 436.
5. NARM, F.75, inv. 1, d. 778.
6. NARM, F.75, inv. 1, d. 1982.
7. А. И. Бернардацци (Биографический очерк). В: Зодчий. Журнал архитектурный и художественно-технический. Санкт-Петербург, 1900, выпуск VIII, с. 98-101 / А. I. Bernardazzi (Biograficheskie ocherk). V: Zodchii. Jurnal arhitekturnyi i hudojestvenno-tehnicheskii. Sankt-Peterburg, 1900, vypusk VIII, s. 98-101.
8. Бубис И. М. Зодчие Бернардацци, Киши-

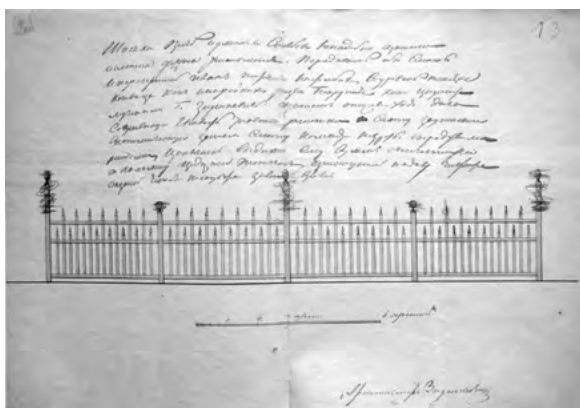
нев: Штинца, 1997, 108 с. / Bubiș I. M. Zodchie Bernardazzi, Kishinev: Shtiintsa, 1997, 108 s.

9. Местные известия. Адрес, поднесенный, 2 декабря 1875 года, Кишиневскому Городовому Архитектору Александру Бернардацци. В: Бессарабские губернские ведомости № 97, 6 декабря 1875 г., с. 450 (2). / Mestnye izvestia. Adres, podnesennyi, 2 dekabria 1875 goda, Kishinevskomu Gorodovomu Arhitektoru Alexandru Bernardazzi. V: Bessarabskie gubernskie ведомosti № 97, 6 dekabria 1875 g., s. 450 (2).

10. Орешин И. К похоронам А. О. Бернардацци. В: Бессарабская газета № 188(852), 1907 г. / Oreshin I. K pohoronam A. O. Bernardazzi. V: Bessarabskaia gazeta № 188(852), 1907 g.



Architect A. Bernardazzi (1831–1907)



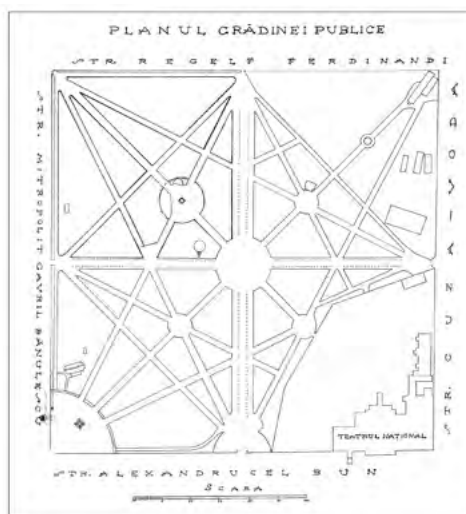
Plan of new wooden fence for public garden prepared by architect Luca Zaushevichy in 1844

11. Тарас Я. Н. Памятники архитектуры Молдавии (XIV – начало XX века). Кишинев, Тимпул, 1986, 241 с. / Taras Ia. N. Pamiatniki arhitectury Moldavii (XIV – nachalo XX veka). Kishinev, Timpul, 1986, 241 s.

12. Юбилейный сборник г. Кишинева 1812–1912. Кишинев: Типография Бессарабского губернского правления, 1914, ч. 1, 243 с. / Iubileinyi sbornik g. Kishineva 1812-1912. Kishinev: Tipografia Bessarabskogo gubernskogo pravlenia, 1914, ch. 1, 243 s.



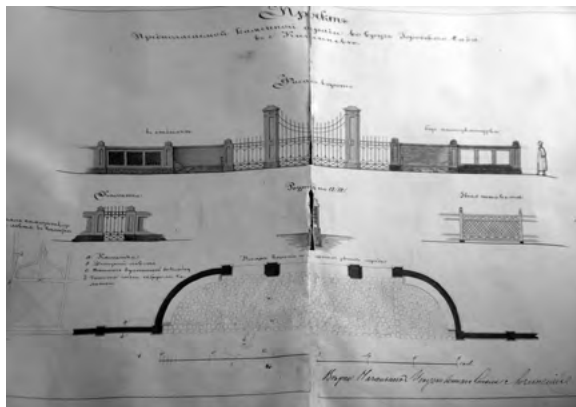
Archival documents relative to building cast-iron fence in Kishinev public garden



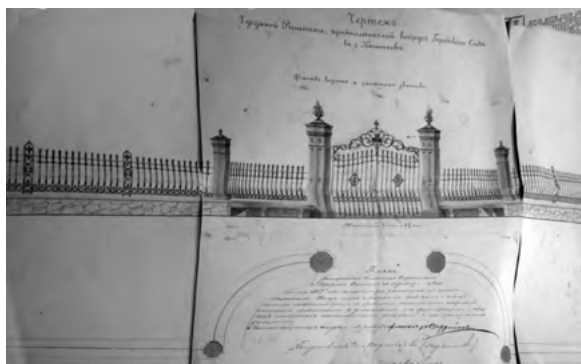
Plan of public garden in Chișinău



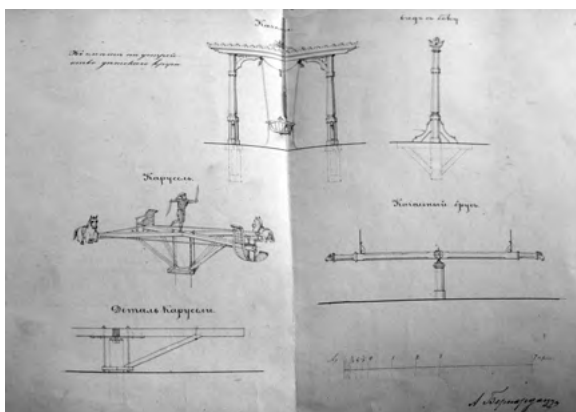
Modern fence at the urban park of Stefan Cel Mare in Chishinau



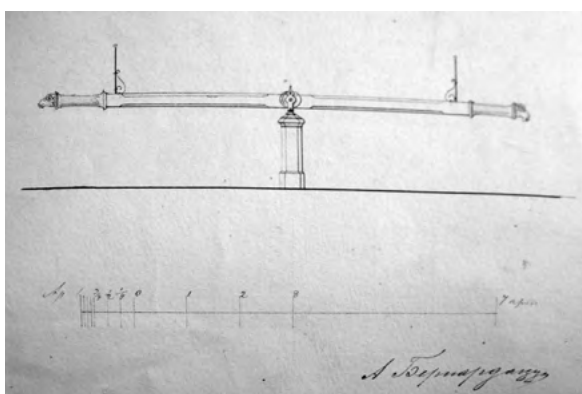
Project of stone fence for public garden in Kishinev



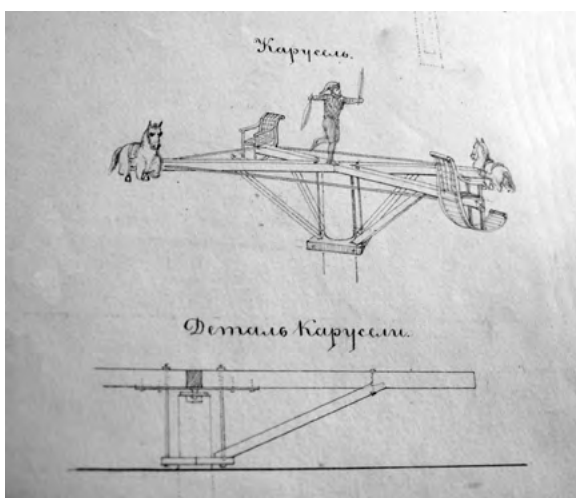
Drawing of the cast-iron fence, prepared by the architect A. Bernardazzi



Drawings of children's carousels, prepared by the architect A. Bernardazzi in 1862



Drawing of the cast-iron fence, prepared by the architect A. Bernardazzi



The detail of children's carousel in the public garden

Pictori basarabeni în Belgia și acasă

Rezumat

Pictori basarabeni în Belgia și acasă

Numeroși studenți ai Școlii de Belle Arte din Chișinău și-au continuat studiile în țările europene. Unii au preferat Franța, alții Germania sau Belgia. O parte dintre ei s-au reîntors în Basarabia postbelică, alții au preferat să rămână și să creeze în țările de studii, devenite o a doua patrie.

Soarta celor reântorși nu a fost prea benefică nici pentru existență, dar nici pentru creație, fiind impuși să se conformeze normelor „realismului socialist” și să aplice la „comanda de stat”, cu realizări suficient de modeste. Cei rămași în Europa au beneficiat din plin de libertatea creației, fiindu-le consacrate muzee, cu opere în colecțiile muzeale și expoziții postume în prestigioasele galerii de artă.

Subiectul pentru articolul respectiv propune o analiză comparativă a creației pictorilor basarabeni, cu studii europene, care s-au realizat ca artiști în diverse medii artistice - în Europa (cazul Belgiei) și în propria lor țară (după 1945), consecințele fiind în defavoarea ultimei.

Cuvinte-cheie: pictori basarabeni, Belgia, Bruxelles, Liege, opere, monument.

Summary

Bessarabian artists in Belgium and at home

The visualization of God duality is paid special significance in synagogue wall paintings in Eastern Europe. Taking a glance at synagogue decoration, as at a system of binary oppositions, reveals an entire series of compositions depicting the Divine principle, which dictates cosmological cyclicity, acts as judge over God's Chosen People, and rules this People's history and religious piety.

Among these works, compositions thematizing Jewish historical time (mourning the exile from the Promised Land and expressing the hope for a Messianic return to the Holy Land of the Forefathers); the labor of delving into the secrets of Torah study and the joy of achieving this; the balance of Divine and demonic forces in creation; and Divine bounty and blessing for the righteous and retribution for evildoers.

Based on passages in the Torah, Rabbinic sources, and medieval culture, these images would at different times form a part of the synagogue painting repertoire reflecting the God-fearing, mystical spirit of Eastern European Jewry.

Keywords: Bessarabian artists, Belgium, Brussels, Liege, works, monument.

Istoria artelor este domeniul care operează distinct cu opera de artă, autorul ei, tematica, stilurile și tendințele epocii. Fiind un obiect al patrimoniului universal sau național, ea ne permite să reactualizăm permanent cunoștințele noastre despre opere și creatorii săi.

Chiar dacă au trecut 25 de ani de la proclamarea independenței Moldovei, mai sunt încă multe lacune, existente decât lucruri cunoscute deja. Avem în vedere și subiectul care se referă la activitățile pictorilor basarabeni, studenți în capitalele țărilor europene, care ilustrează elocvent cum se constituie, în anumite ambianțe, miturile despre importanța libertății creației, ai cărei beneficiari devin doar cei mai

puțini. Totul se referă la ambianță, diferită în mediile artistice occidentale și ex-sovietice.

Lipsa unor personalități precum Alexandr Benois, Dmitrii Burluc, Natan Altman, Serghei Deaghilev ș.a. în Basarabia a fost compensată de apariția lui Auguste Baillayre, inteligent și modest din fire, dar care a lăsat pentru noi o moștenire artistică inedită, proprie, dar și o școală pe care a creat-o și a susținut-o în permanență.

După importanță și aportul său în artele plastice basarabene, francezul Auguste Baillayre nu poate fi tratat la egal cu alții. Soarta i-a hărăzit întâlnirea, la Sankt Petersburg, cu fiica nobilului Ioanichie Arionescu, Lidia, care l-a adus la Chișinău, o provincie a

Imperiului Rus, care după Franța, Olanda și aceeași Rusie oferea puține oportunități unui artist pentru a fi remarcat și apreciat.

Printre cei cărora le-a format personalitatea și mentalitatea europeană a artistului și cu care a corespondat mai mulți ani, se poate aminti Moisei Gamburd, Claudia Cobizev, Afanasie Modval, Nina Jascinsky, Tatiana Nicolaidi și Elisabeth Ivanovsky, (Belgia), Olesi Hrșanovschi (Olga Olby), Lidia Luzanovschi, Joseph.Bronstein, Gregoire Michonze, Valentin Pitz, Diana Radova, Antoine Irisse (Paris), Irina Szandrovski (New York), D. Dobrovolschi (Cehoslovacia) [2, f. 2989, r. 1], nemaivorbind de creatorii scenografiei contemporane românești – Theodor Kiriacoff, Natalia Brăgalia, Elena Barlo, Vladimir Evers, Maia Starcevschi, Victor Lupanov ș.a.

Belgia francofonă a fost, după Franța, preferata elevilor Școlii de Belle Arte din Chișinău, unde au studiat elevii lui Auguste Baillayre - Moisei Gamburd, Elisabeth Ivanovsky, Nina Jascinsky, Tatiana Nicolaidi și cei ai lui Alexandru Plămădeală - Claudia Cobizev, Afanasie Modval și unicul, Idel Ianchelevici, care a plecat la studii fără a avea baze artistice locale, studiind aici între anii 1931–1933. Fiecare dintre ei a urmat destine diferite, creații incomparabile, dar și posibilități inegale de a se manifesta.

Pictorii basarabeni au studiat în două instituții de artă din Belgia, la Școala Superioară de Arhitectură și Arte Decorative din Bruxelles, cunoscută după cartierul unde se află – La Cambre – și *Academia Regală de Arte din Liege*.

În prima își perfectează studiile Moisei Gamburd, Claudia Cobizev, Afanasie Modval, Elisabeth Ivanovsky și Nina Jascinsky. Fondată în 1926 de către arhitectul Henri Van de Velde, aceasta fost cea mai tânără instituție de artă din Europa, având drept suport didactic modelul Bauhaus-ului german și reflectă, în egală măsură, ambianța în care creează artistul, crezul și principiile sale, conformismul, dar și situațiile dramatice pe care le-au suportat. Îndeosebi momentul se referă la studenții basarabeni care au studiat aici, o parte dintre care au preferat să rămână în Belgia, iar alții s-au întors în Basarabia.

Cea de-a doua instituție belgiană, *Academia Regală de Arte din Liege*, unde au studiat basarabeni Tatiana Nicolaidi și Idel Ianchelevici, este și cea mai veche instituție de artă, fondată în anul 1775. Aceasta este și unica școală printre elevii căreia nu întâlnim nume cunoscute din arealul Europei de Est, inclusiv din România.

Patru dintre ei, Moisei Gamburd, Claudia Cobizev, Tatiana Nicolaidi și Afanasie Modval se reîntorc în Basarabia, ceilalți – Elisabeth Ivanovsky, Nina Jascinsky și Idel Ianchelevici decid să rămână în Belgia.

Cei întorși în Basarabia au preluat, fără mari probleme, tradițiile artei sovietice de factură narodnicistă, cu subiecte și teme „inspirate de realitatea sovietică”, iar Afanasie Modval a mai dovedit să treacă și prin gulagul siberian.

Dintre cei rămași în Belgia, Elisabeth Ivanovsky [12, p. 132-137] devine o celebră ilustratoare a cărții pentru copii, Nina Jascinsky – sculptor oficial al Regatului Luxemburg și Idel Ianchelevici – un celebru artist belgian, ale cărui opere înfrumusețează mai multe orașe europene. Patru sculptori, doi pictori și o graficiană, dar cât de diferite au fost soarta și creația fiecăruia dintre ei.

Pentru exemplificare, vom aborda aspectul cum poate opera pictorului, prezent într-o anumită ambianță artistică, să devieze și să se conforme unor anumite modele ideologice și care este finalitatea și valoarea creației.

Despre Moisei Gamburd au fost scrise mai multe monografii în care creația sa (mai ales cea din perioada postbelică) este elogiată și promovată, cu toate că operele sale din timpurile interbelice, ca valoare artistică veritabilă, nici nu poate fi comparată. Prima ediție apare (catalog) cu concursul Moscovei în anul 1950 [15, p. 117], urmată de o minimonografie semnată de Lev Cezza [20, p. 145]. Și mai numeroase sunt publicațiile generale despre arta plastică din RSS Moldovenească, în care figurează numele și opera artistului, perioadă ce durează cca trei decenii – din 1957 până în 1987, materialele fiind scrise de Matus Livșiț [18, p. 9, 15-16,19-20], Lev Cezza [21, p. 57, 74-80], Fiodor Șapoșnikov [23, p. 5], sau apariția unor materiale biografice în enciclopediile sovietice de la Moscova și Chișinău [16, p. 10-11,17].

Ultimele publicații își fac apariția în Israel și sunt consacrate separat graficii artistului și operelor de pictură, care, într-o anumită măsură, lustruiesc imaginea artistului, executor de tablouri la comandă [28, p. 120].

Moisei Gamburd (1903–1954) a absolvit Școala de Arte din Chișinău cu Auguste Baillayre (1923) și *Academia de Arte din Bruxelles* (La Cambre, 1930) în atelierul lui Constand Montald¹ (1862–1944), la care a mai studiat și Nina Jascinsky. Ambii profesori pledau pentru o tratare contemporană a artei moderne, primul fiind promotorul tendințelor postimpresioniste, iar belgianul – al acelor de factură simbolistă. Dar, în ambele cazuri, aceste tendințe nu creează o contrapunere a stilurilor, ci mai degrabă o tangență comună, specifică perioadei de la începutul secolului XX.

Influența profesorului său din La Cambre se sesizează doar în lucrarea de licență a lui Moisei Gamburd – *Chemare la luptă* (1928), în care compoziția

monumentală, cu efect de teatru, cu personaje nude, statice ori dinamice, poate fi considerată o ilustrație destul de simplistă a temei, preluată din antichitatea romană. Momentul cel mai important în această lucrare se referă, mai întâi de toate, la desenul academic detaliat și încercarea timidă de a reda motivului mesajul simbolic, fără însă a atinge subtilitățile picturii lui Constant Montald.

Cu rare excepții, tablourile create în perioada interbelică s-au păstrat doar în reproduceri sau studii și desene separate, care denotă influența simbolismului european în pictura artistului. În anii 1930, 1934 și 1937 creează lucrări în satele de pe malurile Nistrului, expuse mai apoi la saloanele Societății de Arte Frumoase din Basarabia și expozițiile personale de la Chișinău și București (1935, 1940). Referințe despre operele artistului expuse la expozițiile din Chișinău și București la acea vreme sunt suficient de numeroase, dar cea mai elocventă recenzie a fost semnată de istoricul de artă George Oprescu, care scria pentru *Universul: Compozițiile sale (ale lui Moisei Gamburd - n.a.) de la salon ne arătau că avem a face cu cineva pentru care arta încetează de a fi un amuzament ușor... Gamburd a studiat serios. Pornind de la observația directă, prin simplificări succesive, d-sa trece la compoziții, în care se simt preocupări de stil. Este mai în largul său în tratarea figurii decât în peisaj, deși nici acestea nu-s indiferente* [13, p. 130, 132], apreciindu-l drept un cântăreț al țărănimii basarabene.

Caracteristice pentru perioada dată sunt pânzele *Țăranii* (1936), *Cosașii* (1936–37), *Familie* (1937), *Maternitate* (1938), cu compoziții statice și figuri amplasate în prim-plan, care subliniază caracterul monumental și simbolist al lucrărilor, realizând un pas înainte, comparativ cu teza sa de licență de la *La Cambre*.

Aceeași măiestrie artistică se prezintă și în portretele basarabene create în această vreme. *Femeie cu urcior* (1934), *Țăranca* (1938), *Portretul soției artistului* (1938), în care, pe lângă calitățile individuale ale modelelor se intuiește capacitatea de a selecta și generaliza chipurile prin intermediul tușelor largi ale pensulei, fără a atrage atenție detaliilor. În acest sens, lucrările artistului amintesc portretele lui Auguste Baillayre din perioada interbelică.

Reîntors la Chișinău de la București în 1940, pictorul este înrolat în armata sovietică în 1941, demobilizat, din cauza sănătății, în primăvara anului 1942 se refugiază la Baku, iar după aceea, împreună cu Alexei Vasiliev – la Tașkent. În martie 1943, artistul, ca reprezentant al intelectualității basarabene, este rechemat la Moscova, fiind inclus în componența Comitetului organizatoric pentru pregătirea unei expoziții consacrate celei de-a 27 aniversări a

revoluției din octombrie, manifestare care nu a avut loc [13, p. 136]. Anterior, după sosirea la Chișinău, pictorul a fost inclus, împreună cu Claudia Cobizev, Victor Ivanov și Dmitri Sevastianov, în colectivul care urma să realizeze comanda unui panou monumental *Întâmpinarea Armatei Roșii în Moldova pentru Pavilionul național de la Moscova*, soldată cu un eșec. Fie că acest lucru se datorează cenzurii ideologice sau a imposibilității de a lucra în corespundere cu noile cerințe ideologice, ultima versiune fiind cea mai plauzibilă.

După reîntoarcerea la Chișinău în august 1944, Moisei Gamburd este implicat în cele mai diverse manifestații, realizând numeroase lucrări de pictură în stilul „realismului socialist”. Diferența dintre creațiile de până la 1940 și după este enormă. Școala de artă europeană este substituită de realismul peredvijnicilor ruși, iar pictorul a devenit unul dintre cei mai activi promotori, pictând la comandă revoluționari, pionieri, colhoznici și eroi sovietici. Aceasta după pânzele lirice și poetice dedicate țărănilor basarabeni, care i-au deschis calea în mediul artistic bucureștean.

Drept modele de conformism conștientizat pot servi două dintre numeroasele lucrări din perioada sovietică – *Blestemul* (1945) și *Likbezul* (1946), prima fiind creată la comanda Sovnarkomului sovietic. E firesc că eforturile depuse de artist în promovarea „realismului socialist” au fost menționate de autoritățile sovietice cu ordinul *Drapelul roșu de muncă*, urmând ca după expoziția personală din ianuarie 1954 să i se confere titlul *Maestru în Arte*. Lucru care nu s-a întâmplat și care a provocat suicidul din iulie al aceluiași an.

Fiica artistului, care locuiește în Haifa, i-a creat tatălui său un portret ireproșabil, înfrumusețând și elogiind importanța creației pictorului din perioada sovietică, al cărui talent a fost pus în slujba puterii.

O altă formă de aliniere la „realismul socialist” a demonstrat-o prin creația sa și Claudia Cobizev (1905–1995). Absolventă a Școlii de Artă din Chișinău, atelierul lui Alexandru Plămădeală (1931), își continuă studiile, în calitate de bursieră a Statului Român, la Academia de Arte din Bruxelles (1934), în atelierul profesorilor Victor Rousseau și Eglise Rombeau² continuând, după absolvire, să lucreze la București în atelierul sculptorului Corneliu Medrea (până în 1936).

Despre Claudia Cobizev s-a scris foarte puțin și la Moscova, dar și la Chișinău. Fire modestă și simplă, ea a acceptat situația dependenței creației față de necesitățile existenței, cu regularitate realizând comenzile Ministerului Culturii, prin intermediul comisiei de experți, care propuneau subiectele și de-

cideau evaluarea finală a lucrării. Astfel, la editurile din Chișinău, în 1958, apare un pliant [17, p. 58], urmat de monografia semnată de Lev Cezza [22, p. 75] și alte două apariții cu semnăturile Ludmillei Toma și Raisei Aculov [19, p. 86].

Dintre sursele mai recente, cu caracter general de prezentare a sculpturii naționale, fără analiza profundă a operelor artiștilor, menționăm publicațiile Anei Marian [9, p.35-37, 116] și a Valeriei Surucianu [11, p. 12, 54, 58, 60, 62-63, 77, 104, 106-107].

Reîntorsă în Basarabia în 1940, ea devine membru al UAP din RSSM (1945), predă la Școala de Arte din Chișinău (1945–1951) și participă, împreună cu Moisei Gamburd, Victor Ivanov și Dmitri Sevastianov la amenajarea Pavilionului moldovenesc de la Expoziția Unională de Agricultură din Moscova (1951–52) cu 6 basoreliefuri de factură naturalistă. În acest sens, proiectul pentru Moscova nu a repetat soarta celui similar din 1940, el fiind realizat integral.

Lucrări din perioada interbelică s-au păstrat puține și este complicat să definești care au fost preferințele creației sale la acea vreme. Indiscutabil, acele lucrări, având în vedere profesorii la care a studiat în Belgia, erau distanțate de tot ce a realizat autoarea în perioada sovietică. Însăși tematica operelor, impusă de autorități, vorbește elocvent despre ruptura cardinală dintre cele studiate și cele realizate ulterior.

Două dintre operele create în această perioadă – *Ana-Maria* (1937) și *Cap de femeie* (1939) din colecțiile Muzeului Național de Artă din Chișinău o prezintă pe sculptoriță drept un maestru al portretului individualizat, cu trăsături particulare generalizate, fără a fi obsedată de detalii și volume prelucrate minuțios. Oricum, în compozițiile sale decorative și portrete, care constituie în ansamblu tendințele creației sculptoriței (*Cap de moldoveancă*, 1947; *Dimineața vieții noi*, 1958; *Darurile Moldovei*, 1960; *Cântec*, 1963; *Țărancă din Câmpulung*, 1961; *Tăietor de lemne din Rucar*, 1961; *Fată din Ceadâr-Lunga*, 1962; *Aurica*, 1967), este imposibil să identifiți momente comune, caracteristice pentru arta europeană a acelor timpuri, cu excepția faptului că artista posedă deprinderi academice profesionale. Unul dintre aceste busturi sculptate în lemn – *Cap de moldoveancă* încă urmează tendințele din perioada interbelică, fără a face trimitere la vreun tipaj ce reflectă trăirile interioare ale personajului.

Numeroase lucrări ale autoarei poartă amprenta artei angajate (*Pușkin ascultă doina*, *La cursuri de agronom*, 1954; *Femei din Tatarbunar*, 1980) și dezvăluie cerințele dure ale ideologiei realismului socialist din prima sa fază de implementare în RSS Moldovenească. Analiza formală a acestor începu-

turi poate fi exemplificată de sculptura *La cursuri de agronom*, unde două studente în costume naționale, cu zâmbete pe față, sunt reprezentate la culesul strugurilor. În afară de faptul că compoziția are un aspect pronunțat narativ, se observă și o accentuată tratare naturalistă a formei, a detaliilor concrete (ornamentele vestimentației, prelucrarea minuțioasă a fețelor, inclusiv a mimicii), care poate, fără îndoială, reprezenta sculptura secolelor anterioare. Aceeași structură figurează și în *Toiul secerișului* (1950), care se dorește a reprezenta un simbol al roadei, al muncii agricultorului, însă, de fapt, reprezintă o figură singulară a unei colhoznice, cu un snop de grâu sprijinit de corp și ulciorul cu care își potolește setea. În plus, figura devine mai robustă, mai corpulentă ca o caracteristică specifică pentru basarabencele de la țară, unde forța fizică la munca câmpului este un indiciu prioritar.

Puțin mai deosebită ca tratare este compoziția *Țărancă din Câmpulung*, *Argata* (1963), care îmbină generalizările formei portretelor din perioada anterioară și particularitățile realismului socialist în abordarea motivului.

Pe la începuturile anilor '80, Claudia Cobizev se reîntoarce la sculptura în relief, care reprezintă o foaie de aluminiu prelucrată prin tehnica ciocănirii. În *Hora primăverii* (1974), *Familia colhoznicului* (1975) și în *Dragoș-Vodă* (1976) sunt evidente prioritățile acordate decorativismului plat al formei, înscrisă într-un panou pe suport de lemn.

Modificări esențiale se urmăresc în creația artistei la începutul anilor '90 cu *Femei din Tatarbunar*, *Stăpâna gliei* (1981), marcate de structuri și volume plastice generalizate integral, dar și cu un patos exagerat, cum a fost realizată sculptura *Tragedia Libanului* (1984), moment caracteristic pentru sculptura monumentală națională din perioada socialismului dezvoltat.

Este important să distingem creațiile de valoare ale Claudiei Cobizev, cum ar fi busturile și unele sculpturi tematice realizate pentru expoziții și lucrările cu un caracter evident de comandă, care includ multe din operele marcate de „metoda realismului socialist”.

În 1965 devine Artist al Poporului din RSSM, Laureată a Premiului de Stat al RSSM (1968), fiind decorată cu Ordinul Drapelul Roșu al Muncii și Insigna de Onoare.

Diferite au fost destinele de creație ale altor două basarabence – a sculptoriței Nina Jascinsky și a graficienei Elisabeth Ivanovsky. Prima a absolvit Școala de Arte din Chișinău în atelierul lui Alexandru Plămădeală și Academia de Arte Frumoase din Bruxelles, atelierul de sculptură în 1936. Ca deținătoare a Premiului I i se permite să lucreze trei ani într-un atelier din localul Academiei, realizând prima sa expoziție

personală la Bruxelles în 1938. Din 1946, căsătorită cu arhitectul Pierre Grach, pleacă în Luxemburg, fiind selectată pentru funcția de sculptor la Curtea Marelui Duce de Luxemburg. Despre creația și operele sale, informațiile sunt suficient de laconice, fiind cunoscute doar câteva opere și două publicații [26].

Până la o anumită etapă, biografia ei este aproape obișnuită, atât de des repetată de tinerii basarabeni din generația interbelică. Nina Jascinsky (1903, s. Ghiliceni, județul Bălți – 1983, Luxemburg) a practicat sculptura și, concomitent, pictura și arta fotografică, profesând portretul și compoziția figurativă. La Chișinău nu s-a făcut remarcată prin nimic, în contextul elevilor înzestrați alături de tânărul ei profesor Alexandru Plămădeală. După absolvirea *Academiei de Arte Frumoase din Bruxelles* (La Cambre), în atelierul lui Constant Montald, Victor Russo și Egide Rombaux, profesori cu o reputație solidă în domeniul artei simbolismului și a Art Nouveau, ca deținătoare a Premiului I i se permite să lucreze trei ani gratuit într-un atelier din localul Academiei. Sunt cunoscute 2 expoziții personale la Bruxelles (19.02.1938, *Palatul Artelor*, 19.01.-31.01.1945-19.01.1946, *Galerie de la Toison d'Or*) susținute de editarea a două cataloage [29, p. 38]. A profesat portretul, sculptura în rond-bosse și ceramica, realizând figuri și piese decorative din porțelan în stilul Art Deco pentru Fabrica din Septfontaines (figurinele *Hochestuli* și *Cuplu de dansatori*, anii 1940). Printre elevii săi figurează Paule Nolens, care a frecventat atelierul sculptoritei în anii 1942-1945. Din 1946, căsătorită cu arhitectul Pierre Grach (1903-1971), pleacă în Luxembourg, fiind selectată pentru funcția de sculptor la Curtea Marelui Duce de Luxembourg. Din 1951 devine cetățeană a Regatului în conformitate cu cererea depusă la 5 decembrie 1947 [30]. A lucrat în atelierul ceramistului luxemburghez Jean Peters din Reckenthal. Este autoarea monumentului consacrat memoriei celor 42 de tineri din Woltz, exterminați de wermah-ul german, inaugurat de Marele Duce Jean și Ducesa Josefine-Charlotte (1961), a plăcii comemorative cu reliefurile poetului *Edmonde de la Fontaine* din Vian-den (1966) și a *Monumentului Cunoștințelor* pentru Ateneul din Luxemburg (anii '70 ai secolului XX).

Sculptor, pictor și fotograf, ea a fost apreciată pentru nudurile sale cu forme generoase, pline de armonie și senzualitate. Autoarea a unor figuri și mici piese decorative pe care le-a executat pentru fabrica de ceramică din Septfontaines. Unul dintre nudurile create pentru această fabrică în anii '30 sculptorita l-a turnat în bronz, în jumătate din mărimea naturală. Grație unei donații, această operă se păstrează în *Muzeul de Istorie al orașului Luxemburg*, ca o lucrare

tipică a școlii belgiene din anii '30, Nina Grach fiind una dintre cele mai talentate reprezentante.

În calitate de sculptor la Luxemburg, cea mai cunoscută operă a sa este monumentul consacrat poetului luxemburghez *Edmond de la Fontaine* supranumit și Dicks, a cărui inaugurare a avut loc în 1966. Placa comemorativă cu medalionul-portret al poetului amplasat în partea de sus a stelei este însoțită de cele mai populare personaje literare ale autorului, sculptate în contur și colorate în alb, roșu și albastru, limbajul plastic aplicat fiind foarte caracteristic pentru arta figurativă de tradiție realistă. Această tendință poate fi urmărită frecvent și în lucrările sculptoritei din anii '30, cum ar fi nudurile sale din porțelan, dar și în sculptura monumentală.

Monumentul din Schulberg consacrat *Memoriei celor 42 de prizonieri din Woltz* (1961), care au fost exterminați de wermah-ul german, reprezintă o încercare de a reda un mesaj alegoric prin corpul seminud al tânărului cu mâinile legate la spate și un portret vădit eroizat. Însuși torsul răsucit al sculpturii, care amintește dinamismul sculpturii grecești cu „hiasmul” lui Scopas, indică elocvent care sunt sursele de inspirație și modelul sculpturilor sale.

Și mai evidentă această comparație este în *Monumentul Cunoștințelor*, pentru Ateneul din Luxemburg (anii '70 ai secolului al XX-lea), în care aplică monumentalismul volumului sculpturii atletice prin tratarea formei, ce corespunde cerințelor clasice în reprezentarea corpului uman. În aceste opere se observă o dualitate a tendințelor interne ale artistei: pe de o parte ea încearcă să transmită un mesaj alegoric, apelând la frumusețea sculpturii antice, reieșind din cele studiate la Academie de la profesorii săi, pe de altă parte expresivitatea sculpturii este destul de narativă și nu se distanțează de realismul figurativ. O excepție în această privință poate fi considerată sculptura *Rodnicie*, denumire atribuită arbitrar, deoarece la licitația unde a fost prezentată figurau doar numele autoarei, materialul (bronză) și dimensiunile. Forma generalizată a corpului nud amintește tratarea sculpturii lui Antoine Bourdelle, impersonalizată, cum sunt și statuetele decorative din porțelan *Hocheistul* și *Cuplu de dansatori*, realizate la începutul anilor '40 sau '50.

În sculptura feminină, cum ar fi *Nud în genunchi* realizată, probabil, în una dintre tehnicile de ceramică, și replica acesteia turnată în bronză se urmărește o altă fațetă a creației sale prin abordarea lirică a nudului feminin, lucru care figurează și în fotografiile experimentale din anii de studenție, unde corpul are aceiași parametri și este filmat ca sculptură albă pe fundal întunecat.

Însă cea mai tragică soartă a avut-o sculptorul

Afanasie Modval, care absolvă Școala de Arte din Chișinău în atelierul lui A. Plămădeală (1929) și Academia de Arte din Bruxelles în 1933. Între anii 1944–1949 activează în calitate de sculptor la teatrele din București și la Muzeul Științelor Naturale. În 1949 a fost arestat și surghiunit în Siberia (Vorkuta) timp de 8 ani, până în 1956, împărțind soarta unui alt basarabean-V. Ivanov. Figurează cu lucrări la Saloanele Oficiale de la Chișinău (1928, 1929), în perioada postbelică (1957, 1958) și expune în cadrul expoziției colective la Moscova (1968). Nici una dintre operele sale nu s-au păstrat sau sunt cunoscute. În calitate de informații avem la dispoziție dosarul sculptorului din fosta arhivă a KGB-ului oferit cu generozitate de cercetătorul M. Tașcă [1, fond 28755, 145 p.]. A fost arestat la 15 decembrie 1949 la București de Securitatea Poporului ca cetățean sovietic și transmis, în ziua următoare reprezentantului comandamentului militar sovietic al MGB. Pagină cu pagină ale interogatoriului care a durat până la 2 aprilie 1950, reconstituie viața sculptorului din copilărie până la momentul arestului. Nouă interogatorii, fixate selectiv, unde răspunsurile se modificau după doleanțele tribunalului militar, observându-se o anumită succesivitate: 7 pagini de interogatoriu durau în timp cca 7 ore, iar răspunsurile negative anterioare se schimbau, prin depozițiile ulterioare, semnătura vinovatului fiind confirmată pe fiecare pagină.

Ca și M. Grecu, V. Rusu-Ciobanu sau G. Sainciuc și M. Gamburd, A. Modval s-a întors în Chișinău, sperând la o soartă mai bună. În iulie 1940 este înrolat forțat de sovietici în regimentele de muncitori, care fortificau liniile de apărare ale armatei roșii. În apropierea or. Lisiceansk de lângă Stalingrad, în iulie 1942 devine prizonier la nemți, fiind transmis unităților militare române, care, la rândul lor, îl transferă la Odesa, interzicându-i plecarea la București, unde locuia familia și toate rudele sale. Reieșind din documentele dosarului, A. Modval se angajează la restaurarea sculpturilor Teatrului de Operă și Balet, reușind să-și aducă soția, Nadea, cântăreață de operă la București, fiind angajată, de asemenea la Opera din Odesa. Aflându-se la Odesa până în martie 1944, se refugiază la Timișoara, unde studia copilul mai mare, transferându-se mai apoi la București, unde a și fost arestat.

Învinuit de trădare și lipsă de patriotism, Modval, care nu a fost cetățean sovietic, este eliberat din Vorkuta în 1956, documentele dosarului confirmând lipsa probelor pentru care a fost trimis în Siberia pentru 25 de ani.

Este specific faptul că din 149 de pictori care profesau artele în 1940 la Chișinău, conform listei întocmite de Alexei Vasiliev, în 1945 identificăm doar 15 nume despre soarta cărora se mai cunoaște ceva.

Complet diferită a fost și soarta sculptorului Idel Ianchelevici, originar din Basarabia, care după studii a rămas în Belgia, devenind unul dintre cei mai apreciați artiști ale cărui opere au devenit simboluri ale multor orașe belgiene³. Importanța creației sale în ambianța artistică europeană o demonstrează cele trei muzee consacrate lui Idel Ianchelevici: *La Louviere* (Belgia), *Maison-Laffitte* (Franța) și *Goudriaan* (Olanda). În egală măsură acest moment îl ilustrează și colecțiile muzeale unde se află operele sculptorului – în Paris (Ministerul Afacerilor Culturale), Amsterdam (Stedelijk Muzeum), Luxemburg (Musée de la Ville), Liege (Belgia), New York, San Francisco, Tel-Aviv (Musée d'Art moderne), București (Muzeul Național de Artă).

Cu toată popularitatea și prezența operelor sculptorului în diverse muzee, despre creația sa au apărut doar câteva cataloage și două monografii. Prima, intitulată simplu *Ianchelevici*, este semnată de Roger Avermaete și tipărită la editura Arcade din Bruxelles în 1976, iar următoarea, apărută după decesul sculptorului, poartă semnăturile lui Bernard Balteau, Luc Norin și Helmi Veldhuijzen, inserează pagini din viața și existența artistului, conținând citate din presă și din amintirile sculptorului [25, p. 194].

Cataloagele, orientate mai mult spre domeniile adiacente sculptorului, cum ar fi grafica [31], arta medalieră [27], iar cel mai extins se prezintă ediția de la București [14], semnată de M. Vazaca.

După accesibilitate și informații personale despre viața și creația sculptorului prezintă interes monografia celor trei autori belgieni care fac o descriere geografică și istorică a Basarabiei interbelice, cele 10 capitolele fiind intitulate, respectiv: *Une enfance en Bessarabie* (1909–1928); *Un horizon liegeois* (1928–1930); *Sous les drapeaux* (1930–1931); *Liege: le retour* (1931–1934) etc. Autorii monografiei, Bernard Balteau (jurnalist-realizator la RTBF), Luc Norin (critic literar la jurnalul *La Libre Belgique*) și Helmi Veldhuijzen, profesor de franceză și fondatorul muzeului din Goudriaan, consacrat lui Ianchelevici, povestesc detaliat despre cele mai importante etape din viața și creația maestrului, ilustrând ca o metaforă, ceea ce reprezintă Basarabia pentru europeni [25, p. 30]. Bernard Balteau a realizat și un film documentar despre creațiile sculptorului (2009), care a fost prezentat, cu ocazia expoziției personale de la București, în 2010 [10]. Cu un an în urmă, Andrei Magheru publică, în rubrica *Confluențe*, aricolul *Centenarul marelui artist Idel Ianchelevici*, oprindu-se mai detaliat la legăturile sculptorului cu Regatul Român din perioada interbelică și postbelică [8, p. 4].

Sub aspect cognitiv, monografia apărută în Belgia și semnată de cei 3 autori conține informații care

nu se mai întâlnesc în alte publicații.

În aproape toate situațiile, privitor la pictorii basarabeni care s-au remarcat prin creația lor în ambianța artistică europeană, cazul lui Ianchelevici este unul de excepție. Fără studii în domeniul artelor, cu studii liceale la Chișinău și un an la Facultatea de Medicină din Liege, sculptorul a avut un dezvoltat talent nativ de sculptor, care rareori se mai întâlnește. Sunt bine cunoscute asemenea personalități, cum ar fi Van Gogh, Paul Gauguin, Henry Russo, dar nu în asemenea domenii ca sculptura. Poate doar Moissei Kogan, ca talent, cu studii la chimie în Odesa, dar totuși cu un semestru la Academia de Arte din Bavaria (1906), poate fi comparabil cu sculptorul belgian.

Idel Ianchelevici are o biografie obișnuită pentru timpurile sale. S-a născut în Basarabia, la Leova, într-o familie numeroasă, cu patru fete și patru băieți. La vârsta de 20 de ani pleacă la Liege, unde studiază medicina (1928), între 1929–1931, reîntorcându-se în Regat pentru a-și satisface serviciul militar. Anume în această perioadă își demonstrează talentul de modelator în ghips. Colonelul Regimentului IV de Roșiori din Galați, Alexandru Constantinescu, observând interesul tânărului soldat pentru arte, i-a oferit un spațiu pentru atelier și i-a comandat busturile a 14 voievozi români (astăzi aceste portrete se află în Muzeul de Arte Vizuală din Galați) [8, p. 4]. Către primăvara anului 1931, această comandă este finalizată, iar colonelul l-a asigurat cu o sumă de bani, suficienți pentru întreținere timp de 3 luni, propunându-i să rămână în cadrul Ministerului Războiului, ca desenator de hărți [8, p. 4].

Totuși, Idel Ianchelevici decide să se reîntoarcă la Liege și se înscrie la Academia de Arte (1931). Principalul său tutor care l-a convins să urmeze sculptura a fost profesorul acestei Academii, Joseph Bonvoisin [4], care i-a făcut cunoștință cu rectorul Emile Berchman și l-a motivat: ... *Peste tot se vorbește despre tine. Toți profesorii de la Academie ți-au apreciat talentul. Sunt sigur că vei fi admis în ultimul an...* [5, p. 34]. În 1933 finalizează studiile în atelierul lui Oscar Berchmans³ și este menționat cu premiul I pentru sculptură statuară. În același an se căsătorește cu Elisabeth Frenay, o colegă din atelierul de sculptură, și se transferă la Bruxelles, iar peste doi ani, în 1935 realizează proiectul a patru basoreliefuri pentru Pavilionul românesc la Expoziția Internațională de la Bruxelles.

Toată creația sculptorului poate fi repartizată după genurile pe care le-a practicat. În prim-plan, desigur, se află monumentele de for public, amplasate în diverse orașe europene, în Orientul Mijlociu și în Africa. Alt aspect, ca importanță, sunt operele cu caracter cameral, inclusiv busturile și figurinele

statuare mici. Un alt compartiment în creația sculptorului se referă la arta medalieră și la grafică, desenele sale fiind o sursă paralelă pentru înțelegerea drumului parcurs de artist în sculptură.

Impresiile jurnaliștilor privitor la lucrările timpurii, expuse la expozițiile belgiene, au fost oarecum jenante. Redactorul revistei *Horizon* menționează ... *impresionismul tumultuos al violenței, ca să nu spun al sălbăticiiei, care pare foarte interesant, dar nu corespund nici locului nici necesității artei, pentru a fi exteriorizate...* [5, p. 41]. În altă secvență din ziarul *La soir*, Richard Duperreaux pomenește sculptura *Bucurie*, care produce impresia, utilizată de Panait Istrati ... *de o violență nomadă. Dar el (sculptorul - n.n.) nu iubește corpurile rahitice, deformate și disgrațioase și conferă grupului monumental o incontestabilă expresie...* [5, p. 4].

Pentru o cunoaștere mai profundă a creației artistului e suficient să apelăm la mărturiile personale, care au constituit și credoul artistic al sculptorului. Astfel, în prefața catalogului editat cu ocazia expoziției personale la București în anul 2003, artistul consemnează: *Pentru ca o sculptură să fie operă de artă, or tocmai acesta este scopul vizat, trebuie ca ea să fie o sinteză și nu o caricatură. Viziunea acestei sinteze îi va conferi stilul, ritmul, forma. Se poate ajunge la aceasta, fie ca primitivii, prin lipsa totală a științei, prin intuiție, fie prin știința și inteligența de a nu ști nimic, prin aptitudinea unei fine sensibilități de a călăuzi instinctul. Este nevoie de o viață întreagă pentru „a învăța să nu mai înveți nimic”, pentru a ști să asimilezi, să te hrănești (să trăiești, să respiri), fie că e vorba de hrana pentru corp sau de știința pentru spirit...* [4, p. 25].

În alte surse [5, p. 60-72], sculptorul menționează că ... *sculptura este limbajul meu de expresie... Încerc să descopăr marea finețe, cu intuiția unui copil mare într-un om matur. Un monument nu poate fi obligatoriu unul comemorativ, ci doar decorativ, important ca el întotdeauna să fie comunicativ, nefiind o juxtapunere mecanică a mai multor componente, dar al unuia singur, integrat în spațiul public.*

Analiza operelor de for public ale lui Ianchelevici demonstrează constant originalitatea și lipsa unor influențe externe ale unor măestri consacrați ai sculpturii europene. Opera sa de factură figurativă este, în egală măsură, și impresionistă, și expresionistă, dar abordarea și mesajul nu au tangențe în plastica europeană.

La începutul carierei sale, sculptorul preferă bronzul și aplică tehnica tradițională, creând mai întâi modelul, căutând în lut prima idee a compoziției sale monumentale, subiectul fiind, de cele mai multe ori, de origine cotidiană. Mai apoi filtrează detaliile, selectând acel limbaj plastic care poate reflecta mul-

tiplele aspecte ale vieții sociale, modelele sale fiind sobre și laconice, expresive și dinamice, mai ales cele turnate în bronz.

Modelajul și transferul sculpturii în metal oferă artistului posibilități estetice neexplorate încă. Ianchelevici nu purifică constant formele, bronzul permițându-i să obțină echilibrul formei, proporțiile se alungesc, iar linia devine mai clară. Brațele și picioarele se pot depărta de corp, creând un aspect care atenuază siluetele. Această selecție a formelor va fi în creștere și în anii '70, când modelele obțin membrele lor completamente idealizate, perfect alungite și supte, în serviciul liniei. Bronzul permite, de asemenea, să revină la dinamica figurii, imprimând personajelor un ritm pe care piatra nu-l poate evoca. Ca și tehnica picturii, unde pata de culoare este dependentă de mișcarea pensulei, Ianchelevici redă suprafeței sculptate o vibrație, compusă de minuscule bule de lut măcinat, care se joacă în razele luminii.

Aceste calități sunt evidente în cea mai celebră sculptură a sa – *Plonjorul* (1939), pe care Ianchelevici o creează pentru Expoziția Internațională a Apei din Liege. Corpul athletic, ridicat în mâini și amplasat pe vârful arcului – bulină, se pregătește pentru scufundare în apele lacului Lido. A fost un proiect ambițios, care a devenit, ca și renumita *Mica sirenă* din Copenhaga (sculptor Edvard Eriksen), cartea de vizită a orașului. Anume aici, în cea de-a doua sa patrie, se află și cele mai numeroase monumente de sculptură monumentală. După *Plonjor*, Ianchelevici realizează după o schiță din 1949 sculptura *Confiance* (Fontaine), pentru Palatul de Colonster – *Zorii*, friza *La rencontre* realizată pentru Palatul Congreselor în 1958 și replica *Monumentului lui Stanley* pentru Leopoldville, amplasată în *Muzeul sub cerul liber* din Sart-Tilman (1956, Universitatea din Liege).

În capitala Belgiei, la Bruxelles, în 1943 este instalată una dintre cele mai lirice și poetice opere a sculptorului – *La Cracheuse* (Izvorul), iar în *La Louviere* – o sculptură de avangardă din beton și bronz, greoaie și monumentală, cu figura expresionistă a *Apelului* (1945), realizată după o schiță din 1939.

În anii ocupației, sculptorul s-a refugiat în *Casa de copii La Cle des Champe* a lui Betty Lavachery, care a condus acțiuni de rezistență. Anume aici Ianchelevici realizează bustul *Rosette*, pseudonimul fiicei evreice a lui Eugen Freid, delegat la a Treia Internațională, și a Anei Pauker, care devenise ministru al Afacerilor Externe al României postbelice.

După război, în 1945 primește naționalitatea belgiană, iar zece ani mai târziu, în 1956 obține o bursă pentru Congo, unde a realizat trei sculpturi destinate pentru a completa faimosul monument al lui Stanley din Leopoldville.

După 1945 se modifică preferințele sculptorului privitor la materialul și tehnicile sculpturii, metalul (bronzul) fiind înlocuit cu piatra și marmura, materiale dificile pentru lucru, care i-au impus o simplificare a formelor. Fragile, sculpturile în piatră, sunt pentru Ianchelevici un *fundal de atelier*, care se constituie din schițe și studii, machete și variante, modele originale care fuseseră păstrate de artist pe tot parcursul existenței sale. Considerată, un timp îndelungat, mai puțin nobilă și fără valoare, sculptura în piatră reprezintă un interes primordial pentru cei ce studiază sculptura, în prima etapă, iar mai târziu păstrează și imprimă maniera stilistică a creatorului. Forma blocului dictează cele mai mari exigențe, supunând astfel sculptorul. El se impune forțat să exploateze contrastele între durezza pietrei brute și luciul materialului prelucrat. Înaintea sa Michelangelo și Auguste Rodin, pe care Ianchelevici i-a admirat, experimentaseră deja cu confruntările la această etapă a sculptării.

O modificare a temei survenite în această epocă este și inspirația cu care realizează sculptura, apelând la modelele tinereții juvenile. Acestea nu sunt figuri umane cu corpuri mudculoase sau corpulente, ci niște siluete supte ale unor tineri în curs de dezvoltare. Necesitând un nou nivel, aceste corpuri alungite și stilizate pierd, încetul cu încetul, din densitate, câștigând în armonie. Sculptura lui devine alungită și suplă, masa și volumul dictând compoziția (*Paternel*). În același timp, Ianchelevici caută și se inspiră de modele cu siluetele copilăriei și ale tinereții (*Clodine*, 1947; *Fetiță*, 1961; *Necunoscuta*, 1946, 1951; *Cariatide*, 1962, *Angele*, 1970; *Eva*, 1980), creația sa devenind mai intimă și mai camerală. Cariera artistului atinge o cotitură importantă, depășind simplificarea și schematismul trăsăturilor chipului. Acest moment e nevoie de specificat în corpul uman, cel mai evident reflectat în figurile din bronz (*Maternitate*, 1955).

În paralel lucrează și la monumentele de for public, executând ansamblul *Rezistență*, inaugurat nu departe de Antwerpen, în Fortul Breedonck (1954), consacrat deținuților politici, care în anii ocupației fasciste era folosit ca lagăr intermediar. Ianchelevici sculptează figuri mici grație procedurii de a sculpta direct în material, aplicat în perioada anilor 1940. Contrar modelajului, care poate fi modificat permanent, înlăturând și finisând erorile anterioare, tehnica tăierii pietrei preupune extragerea materialului, fără vreo posibilitate de a reveni ulterior sau a îndrepta lucrurile. Această tehnică este, fără îndoială, la originile unei noi concepții a spațiului. Figurile intercomunică între ele în același timp, iar spațiile goale succedază masa compactă a blocului.

Istoriografia problemei artei metalului în Basarabia

Rezumat

Istoriografia problemei artei metalului în Basarabia

Demersul științific are ca scop trecerea în revistă a celor mai relevante publicații despre arta metalelor din Basarabia în contextul evoluției prelucrării artistice a metalului în spațiul european. Problema dezvoltării artei metalului și-a găsit reflectare în lucrări științifice de cel mai diferit caracter. Multitudinea subiectelor a permis conturarea istoriografiei cu privire la breslele meșteșugărești și ateliere, activitatea artiștilor și cele mai reprezentative obiecte ale orfevrăriei și feroneriei artistice. S-a constatat că la etapa actuală de cercetare, în pofida prezenței unei serii de publicații recente, totuși, obiectele de metale nobile și comune din Basarabia nu au beneficiat de un studiu interdisciplinar, care ar răspunde complex la investigația istorică, artistică și tehnologică. Concluzionăm că în istoriografie problema evoluției artei metalelor a fost abordată inegal, dovadă servind diversitatea publicațiilor axate pe diferite teme și care au oferit suportul documentar necesar.

Cuvinte-cheie: artă decorativă, metal, prelucrarea metalului, atelier, breaslă, orfevrărie, feronerie, breaslă, istoriografie, Basarabia.

Summary

Historiography of the art of metals in Bessarabia

The scientific paper aims to sum up the most relevant publications on the art of metals from Bessarabia in the context of the evolution of artistic metal processing in Europe. The problem of metal art development has been reflected in scientific papers of different character. The multitude of topics allowed outlining the historiography on guilds and craft workshops, the activity of artists and the most representative works of goldsmiths and hardware artistic objects. It was found that at the current stage of research, despite the presence of a series of recent publications, the objects of precious and common metals from Bessarabia did not benefit from an interdisciplinary study that would give a comprehensive answer to the historical, artistic and technological investigation. We conclude that the issue of metal art evolution was addressed unequally in historiography. The diversity of publications focusing on different topics, which provided necessary documentary support, serves as proof.

Keywords: decorative art, metal, metal processing workshop, craft, cutlery, hardware, guild, historiography, Bessarabia.

Istoriografia națională și cea europeană cuprinde numeroase publicații axate pe problema evoluției prelucrării artistice a metalelor în preistorie, epoca antică și medievală, pe când asupra fenomenelor legate de arta metalului în epoca modernă și contemporană, în raport cu alte aspecte care solicită atenția specialiștilor, cercetătorii s-au oprit doar tangențial, manifestând o lipsă de interes față de arta metalelor nobile și comune din Basarabia. Cu toate acestea, problema dezvoltării artei metalului și-a găsit reflectare în lucrări științifice cu cel mai diferit caracter, iar multitudinea subiectelor abordate permite conturarea istoriografiei pe următoarele compartimen-

te: 1) bresle meșteșugărești și ateliere, 2) activitatea meșterilor de artă decorativă aplicată și 3) obiecte reprezentative ale orfevrăriei și feroneriei artistice.

Una dintre cele mai importante probleme, asupra căreia și-au îndreptat atenția cercetătorii, este cea a activității meșteșugarilor, a funcționării breslelor și atelierelor aurarilor, argintarilor, fierarilor ș.a. Interdependența apariției și evoluției orașelor medievale și a meseriilor a fost urmărită într-o serie de publicații de istoricul Pavel Cocârlă, care a relevat problema evoluției breslelor, meșteșugurilor și a orașelor moldovenești [9; 10]. Autorul a analizat fenomenul de formare a organizațiilor de breaslă și l-a

urmărit până în epoca modernă, oferindu-ne suportul necesar pentru explicarea și concretizarea premiselor apariției orașelor în Țara Moldovei, întrucât anume în orașele mari și centrele mănăstirești și-au desfășurat activitatea cei mai iscusiți aurari și argintari, dată fiind posibilitatea obținerii unor comenzi mari și comercializarea produselor de orfevrărie sau feronerie artistică. Pe parcursul cercetării inițiate de noi, această idee a fost reconfirmată, întrucât în Basarabia, în anii 1812–1944, atelierele de argintărie și meșterii specializați au fost concentrați în exclusivitate în Chișinău, cu o prezență redusă la Soroca (1877–1878), Orhei (a doua jumătate a secolului al XIX-lea), Ismail, Hotin.

O semnificație aparte posedă cercetările istoricului Valentin Tomuleț, care, în intenția de a restabili politica comercial-vamală a țarismului în Basarabia, a avut meritul de a oferi date statistice privind numărul argintarilor din Basarabia în primele decenii ale secolului al XIX-lea [50]. Mesajul acestor contribuții consună cu aserțiunea noastră că în secolul al XIX-lea, în Basarabia, prelucrarea artistică a metalelor nobile și comune, de regulă, constituia îndeletnicirea meșterilor invitați din Austria, Podolia. Acest fapt este demonstrat de informațiile documentare privind invitarea la Chișinău, în anii 1815–1819, a meșterilor evrei din Podolia pentru confecționarea podoabelor de cult.

Primele informații privind asocierea juridică a aurarilor și argintarilor din Basarabia într-o breaslă la începutul secolului al XIX-lea, unele aspecte cu privire la expertizarea pieselor și marcarea lor, condițiile de activitate și însemnele asociației, au fost concentrate într-un volum cu o evidentă tentă politică și ideologică, editat la Chișinău în anul 1912 [74].

Prezența unor ateliere de obiecte bisericești în Basarabia este confirmată în paginile *Anuarului Chișinăului* (1922) [2]. Pentru o bună perioadă de timp, publicațiile cu referință la activitatea aurarilor și argintarilor sunt lipsă cu desăvârșire, tabloul general al domeniului fiind restabilit în exclusivitate pe baza spoturilor publicitare, descoperite în paginile *Anuarelor Chișinăului*, *Buletinului Eparhial al Chișinăului*, iar mecanismul reclamei a fost examinat detaliat abia la începutul secolului al XXI-lea de muzeograful Vera Serjant [44, p. 213-221].

Unele aspecte legate de meseriile profesate, tabelul comparativ al meșteșugarilor din perioada interbelică și-au găsit locul în monografia Basarabiei editată în anul 1926 sub coordonarea istoricului Ștefan Ciobanu [5]. Datele estimative privind numărul meșteșugarilor, care au profesat prelucrarea artistică a metalului în perioada interbelică, giuvaiergii unificați într-o asociație cu ceasornicarii, activitatea Departamentului Meseriilor, contribuie la formarea

unei viziuni panoramice a subiectului abordat.

Informațiile existente cu referire la arta metalelor în Basarabia interbelică sunt completate de *Anuarul orașului Chișinău*, editat în anul 1924 de Ș. Șapoșnik [3], *Anuarele Chișinăului* pe anii 1939–1940 [6; 7]. Aportul efectiv al acestor publicații constituie prezentarea datelor întregite despre amplasarea atelierelor și specializarea meșterilor: bijutieri, giuvaiergii, alămari, tinichigii, gravori, fierari ș.a.

În spațiul istoriografiei naționale se regăsesc și câteva studii cu referință la structura etnică a meșterilor, inclusiv a celor care au profesat argintăria, feroneria, ceasornicăria ș.a., amplu oglindite de istoricul Dinu Poștarencu [42]. Pe baza datelor statistice, oferite de Recensământul populației din Basarabia (realizat în anul 1897), a fost completat tabloul general despre prezența meseriilor legate de prelucrarea artistică a metalelor la finele secolului al XIX-lea.

Pornind de la aceste repere, constatăm că activitatea meșterilor și funcționarea atelierelor de argintărie în perioada supusă analizei (secolul al XIX-lea – prima jumătate a secolului al XX-lea) și-au găsit tangențial reflectare și în istoriografia națională. În ultimii ani, studiile cu privire la atelierele și argintarii din Basarabia se diversifică și apar o serie de lucrări axate pe elucidarea condițiilor de funcționare a atelierelor de giuvaiergerie. Pe baza materialelor de arhivă, coroborate cu datele documentare și istoria orală, a fost definitivată problema apariției și afirmării atelierelor de giuvaiergerie din Basarabia, fiind prezentată creația argintarilor documentați în limitele cronologice enunțate.

O deosebită atenție pentru institutul breslei și activitatea orfevrilor au manifestat cercetătorii români, breslele din orașele transilvănene fiind menționate încă din secolul al XIV-lea, argintarii și aurarii de aici concurând chiar și cu meșterii din Augsburg, Nürnberg ș.a. orașe. În acest context, o dovadă menționa studiile reputatului istoric Nicolae Iorga, care își îndreaptă atenția asupra problemei breslei ciungărești în Moldova, apariției și dezvoltării breslelor argintarilor [25]. Neobosit în căutările sale, N. Iorga aduce informații ce confirmă prezența aurarilor și argintarilor în Țara Moldovei, nume și referințe privind activitatea profesată [26].

Prezența atelierelor de confecționare a podoabelor, a breslelor aurarilor, argintarilor, fierarilor în orașul Iași sunt confirmate documentar, în paginile volumului *Istoria orașului Iași* fiind selectate mai multe informații la temă, inclusiv prima mențiune documentară a breslei zlătarilor, numărul argintarilor, uneltele de lucru ale meșterilor [28].

După 1989, se diversifică cercetările privind meșteșugurile, elaborate atât de specialiști versați în

domeniu, cât și de tinerii care abia tatonează terenul. Consemnăm în continuare lipsa unor studii care ar trata fiecare domeniu de activitate în parte, în toată diversitatea aspectelor legate de apariție și dezvoltare, cu catalogarea operelor și a celor mai renumiți reprezentanți. Excepție fac publicațiile asupra problematicei meșteșugurilor de la început de secol XXI, printre care un loc de cinste revine studiului elaborat în anul 2001 de istoricul Ioan Marian Țiplic, axat pe problema breslelor producătorilor de arme din Sibiu, Brașov și Cluj în limitele secolelor XIV–XVI și care are anumite tangențe cu studiul elaborat de noi la capitolul statutul breslei fierarilor, formele de organizare, conducere [51]. Autorul vine cu o serie de argumente și documente privind faptul că activitatea breslelor era reglementată prin acte și statute aprobate de puterea politică, care s-au păstrat în spațiul european, inclusiv Transilvania, mai ales pentru secolul al XV-lea.

În exclusivitate asupra activității aurarilor din Sibiu se oprește cercetătoarea Daniela Dâmboiu [14; 37]. Ea a reușit să prezinte un tablou amplu, încheșat, o sinteză amplă a apariției, evoluției și manifestărilor artistice ale breslei aurarilor din Sibiu pe parcursul secolelor XV–XVII, fiind, în opinia noastră, una dintre primele cercetătoare care a realizat cel mai profund studiu despre organizarea meșteșugarilor aurari în breaslă. O succintă lecturare a sumarului ne duce spre diversitatea și completitudinea datelor documentare, statistice și plastice, care au permis autoarei să reflecte asupra problemelor ce țin de premisele apariției breslei aurarilor în Sibiu, abordate în contextul apariției instituțiilor similare în spațiul european. De asemenea, un loc important revine analizei obligațiilor membrilor breslei, rolului asociației meșteșugărești din Sibiu în organizarea Uniunii Breslelor de Aurari din Transilvania, soluționarea situațiilor conflictuale, prezentarea tablei de sigle organizată după modelul celei din Nürnberg ș.a. La capitolul dimensiunea artistică, D. Dâmboiu vine cu un exuberant material ilustrativ și informațional, producerea atelierelor și meșterilor sibieni fiind abordată în funcție de uzualitate (piese de factură laică și de cult) și stilistica executării (stilul renescentist, baroc). Dat fiind faptul că aurarii sibieni realizau diverse comenzi ale domnilor Țării Românești și Moldova, în paginile volumului găsim informații și la acest capitol. De asemenea, este demn de toată considerațiunea compartimentul despre activitatea aurarilor în materie de executare a podoabelor bisericicești.

Cât privește istoriografia țărilor europene ce vizează condițiile de activitate în cadrul unor asociații meșteșugărești, ele pot fi restabilite pe baza statutelor breslelor aurarilor și argintarilor. În acest caz, este

oportun să menționăm câteva lucrări mai importante care au permis crearea unui tablou comparativ privind evoluția orașelor și meșteșugurilor orășenești legate de arta metalului în Suedia [64], Veneția [71, p. 142–152], Franța [45], Polonia [55; 70] ș.a. Arta metalelor din or. Wrocław și activitatea meșterilor de aici au fost studiate detaliat de Ervin Hintze, monografia căruia *Der Breslauer Goldschmiede*, deși editată în anul 1906, potrivit specialiștilor în domeniu, nu și-a pierdut nici astăzi din actualitate [54, p. 49–58].

O imagine concretă este creionată prin publicațiile cercetătorilor ruși despre apariția și dezvoltarea centrelor de aurărie și argintărie. M. Postnikova-Loseva oferă valoroase informații despre atelierul de giuvaiergerie atestat la Orhei la mijlocul secolului al XIX-lea, completând informațiile la capitolul tehnici de lucru, ateliere, institutul de marcare și expertizare a metalelor și obiectelor din metale nobile [61; 62]. Poansoanele și siglele orfevrilor, atelierelor și fabricilor au devenit obiect de studiu separat pentru mai mulți cercetători, inclusiv M. Postnikova-Loseva. Un alt studiu de proporții, publicat în două volume la Moscova în anul 2002, scoate în evidență meșterii aurari și argintari care au activat în Rusia în perioada 1600–1926 [60].

Constatăm că numele aurarilor și argintarilor au ajuns în zilele noastre atât grație asocierii în bresle meșteșugărești și documentările respective, cât și prin intermediul siglelor personale, aplicate de către meșteri produselor sale în conformitate cu prevederile legislației în vigoare. În acest context, siglele, poansoanele, mărcile aplicate devin un instrument valoros pentru atribuirea obiectelor din metale nobile, datarea cronologică și stilistică. Cel mai amplu mărcile și poansoanele orfevrilor din spațiul european au fost abordate în studiul *Marken-zeichen auf silber* editat la Praga în anul 1976 [31].

Dat fiind faptul că piesele de orfevrărie realizate de meșteri din Rusia, Polonia, Austria au ajuns în majoritatea fondurilor muzeale din spațiul european și postsovietic, în cercetările sale recente mulți autori relevă și acest aspect, descriind podoabele și vasele de argint ajunse aici pe calea comerțului, în calitate de zestre sau teaurizare [68].

Odată fiind stabilite cele mai importante aspecte legate de activitatea breslelor meșteșugărești și profesarea meseriei de orfevru în spațiul românesc și țările europene, atenția noastră se îndreaptă spre publicațiile în care și-au găsit o amplă reflectare politica autorităților laice și bisericicești în domeniu, momente ce țin nemijlocit de elaborarea și adoptarea statutelor asociațiilor meșteșugărești, privilegiile acordate [74]. De regulă, subiectul ține de ideologia statală oficială, de unde tendențiozitatea unor publicații din perioada comu-

nistă în RSSM, România, Rusia, și eliberarea de acest *-ism* ideologizat. După 1991, în istoriografia națională își fac apariția o serie de publicații: Șt. Plugaru și T. Candu [38], Al. Guțuleac [22]), în care sunt reflectate și aspecte legate de politica autorităților [11, p. 250-258]. Anume accesul la informație și libera exprimare a opiniei au determinat apariția unor studii care vin să reflecte politica autoritară a oficialităților ateiste față de patrimoniul bisericesc, implicit odoarele de preț, ferecăturile de cărți și icoane, crucile, clopotele etc. În acest context un loc aparte revine publicațiilor cercetătorilor din Rusia [73, p. 171-175], România [23]. Menționăm aportul cercetătorilor ucraineni, axat pe studiul dosarelor de arhivă, care se referă la confiscarea podoabelor prețioase din bisericile din Ucraina în anii '20 ai secolului al XX-lea, mijloacele financiare de la comercializarea acestor obiecte fiind folosite pentru „construcția socialismului” [67]. Cercetările întreprinse de Galina Stanișina i-au permis, pe baza dosarelor din arhiva Institutului de Arheologie al Academiei de Științe a Ucrainei, să confirme că vinderea podoabelor numai de la câteva biserici din orașul Kiev permitea îndestularea cu produse alimentare a regiunii Povoljje afectată de foamete. În anii 1920–1930, au fost delapidate de bunuri sute de biserici și mănăstiri din Ucraina și RASSM aflată în componența ei, situație similară atestată în Belarus și Rusia.

Unul dintre cele mai valoroase compartimente ale istoriografiei include publicațiile care vizează obiectele de artă, analiza și descrierea articolelor din metale nobile și comune. Piese de orfevrărie și feronerie artistică din spațiul est- și vest-european au devenit obiectul unor publicații separate și monografii complexe, fiind prezentate în cadrul expozițiilor muzeale, rolul dominant revenind, totuși, podoabelor din trecut. Deși frecvent documentate în dosarele de arhivă, podoabele de cult din Basarabia nu au devenit obiectul unor studii de proporții care să prezinte acest patrimoniu al țării în toată diversitatea sa: podoabe de cult personale, vase de cult, ferecăături de carte și icoane, cruci de procesiune, mitre și cununi, veșminte preoțești cusute cu fir de aur și argint etc.

Referindu-ne la istoriografia modernă privind arta sacră a metalului, constatăm cu regret lipsa unor lucrări care ar viza analiza, descrierea sau, cel puțin, schițarea unor informații privind podoabele bisericești. Despre existența însă a atelierelor unde se confecționau asemenea odoare bisericești și activitatea meșterilor vorbesc dosarele de arhivă, spoturile publicitare ale argintarilor și documentările noastre pe teren, care confirmă ideea profesării acestei meserii în Moldova de Est. În anii 1944–1991, subiectul podoabelor ecleziastice devenise *tabu*. Cu totul diferite ca structură, analiză fundamentală și bază

sursologică sunt cercetările recente axate pe istoricul mănăstirilor din spațiul actual al Republicii Moldova, în care și-au găsit reflectare ample schițe privind inventarul de cult [32], unele biserici și mănăstiri beneficiind de studii separate privind dezvoltarea sa de la întemeiere până la istoria recentă, cu indicarea și a inventarului bisericesc [1; 12; 19].

În istoriografia românească, subiectului argintărilor bisericești i-a fost oferită o mare atenție, începând cu primele publicații la acest capitol, semnate de Gr. Tocilescu, care oferă vaste informații cu referire la inventarul mănăstirilor, schiturilor și bisericilor din România [49]. Iar celebrul tezaur al mănăstirii Putna a suscitât interesul renumitului cercetător O. Tafrați, care și-a concentrat cercetarea pe analiza și descrierea podoabelor liturgice și a veșmintelor prețioase [46]. O deosebită preocupare față de arta sacră a manifestat N. Iorga, care a cercetat detaliat vechea argintărie românească [27].

Și în a doua jumătate a secolului al XX-lea în vizorul cercetătorilor din România au intrat cele mai diverse aspecte, cum ar fi veșmintele și podoabele în timpul lui Ștefan cel Mare [13], podoabele medievale din țările române [41] ș.a.

Odoarele bisericești au fost antrenate în discuții și analize de mai mulți cercetători versați, fiecare aprofundând informațiile cunoscute pentru o anumită epocă istorică sau personalitate. La acest compartiment a excelat, la timpul său, Corina Nicolescu, prin lucrările consacrate argintăriei laice și bisericești din țările române, prezentând în plan diacronic evoluția artei metalelor prețioase [34; 35] sau moștenirea artei bizantine, care a lăsat o deosebită amprentă în arta metalului și a vestimentației în spațiul românesc [36]. La capitolul arta în timpul domniei unor personalități marcante menționăm aportul Anei Dobjanschi și al lui Victor Simion, care au descris cu o deosebită latitudine arta în epoca lui Vasile Lupu [16]. Și în monografiile axate pe analiza și descrierea unor procese generale privind arta românească, în diferite limite temporale, găsim compartimente de o reușită remarcabilă, cu plasarea accentelor asupra artei metalelor de factură bisericească, după cum ar fi lucrările elaborate de V. Drăguț [17], V. Vătășianu [52], V. Florea [20], V. Literat [30] ș.a. După 2000, semnalăm prezența în istoriografia românească a studiilor consacrate unor mănăstiri, cu indicarea pieselor de podoabă descoperite, descrierea tipurilor inventarului de cult etc. [18].

În șirul publicațiilor recente ce vizează orfevrăria bisericească se includ numeroase apariții editoriale din Rusia și Ucraina. Astfel, Ia. Rivoș supune unei analize detaliate podoabele și veșmintele specifice portului clerului [63]. De asemenea, asupra podoabelor de cult – cruci, icoane și ferecăături de icoane

–, caracteristice lipovenilor (rușilor de rit vechi), discută S. Gnotova [56]. O serie de lucrări ale istoricilor și specialiștilor în studiul artelor sunt consacrate orfevrăriei bisericești din fondurile muzeelor din or. Kiev [48], fiind analizate vesela de cult [65, p. 74-78], capodoperele orfevrăriei de cult (Porțile Împărătești ale catedralei Sf. Sofia din Kiev, Ucraina) [53, p. 8-14], piesele de orfevrărie de cult de factură poloneză, păstrate în colecția Muzeului Podoabelor Istorice din Ucraina [58, p. 292-293] ș.a.

Deși de o deosebită raritate, totuși publicațiile axate pe analiza, atribuirea și interpretarea articolelor de orfevrărie își fac apariția în arealul de investigare a mai multor cercetători. Astfel, N. Jilina se oprește detaliat asupra metodelor de atribuire a obiectelor de artă a metalului [57, p. 25-28], iar V. Skurlov discută pe marginea expertizării complexe a capodoperele casei de bijuterie a lui Fabergé [66, p. 131-136], tehnicile fiind uzuale, prin adaptare și extindere, și pentru expertizarea unor obiecte ale artei metalului, atestate în Basarabia, în limitele temporale enunțate.

Interesul față de podoabe este remarcat și prin tendința cercetătorilor din domeniul istoriei, artei, muzeografiei și filologiei de a sistematiza cunoștințele prin elaborarea unor anumite glosare și dicționare enciclopedice, tematice, care cuprind o multitudine de termeni cu referire la prelucrarea artistică a metalului, de la clasificarea tipologică a articolelor până la tehnici și tehnologii de lucru. Dificultățile care se întâlnesc în calea cercetării, de cele mai dese ori, sunt explicate printr-o simplă „necunoaștere” a semnificației unor termeni sau folosirea lor incorectă, din care motive întocmirea unor glosare de specialitate este absolut bine-venită.

La începutul unui nou mileniu își fac apariția studii care ne interesează nemijlocit în cercetarea inițiată. Clasificarea podoabelor conform funcțiilor de întrebuițare, tehnicii de lucru, materiilor prime și a istoricului apariției a fost realizată, în special, de specialiștii ruși, finalizate prin apariția unor lucrări în domeniul vizat [15; 59; 72]. Un loc aparte revine folosirii terminologiei corecte în domeniu, racordată la terminologia generală din instituțiile de cercetare specializate europene [43].

Pornind de la informațiile din aceste studii, stabilim seturile de podoabe specifice epocilor istorice, fiind posibilă și realizarea unei clasificări ale articolelor studiate. Pentru a nu fi declarativi, constatăm că fiecare lucrare în parte își are o contribuție deosebită în problema elucidării tipologiei podoabelor, predilecția față de anume bijuterie sau piatră, manifestată în anumite perioade istorice, căderea în dizgrație a unor piese, impactul situației social-economice, politice și culturale asupra portului podoabelor și evoluția domeniului.

Cât privește orfevrăria și feroneria artistică (grilajele ferestrelor, feroneriile ușilor, crucile forjate, vasele de cult etc.), constatăm că și ele practic au fost trecute cu vederea de specialiști. Deși încă în paginile studiului său despre bisericile vechi din Basarabia

Șt. Ciobanu a menționat „(...) interesante ca artă și crucile de pe bisericile vechi (...)”, făcute de fierarii localnici, fapt ce argumentează prezența meșteșugului în acest areal, mai ales în mediul rural, și realizarea unor obiecte originale din metale comune [8, p. 16]. Documentările noastre în teren confirmă prezența la unele biserici și mănăstiri a feroneriei originale (uși, grilaje ale ferestrelor, cruci ș.a.), păstrate în pofida politicii distrucționiste a autorităților sovietice axate pe lichidarea locașurilor de cult din RSSM.

În perioada ideologiei ateiste nu se discuta despre piesele de feronerie și orfevrărie de cult, crucile bisericilor erau demontate, piesele de metal pângărite sau împreună cu elementele decorative din fier forjat erau deseori aruncate la fier uzat. În anul 1986, arhitectul Ia. Taras încearcă tangențial să pună în valoare acest compartiment al patrimoniului cultural, realizând o monografie amplă despre monumentele de arhitectură din Moldova pe un interval cronologic destul de extins: secolul al XV-lea – începutul secolului al XX-lea [69]. Grație cercetărilor sale, au fost menționate piesele de feronerie – grilele ferestrelor, crucile forjate și împrejmuirile metalice de la biserica Sf. Pantelimon din Chișinău, catedrala Sf. Teodora de la Sihla, biserica Sf. Gheorghe din Chișinău, biserica Adormirii Maicii Domnului din Căușeni, feroneria bisericii Sf. Mihail din satul Târnova, raionul Dondușeni, de la mănăstirea rupestră Saharna ș.a., clasate printre cele mai frumoase și originale piese de feronerie din Basarabia. Peste zeci de ani, asupra problemei feroneriei de cult în contextul analizei bisericilor de lemn din Basarabia și Bucovina revine Dorinel Ichim [24], care doar menționează prezența unor cruci de fier forjat, fără a se opri asupra descrierii lor, tehnicilor de lucru, documentării unor meșteri ș.a.

În istoriografia românească, monografia semnată în anul 1967 de D. C. Giurescu și A. Pănoiu rămâne a fi și astăzi una dintre cele mai valoroase lucrări despre vechea feronerie românească, prezentând un exuberant material ilustrativ [21]. Descrierea bisericilor și mănăstirilor din România în cadrul unor monografii sau articole separate este axată inclusiv pe prezentarea unor piese de feronerie. Un asemenea studiu, care vizează monumentele istorice din județul Vaslui, a fost realizat recent de Maria Popa, în anul 2008 [40]. De regulă, aspecte legate de proiectarea și instalarea unor structuri de feronerie sunt scoase în evidență în cercetările arhitecților români. Astfel, Sidonia Teodorescu și Cosmin Bloju prezintă

informații interesante despre grilajul „de fier bătut” al bisericii din Miroși, care a fost proiectat de arhitectul Ion D. Berindey. De menționat că acest grilaj a fost executat după desenele arhitectului de meșterul fierar Milan Misici [47, p. 273-285]. Un alt arhitect român, Duiuliu Marcu, este autorul schiței unei candelă, aflată pe timpuri pe cavoul Elenei Eraclide (proiectat în anul 1921), aflat astăzi în incinta bisericii Vișarion din or. București [39, p. 561-584].

Pentru spațiul european rămân valabile rezultatele cercetătorului francez Henri Mayeux (1884) privind pozițiile decorative, inclusiv în feronerie artistică [29], completate la început de secol XX de anuarele de artă decorativă editate la Paris [4]. La același compartiment se înscrie și studiul lui H. de Morant cu privire la arta decorativă, inclusiv orfevrăria și feronerie de cult [33], dar și alte ediții.

Finalizând compartimentul cu privire la istoriografia problemei artei metalului, constatăm că,

Referințe bibliografice

1. Agachi A. Mănăstirea Hâncu. Chișinău: Pontos, 2010.
2. Anuarul Eparhiei Chișinăului și a Hotinului (Basarabia). Ediție specială. Chișinău: Tipografia Eparhială, 1922.
3. Anuarul orașului Chișinău. Chișinău și județele din Basarabia. Chișinău: Ediția Ș. Șapoșnik, 1924.
4. Art et décoration. Paris: Librairie Centrale des Beaux-arts. 1908, vol. XXIII; Annuaire d'art décoratif. Paris: Edition „Du Studio”, 1911, vol. XXIII.
5. Basarabia. Monografie. Sub îngrijirea lui Șt. Ciobanu. Chișinău: Imprimeria statului, 1926.
6. Calendarul Chișinăului pentru anul 1941. Chișinău, 1940.
7. Calendarul orașului Chișinău pentru anul 1940. Chișinău, 1939.
8. Ciobanu Șt. Biserici vechi din Basarabia. În: CMI, secția din Basarabia, Anuar, I, Chișinău, 1924.
9. Cocârlă P. Târgurile sau orașele Moldovei în epoca feudală. Secolele XV–XVIII. Chișinău: Timpul, 1991.
10. Cocârlă Pavel, Țugulschi Rodica. Breasla ciobotarilor din Bender (1816). În: In memoriam professoris. Mihail Muntean. Studii de istorie modern. Chișinău, 2003.
11. Condraticova L. Acte normative din domeniul orfevrăriei de cult din sud-estul Europei în prima jumătate a secolului al XIX-lea. În: Țara Bârsei, Revistă de cultură a Muzeului „Casa Mureșenilor”, S.n. Brașov, 2013, nr. 12, p. 250-258.
12. Condraticova L. Bocancea. Mănăstire de călugări Sf. Apostoli Petru și Pavel. Chișinău: Tipografia Centrală, 2014.
13. Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare. Culegere de studii îngrijită de M. Berza. București: Editura Academiei Republicii Populare Române, 1964.
14. Dâmboiu Daniela. Breasla aurarilor din Sibiu între secolele XV–XVII. Alba-Iulia: Altip, 2008.
15. Dictionnaire international de la mode. Paris: Éditions du Regard, 2004.
16. Dobjanschi A., Simion V. Arta în epoca lui Vasile Lupu. București: Meridiane, 1979.
17. Drăguț V. L'art roumain. Bucarest: Editions Meridiane, 1984.
18. Dumitrescu S. Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc. București: Editura Anastasia, 2001.
19. Eșanu A., Eșanu V., Fuștei N., Pelin V., Negrei I. Mănăstirea Căpriană. Chișinău: Pontos, 2003.
20. Florea V. Istoria artei românești. Chișinău: Hyperion, 1991.
21. Giurescu Dinu C., Pănoiu A. Feronerie veche românească. București: Meridiane, 1967.
22. Guțuleac A. Profanarea și distrugerea patrimoniului bisericesc sub prima ocupație sovietică (1940–1941). În: BȘ MNEIN, S.n., Vol. 13 (26). Chișinău, 2010, p. 229-240.
23. Guzun V. Rusia înfometată. Acțiunea umanitară europeană în documente din arhivele românești. 1919–1923. Cluj-Napoca: Academia Română. Institutul de Istorie „George Barițiu”, Târgu-Lăpuș, 2012.
24. Ichim Dorinel. Biserici de lemn din Basarabia și Bucovina de Nord. București: Editura fundației culturale române, 2000.
25. Iorga N. Istoria industriilor la români. București: Publicație pentru Societatea Națională de Credit Industrial, 1927.
26. Iorga N. Scrisori și zapise de meșteri români. București, 1926.
27. Iorga N. Vechea artă religioasă la români. Vă-

lenii-de-Munte: Editura Episcopiei Hotinului, 1934.

28. Istoria orașului Iași. C. Cihodaru, G. Platon. Iași: Junimea, 1980.

29. La composition décorative. Henri Mayeu. Paris: A. Quantin. Imprimeur et éditeur, 1884; La Composition décorative. Paris: Société française d'Édition d'Art. 1885.

30. Literat Valeriu. Biserici vechi românești din țara Oltului. Cluj-Napoca: Ed. Dacia, 1996.

31. Marken-zeichen auf silber, Text von Jan Diviš, Praga, Artia Verlah, 1976.

32. Mănăstirile și schiturile Republicii Moldova. Ediție enciclopedică. Chișinău: Institutul de Studii Enciclopedice, 2013.

33. Morant H. de. Histoire des arts décoratifs des origines a nos jours. Paris: Hachette, 1970.

34. Nicolescu C. Argintăria laică și religioasă în țările române. București: Meridiane, 1968.

35. Nicolescu C. Arta metalelor prețioase în România. București: Meridiane, 1973.

36. Nicolescu C. Moștenirea artei bizantine în România. București: Meridiane, 1971.

37. Orfevrăria liturgică sibiană. Din tezaurul Muzeului Național Brukenthal. Sibiu: Muzeul Național Brukenthal, 2004.

38. Plugaru Șt., Candu T. Episcopia Hușilor și Basarabia (1598–1949). Iași: PIM, 2009.

39. Pop Andreea. Duiliu Marcu – proiecte de arhitectură funerară. În: Monumentul. Lucrările celei de-a XV-a ediții a Simpozionului Național „Monumentul – Tradiție și Viitor”. Iași: Doxologia, 2014, p. 561-584.

40. Popa Maria. Monumente istorice din județul Vaslui. Biserici și mănăstiri din Eparhia Hușilor. Iași. 2008.

41. Popescu M. M. Podoabe medievale în țările române. București: Meridiane, 1970.

42. Poștarencu D. Structura profesională a populației Basarabiei conform Recensământului din 1897. În: Tyragetia, Chișinău, 2005.

43. Scorpan C. Terminologie arheologică selectivă. Tezaur de termeni. Vol. I. București: Majadahonda, 1995.

44. Serjant V. Unele reflecții asupra mecanismului efectuării reclamei în Basarabia. În: Tyragetia, Chișinău, S.n., vol. III, nr. 2, 2012, p. 213-221.

45. Sources d'histoire médiévale IX^e – milieu du XIV^e siècle. Sous la direction de Ghislain Brunel et Élisabeth Lalou. Paris: Larousse, 1992. In-8°, 832 pages.

46. Tafrahi O. Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna. Paris, 1925.

47. Teodorescu Sidonia, Bloju Cosmin. Biserica din Miroși, județul Argeș. În: Monumentul. Lucrările celei de-a XV-a ediții a Simpozionului Național „Monumentul – Tradiție și Viitor”. Iași: Doxologia, 2014, p. 273-285.

48. The gold treasury of Ukraine. Золота скарбниця України. Киев, 1999.

49. Tocilescu Gr. Catalogul Muzeului Național de Antichități din București. București: Imprimeria Statului, 1906.

50. Tomuleț V. Politica comercial-vamală a țarismului în Basarabia și influența ei asupra constituirii burgheziei comerciale (1812–1868). Chișinău: CEP USM, 2002.

51. Țiplic Ioan Marian. Breslele producătorilor de arme din Sibiu, Brașov și Cluj. Secolele XIV–XVI. Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga”, 2001.

52. Vătășianu V. Studii de artă veche românească și universală. București: Editura Meridiane, 1987.

53. Арустамян Ж. Царские врата Киево-Софийского Кафедрального собора. În: Ювелирное искусство и материальная культура. Тезисы докладов. Санкт-Петербург, Издательство Государственного Эрмитажа, 2007, p. 8-14 / Arustamian J. King's Gate of Kiev-Sophia Cathedral. In: Jeweller art and material culture. Abstracts. St. Petersburg State Hermitage Publishing House, 2007, p. 8-14.

54. Березова С. А., Волкловинська О. А. Вроцлавське срібло із зібрання МІКУ. În: Музейні читання. Киев, 2006, p. 49-58 / Berezova S. A., Volkovinska O. A. Vrotslavskie sriblo iz zibrannya MİKU. In: Muzeyni subtraction. Kiev, 2006, p. 49-58.

55. Ганцкая О. А. Народное искусство Польши. Москва, 1970 / Gantskaya O. A. Folk Art in Poland. Moscow, 1970.

56. Гнотова С., Зотова Е. Кресты, иконы и складни. Москва: Интербук-Бизнес, 2000 / Gnutova S., Zotov E. Crosses, icons and folding. Moscow: Interbuk-Business, 2000.

57. Жилина Н. Методика атрибуции произведений ювелирного искусства. În: Ювелирное искусство и материальная культура, Тезисы докладов, Санкт-Петербург, 2007, p. 25-28 / Zilina N. Methods of attribution of works of jewelry art. In: Jeweller art and material culture, Abstracts, St. Petersburg, 2007, p. 25-28.

58. Ковальова Н. М. Вотуми польских майстрів та фірм XVIII – поч. XX ст. În: Музейні читання, Киев, 2012, p. 292-293 / Kovaleva N.M. Vote of the Polish firm that masters XVIII – XX century. In: subtracting museum, Kiev, 2012, p. 292-293.

59. Краткий словарь украшений. Под редакцией О. Гойхмана. Москва: Флинта, Наука, 2008 / Concise Dictionary of jewelry. Edited by O. Goikhman. Moscow: Flinta, Nauka, 2008.

60. Мастера золотого и серебряного дела в России (1600–1926). Москва: Русский национальный музей, 2002, том 2 / Masters gold and silver business in Russia (1600–1926). Moscow: Russian National Museum, 2002, Volume 2.

61. Постникова-Лосева М. М. Золотое и серебряное дело XV–XX веков. Территория СССР. Москва, 1983 / Postnikova-Loseva M. Gold and silver case

XV-XX centuries. The territory of the Soviet Union. Moscow, 1983.

62. Постникова-Лосева М. М. Русское ювелирное искусство. Его центры и мастера. Москва, 1974 / Postnikova-Loseva M. Russian jewelry art. His centers and masters. Moscow 1974.

63. Ривош Я. Н. Время и вещи. Очерки по истории и материальной культуры в России начала XX века. Москва: Искусство, 1990 / Rivosh Y. N. Time and things. Essays on the history and material culture in Russia at the beginning of the XX century. Moscow: Art, 1990.

64. Сванидзе А. Ремесло и ремесленники средневековой Швеции. Москва, 1967 / Svanidze A. Craft and artisans of medieval Sweden. Moscow, 1967.

65. Серебряная утварь христианской религии. *În*: Ювелирный мир, Москва, 2003, nr. 6, p. 74-78 / Silver utensils Christian religion. In: Jewellery World, Moscow, 2003, nr. 6, p. 74-78.

66. Скурлов В. Комплексная экспертиза произведений фирмы Фаберже. *În*: Ювелирное искусство и материальная культура, Тезисы докладов, Санкт-Петербург, 2007, p. 131-136 / Skurlov V. Due diligence works by Faberge. In: Jeweller art and material culture, Abstracts, St. Petersburg, 2007, p. 131-136.

67. Станицина Г. Архівні документи про історію деяких музейних експонатів. *În*: Музейні читання. Матеріали наукової конференції «Ювелирне искусство – взгляд сквозь столетия» 5-6 ноября 2005 г., Київ, 2006 / Stanytsina H. Documents on archival history muzeunyh eksponatov. In: Museum reading. Materials of the scientific conference, 5-6 November 2005, Kyiv, 2006.

68. Степаненко Н. О. Ювелиры России конца XIX – початку XX ст. у памятках зібрання Дніпропетровського історичного музею. *În*: Музейні читання, Київ, 2006, p. 131-138 / Stepanenko O. Jewelers Russia in the late XIX – early XX centuries. in the museum collections of the Dnepropetrovsk Historical Museum. In: Subtracting museum, Kiev, 2006, p. 131-138.

69. Тарас Я. Памятники архитектуры Молдавии (XIV – начало XX века). Кишинев: Тимпул, 1986 / Taras J. Monuments of Moldova architectures (XIV – beginning of XX century). Kishinev Timpul 1986.

70. Тихонова М. М. Вироби культового металлу варшавських фірм Фраже та „Norblin & K” в колекції Дніпропетровського історичного музею ім. Д. Яворського. *În*: Музейні читання, Київ, 2006, p. 139-143 / Tikhonov M. M. Jewellery cult metal Warsaw firms Frager and «Norblin & K» in the collection Dnipropetrovskogo Historical Museum. J. Jaworski. In: subtracting museum, Kiev, 2006, p. 139-143.

71. Ченцова В. Г. К вопросу о формах организации городского ремесла в Венецианской Романи в XIII–XV вв. *În*: Византийский временник. Москва, 1991, том 51, p. 142-152 / Chentsova V. G. On the question of forms of organization of urban crafts in Venice novels in XIII–XV centuries. in: Byzantine Annals. Moscow, 1991, Volume 51, p. 142-152.

72. Щапова Ю., Лихтер Ю., Сарачева Т., Столярова Е. Морфология украшений. Москва: Морфология древностей, выпуск 2, 2008 / Shcharova Yu., Lichter Yu., Saracheva T. Carpenter E. Morphology ornaments. Moscow: Morphology of antiquities, Issue 2, 2008.

73. Щербина Е. Особенности экспонирования произведений ювелирного искусства в музее Московского Кремля (1920–1930-е годы). *În*: Ювелирное искусство и материальная культура. Санкт-Петербург: Издательство Государственного Эрмитажа, 2009, p. 171-175 / Shcherbina E. Features exhibiting works of jewelry art in the museum of the Moscow Kremlin (1920–1930-ies). In: Jeweller art and material culture. St. Petersburg: State Hermitage Publishing House, 2009, p. 171-175.

74. Юбилейный сборник города Кишинева. 1812–1912. Кишинев: Издано Кишиневским Городским Общественным Управлением, 1914 / The anniversary collection Chisinau. 1812–1912. Kishinev: Published by the Chisinau Municipal Public Administration, 1914..

Arhitecți și arhitectură în periodice de acum un veac

Rezumat

Arhitecți și arhitectură în periodice de acum un veac

Prima revistă care tratează teme legate de arhitectură este *Analele Arhitecturii și ale artelor* cu care se leagă, apărută sub direcțiunea arhitectului Ion N. Socolescu, între 1890–1893. În 1906, apar primele două numere ale publicației *Arhitectura*, editată de către Societatea Arhitecților Români, sub conducerea arhitectului George Sterian, iar în 1916 apar încă două numere ale revistei. În numărul 2/1916, citim despre Primul Congres al Arhitecților din toată țara și se face bilanțul profesiunii, după 25 de ani de la înființarea (la 26 februarie 1891) Societății Arhitecților Români.

În revista *Printre hotare*, în perioada 1908–1911, întâlnim nume importante ale arhitecturii românești – Ion D. Berindey, Remus P. Iliescu, Leonida Negrescu, Paul Gottereau, Toma Dobrescu, Petre Antonescu, Dumitru Maimarolu etc. Alte reviste apărute acum un veac, în care pot fi găsite date despre arhitecți și despre operele lor sunt: *Ilustrația*, *Ilustrațiunea română*, *România ilustrată*, *Figuri contemporane din România*. Imagini de la Expoziția Generală Română din 1906 apar în revista *Literatură și Artă Română* din 1907. Expoziția a avut un rol hotărâtor în recunoașterea stilului național în arhitectură și în extinderea acestuia de la programul de locuință, la programele publice de arhitectură.

Cuvinte-cheie: arhitectură, periodice, Ștefan Burcuș, Ion D. Berindey, Petre Antonescu, Toma Dobrescu, Dimitrie Maimarolu, Leonida Negrescu.

Summary

Architects and architecture in a century ago periodicals

The first journal dealing with themes related to architecture is *Analele Arhitecturii și ale artelor* with which it is linked, published under the direction of architect Ion N. Socolescu in the period 1890–1893. In 1906, the first two issues of the publication *Arhitectura*, edited by the Society of Romanian Architects, led by architect George Sterian, appear. In 1916, two other issues of the journal appear. In issue 2 of 1916, we read about the First Congress of Architects from the whole country and the account of the profession after 25 years since the establishment (February 26, 1891) of the Society of Romanian Architects.

In the journal *Printre hotare* (Across borders) during 1908–1911, we come across important names of Romanian architecture – Ion D. Berindey, Remus P. Iliescu, Leonida Negrescu, Paul Gottereau, Toma Dobrescu, Petre Antonescu, Dumitru Maimarolu etc. Other journals published a century ago, in which data on architects and their works can be found, are: *Ilustrația* (Illustration), *Ilustrațiunea română* (Romanian Illustration), *România ilustrată* (Illustrated Romania), *Figuri contemporane din România* (Contemporary Figures in Romania). Pictures of the Romanian General Exhibition of 1906 appear in the magazine *Literatură și Artă Română* (Romanian Literature and Art) in 1907. The exhibition had a decisive role in the recognition of the national style in architecture and in its extension from the housing programme to public architecture programmes.

Keywords: architecture, periodicals, Ștefan Burcuș, Ion D. Berindey, Petre Antonescu, Toma Dobrescu, Dimitrie Maimarolu, Leonida Negrescu.

Pentru a completa cunoștințele despre activitatea marilor arhitecți români care au construit România modernă, s-a făcut apel la periodicele de acum un veac, foarte importante, care se constituie într-o prețioasă sursă de cercetare, încă insuficient studiată.

Prima revistă care tratează teme legate de arhi-

tectură este *Analele Arhitecturii și ale artelor* cu care se leagă, apărută sub direcțiunea arhitectului Ion N. Socolescu, între anii 1890 și 1893. În anul 1906 apar primele două numere ale publicației *Arhitectura*, editată de către Societatea Arhitecților Români, sub conducerea arhitectului George Sterian, iar în 1916 apar

încă două numere ale revistei. În numărul 2/1916 citim despre Primul Congres al Arhitecților din toată țara și se face bilanțul profesiei, după 25 de ani de la înființarea Societății Arhitecților Români. Primul comitet al societății era format din arhitecți: Alexandru Orăscu – președinte, Carol Beniș – vicepreședinte; Ștefan Ciocârlan – secretar; Ion Socolescu – casier; Alexandru Săvulescu, George Mandrea, Dimitrie Maimarolu – membri. În paginile revistei *Arhitectura* au fost prezentate realizări ale arhitecților, precum și dezbateri privind protejarea monumentelor istorice, dificultățile învățământului de arhitectură, statutul arhitectului în societate, probleme organizatorice, concursuri de arhitectură și informații tehnice.

În anul 1892, pe lângă Societatea Arhitecților Români, se înființase o școală privată de arhitectură, care devine, în 1896, Școala Superioară de Arhitectură. Aprobată în august 1892 și condusă de Ion Socolescu, Școala de Arhitectură a Societății Arhitecților Români a funcționat cu regularitate timp de 5 ani. Această școală particulară a fost oficializată ca învățământ de stat sub denumirea de Școala Națională de Arhitectură, secție a Școlii de Belle Arte din București, prin reforma învățământului inițiată de ministrul Spiru Haret, în decembrie 1897.

Ulterior, printr-o decizie ministerială, arhitectura a fost scoasă de sub tutela Școlii de Belle Arte, în toamna anului 1904 creându-se Școala Superioară de Arhitectură, ca instituție independentă de învățământ superior, cu un director propriu, în persoana inginerului Ermil Pangratti. Învățământul de arhitectură și-a căpătat pentru prima oară o lege a sa proprie în mai 1932.

Alte reviste apărute acum un veac, în care pot fi găsite date despre arhitecți și despre operele lor sunt: *Ilustrația, Ilustrațiunea Națională, România ilustrată, Universul literar, Figuri contemporane din România, Albina*. Imagini de la Expoziția Generală Română din 1906 apar în revista *Literatură și Artă Română* din anul 1907.

În revista *Printre hotare*, în perioada 1908–1911, întâlnim nume importante ale arhitecturii românești – Ion D. Berindey, Remus P. Iliescu, Leonida Negrescu, Paul Gottereau, Toma Dobrescu, Petre Antonescu, Dumitru Maimarolu, Iosef Schiffeleers ș.a.

O altă publicație în care găsim conturate personalitatea și opera câtorva arhitecți este dicționarul coordonat de Th. Cornel, *Figuri contemporane din România. Dicționar biografic ilustrat, Partea I + Număr de Crăciun 1911* (Ediția a II-a), București, Socec, 1909–1911. Din paginile publicației aflăm despre arhitectul **Ștefan BURCUȘ** (1871, Bacău – 21 august 1928, București). Ștefan Burcuș începe studiile în București, la Școala de Arhitectură atunci înființată,

iar apoi pleacă la Școala de Arte Frumoase din Paris, secția de Arhitectură, unde a fost admis în fruntea a 450 de candidați veniți din toate țările Europei. După ce câștigă un număr record de șapte medalii în timpul studiilor, Burcuș revine în țară în anul 1900, ca diplomat al Guvernului Francez. În primii patru ani nu reușește să se facă remarcat, succesele sale profesionale începând odată cu câștigarea unui prim premiu I pe care „d. Burcuș l-a luat în colaborare cu d. Architect Sc. Petculescu, la concursul pentru monumentul defunctului G. Duca” [3, p. 504-512] – organizator CFR, în scuarul Gării de Nord.

La începutul anului 1907 se organizează, pentru întocmirea planurilor Palatului Industriei și Comerțului din București, un concurs internațional la care au participat 14 arhitecți francezi, germani și români, unde câștigător a fost desemnat arhitectul Ștefan Burcuș, cu o lucrare. Construcția Palatului Industriei și Comerțului a început în 1907, fiind finalizată în 1908. La parter funcționa Bursa, la etaj, Camera de Comerț, iar etajele superioare erau închiriate.

Publicația *Figuri contemporane din România. Dicționar biografic ilustrat, Partea I + Număr de Crăciun 1911* (Ediția a II-a), București, Socec, 1909–1911, zugrăvește destul de amănunțit Expoziția Jubiliară Română din Parcul Carol, redând imagini ale pavilioanelor, reproducând, de asemenea, „expunerea de motive” a lui Ioan Lahovary, ministrul Agriculturii, Industriei și Domeniilor la acea dată.

Doctorul Constantin I. Istrati a fost numit, prin decretul din 20 mai 1905, Comisar general al Expoziției Generale Române din 1906, realizată pe Câmpul Filaretului, actualul Parc Carol I. Expoziția sărbătorea 25 de ani de la încoronarea principelui Carol I ca rege al României și 40 de ani de domnie a lui Carol I, dar și 1800 ani de la cucerirea Daciei de către împăratul Traian.

Comemorarea celor patru decenii de domnie a regelui a fost marcată de numeroase manifestări ce au avut ca trăsătură comună participarea reprezentativă a românilor din Regat și din celelalte provincii românești, din afara hotarelor, capitala devenind un adevărat centru al românismului.

„În iunie 1905 s’au început primele lucrări, cari au transformat câmpia mocirloasă ce toți cunoșteam, în parcul încântător al cărui plan general a fost făcut de cunoscutul arhitect francez Redont cu clădirile sale semețe sau cochete ale căror planuri au fost făcute și în parte executate de arhitecții Burcuș și Ștefănescu, sub privegherea arhitectului I. Berindey” [1, p. 1].

Planurile de arhitectură ale pavilioanelor au fost executate în cea mai mare parte de arhitecții Ștefan Burcuș și Victor Ștefănescu (care au condus lucrările expoziției), sub supravegherea arhitectului Ion

D. Berindey (numit inspector general al expoziției de către comisarul acesteia, dr. Constantin Istrati, membru al Academiei Române). Ștefan Burcuș proiectează planul general al expoziției (împreună cu arhitectul peisagist Édouard Redont), Palatul Artelor (lucrare efectuată împreună cu arhitectul Victor Ștefănescu), Pavilionul Regal și numeroase alte pavilioane.

Expoziția din anul 1906 a consacrat definitiv valoarea arhitecților români [3, p. 507]. Ea „a scos la iveală pe lângă talentul și priceperea arhitecților români, o calitate tot atât de prețioasă, rapiditatea în execuție. Palate, parc, drumuri, plantații etc. au fost într-adevăr gătite cu desăvârșire la data fixată mai dinainte” [3, p. 507]. Expoziția a avut un rol hotărâtor în recunoașterea stilului național în arhitectură și în extinderea acestuia de la programul de locuință la programele publice de arhitectură.

Ștefan Burcuș a fost președinte al Societății Arhitecților Români (1922–1924, 1928) și membru fondator al revistei *Arhitectura* (1906), profesor la Școala de Arhitectură din București (1900–1928), fondator al Societății „Construcția Modernă”.

Concepția peisagistică a parcului datorată arhitectului peisagist francez Édouard Redont (1862–1942) s-a conservat până astăzi, în mare parte. Apele izvoarelor au fost captate pentru a da naștere lacului din mijlocul parcului, peste care a fost construit primul pod din beton armat din România, autor fiind inginerul George (Gogu) Constantinescu.

Expoziția Generală Română, prima mare expoziție națională de nivel internațional, s-a închis oficial la 23 noiembrie 1906. Dintre lucrările proiectate pentru această expoziție, astăzi se mai păstrează în Parcul Carol câteva construcții realizate în 1906: Biserica Cuțitul de Argint, Arenele Romane (teatru în aer liber construit după planurile arhitectului Leonida Negrescu și ale inginerului Elie Radu), Turnul lui Țepeș cu Castelul de Apă, mici pavilioane și fântâni.

Alte proiecte ale arhitectului Ștefan Burcuș sunt: Palatul Administrativ din Piatra Neamț (1910–1912), concursul pentru Palatul Administrativ din Craiova (împreună cu arhitectul Scarlat Petculescu), concurs câștigat de Petre Antonescu, concursul pentru catedrala episcopală din Galați câștigat împreună cu arhitecții Petre Antonescu, Scarlat Petculescu și Toma Dobrescu – „premiul I și execuția lucrărilor”, băile din Olănești.

În aceeași publicație [3] îi găsim și pe arhitecții Dumitru Berindei (1831/2–1884), Ion D. Berindei(y) (1871–1928) și Louis Pierre Blanc (1860–1903).

Ion D. BERINDEY (28 iunie/12 iulie 1871, București – 29 august 1928) este unul dintre cei mai apreciați și prolifici arhitecți români de la începutul secolului al XX-lea. Fiu al arhitectului Dimitrie Be-

rindey (1831/2 – 1884), Ion D. Berindey pleacă la Paris în anul 1887, renunțând la Școala de Poduri și Șosele pe care o începuse la București și se înscrie la Școala de Belle Arte (*École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*), *Secția de Arhitectură*, pe care o urmează între anii 1891 și 1897, obținând diploma de arhitect al Guvernului Francez în 19 decembrie 1897.

În 30 de ani de carieră, Ion D. Berindey este autorul unui număr impresionant de clădiri impozante, dintre care unele au devenit în timp adevărate mărturii ale construirii trainice la începutul secolului al XX-lea: în București – Palatul Cantacuzino de pe Calea Victoriei, casa George Assan, Palatul Sindicatul Ziaristilor, casa și observatorul Vasile Urseanu, casa Toma Stelian, Leagănul Sfânta Ecaterina, Palatul Cantacuzino de la Florești, hipodromul de la Băneasa, Palatul Culturii din Iași. Palatul Cantacuzino din București și Palatul Administrativ (astăzi, al Culturii) din Iași reprezintă embleme ale României moderne, clădiri iconice pentru orașele unde au fost edificate, adevărate repere ale începutului de secol XX. Între anii 1899 și 1901, a fost arhitect-șef al Serviciului Tehnic al Ministerului de Interne. A fost profesor la Secția de Arhitectură a Școlii de Belle Arte din București, din septembrie 1900 până în iunie 1906, unde „s-a străduit ca școala să meargă spre o constituire definitivă pe aceleași baze ca cea din Paris” [8].

Între anii 1906 și 1926, Ion D. Berindey reclădește Palatul Justiției, Administrativ și al Poștei din Iași pe temeliiile fostei Curți Domnești a Moldovei, realizând o clădire monumentală, de factură romantică, în care arhitectul încearcă să reinvie stilul neogotic. Palatul a fost inaugurat cu mare fast, în prezența familiei regale, duminică, 11 octombrie 1925. Revista *Ilustrația*, anul XIV (sept.-dec. 1925), nr. 115-118 este dedicată inaugurării Palatului Administrativ din Iași și activității arhitectului Ion D. Berindey.

Un alt arhitect, prezent în paginile publicațiilor periodice, este **Petre ANTONESCU** (29 iunie 1873, Râmnicu Sărat – 22 aprilie 1965, București). După absolvirea liceului în București, tot aici, studentul la Drept Petre Antonescu se apropie de „grupul reprezentanților de frunte din acea vreme ai artelor plastice românești. Problema specificului artei noastre pământene, care frământa mințile artiștilor progresiști, l-a atras într-atât încât, în cele din urmă, mânat de o adevărată pasiune, a părăsit în 1893 studiile juridice și a plecat la Paris ca să studieze arta de a construi” [4, p. 554]. În anul 1899, a luat diploma de arhitect la Școala de Arte Frumoase din Paris, unde a obținut șase medalii la diferite concursuri. A fost profesor la Școala de Arhitectură din București, unde, timp de 38 de ani, a predat cursul *Istoria Arhi-*

tecurii între 1900 și 1938 (profesor onorific în 1900 și titular din 1903), iar între 1931 și 1938 a fost rector. A activat în domeniul conservării și restaurării monumentelor istorice, legându-și numele de numeroase șantiere de restaurare din epoca interbelică. A fost președintele Societății Arhitecților Români în 1912 și între anii 1919 și 1921, apoi președintele Societății Arhitecților Diplomați între anii 1926 și 1932. Recunoașterea contribuției sale la mișcarea artistică din prima jumătate a secolului al XX-lea i-a adus numirea ca membru al Academiei Române în anul 1945 (era membru onorific din 1936), iar din anul 1927 devenise membru corespondent al Secției de Arhitectură al Academiei „San Luca” din Roma. Discursul de recepție, ținut în 5 iunie 1947, a avut titlul „Meșteri și arhitecți din trecut”.

În lucrarea sa de sinteză a propriei opere, *Clădiri. Construcții, proiecte și studii*, apărută în anul 1963, arhitectul își împarte, din punct de vedere stilistic, opera în două categorii – „arhitectură clasică” și „arhitectură românească”. Petre Antonescu este primul arhitect care aplică stilul neoromânesc la scară monumentală, pentru imobile multietajate, cu funcțiuni complexe, definindu-și căutările drept încercări de a crea un „stil local original”. A fost un pasionat arhitect și constructor, activitatea sa cuprinzând peste 40 de lucrări, majoritatea monumente istorice, dintre care cele mai reprezentative sunt următoarele:

Clădiri publice în București:

- Palatul Ministerului Lucrărilor Publice (apoi al Primăriei Capitalei; 1904–1911; renovat și supraetajat în anii 1948–1950 de Petre Antonescu, lucrare pentru care acesta obține Premiul de Stat în 1952);

- Banca Marmorosch-Blank (fostă BRD) – str. Doamnei nr. 4 intersecție cu str. E. Carada (1913–1925);

- aripa sudică a Muzeului Arhivelor Statului de la Mănăstirea Mihai Vodă (1911–1924, demolată în 1985);

- imobilul Societății Politehnica (azi, sediul AGIR) – Calea Victoriei nr. 118 (1925–1928);

- imobil de birouri și locuințe în Piața Națiunilor Unite (fostă Piața Senatului) al fostei societăți de asigurare „Agricola Fonciera” – Splaiul Unirii nr. 1 (1927–1930);

- Palatul Facultății de Drept – bd. Mihail Kogălniceanu nr. 24 (1933–1936);

- Casa de Cultură a Studenților – Calea Plevnei nr. 61 (1935–1936);

- imobil cu apartamente pentru funcționarii Băncii Naționale în Șoseaua Kiseleff nr. 12 (azi, Hotelul Triumf; 1935–1936);

- Institutul de Istorie Universală „Nicolae Iorga” – Bd. Aviatorilor nr. 1 (1939).

Clădiri private în București: Palatul Kretzulescu (fost sediu UNESCO), str. Știrbey Vodă nr. 39 (1902–1904); casa Alexandru Marghiloman (demolată în anii '30); casa din str. Gina Patrichi (fostă Orlando) nr. 8 (1904) – astăzi Centrul Cultural al Republicii Ungare; casele (așezămintele) Ion I.C. Brătianu, str. Biserica Amzei nr. 3-5 (1908); casa Constantin (Dinu) I. C. Brătianu – Calea Dorobanților nr. 16 (1909); vila dr. Ciru Iliescu (azi, sediul Fundației Löwendal) – Piața G. C. Cantacuzino nr. 1 (1910) și casa Constantin R. Geblescu – str. Polonă nr. 8, intersecție cu bd. Dacia (1912) ce fac parte din Parcelarea Ioanid; casa Vintilă I. C. Brătianu – str. Aurel Vlaicu nr. 19 (1912); casa Oprea Soare (1914) – str. Poenaru Bordea (fostă str. Apolodor) nr. 2 – astăzi, unul dintre restaurantele Hanul Berarilor; vila Nicolae Malaxa (astăzi, sediul Institutului Cultural Român), alea Alexandru nr. 38, intersecție cu str. Ermil Pangratti (1930).

Tot Petre Antonescu este autorul proiectului pentru Arcul de Triumf de la Șosea, construit provizoriu din lemn și stucatură în anul 1922 și ridicat în forma de azi, pe o structură de zidărie masivă de piatră, pe un schelet de beton armat, în 1936.

Clădiri realizate în țară și străinătate sunt: Palatul Administrativ din Craiova (1908–1913); Clădirile Navigației Fluviale din Galați și Giurgiu; Silozurile din Constanța (1907); Palate de Justiție în Botoșani și Buzău (1909–1912); Catedrala din Galați (1911, autori: Petre Antonescu, Ștefan Burcuș, Toma Dobrescu și Scarlat Petculescu); conacul Brătianu de la Florica, Ștefănești – Argeș (1905–1912); conacul Mihail Oromolu de la Păușești (1915–1916); Cazinoul și Hotelul „Palace” din Sinaia (1912–1913); clădirea „Accademia di Romania”, Roma (1930–1931); Institutul Academic Român din Saranda, Albania (1937–1938).

Toma DOBRESU (1862–1934) este un arhitect român de orientare eclectică, unul dintre cei mai fecunzi constructori (antreprenori) din secolul al XX-lea. Tatăl său a fost meșterul Dobre Nicolau (1821–1897), „staroste al breslelor de meseriași din Capitală” [6, p. 26], care a executat ca antreprenor Biserica Domnița Bălașa, Spitalul Brâncovenesc, Spitalul Filantropia, Hotelul Bulevard, Școala de Arte și Meserii, Liceul Lazăr, Ateneul Român.

Toma Dobrescu a fost absolvent al Școlii de Arte Frumoase din Paris (diplomat în anul 1890) și al Facultății de Drept (titlul lucrării de licență fiind *Responsabilitatea arhitecților și antreprenorilor*) [6, p. 25]. Toma Dobrescu a contribuit la întemeierea Școlii de Arhitectură și a Societății Arhitecților Români. Între anii 1891 și 1896 a fost arhitect-șef al serviciului de control la Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice. Toma Dobrescu a fost arhitect-șef al serviciului de

control la Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice (1891–1896). Dintre clădirile realizate merită amintite: Castelul Iulia Hasdeu din Câmpina (schițat după ideea lui Bogdan Petriceicu Hasdeu în 1896), Școala Normală din Constanța, Liceul Petru și Pavel din Ploiești, locuința proprie din str. Știrbey Vodă 104, casele Toma Dobrescu din str. Fântânei (azi, str. g-ral Berthelot) nr. 11 și str. Știrbey Vodă nr. 143, reconstrucția bisericii Sf. Ștefan din str. Știrbey Vodă; în Craiova: Liceul Carol I (1895), Hotel Minerva (1898–1906), Catedrala din Galați (1911, autori: Petre Antonescu, Ștefan Burcuș, Toma Dobrescu și Scarlat Petculescu), Mănăstirea Celec-Dere din județul Tulcea și numeroase reședințe private în special în București, pavilionul Camerei de Comerț la Expoziția Jubiliară din 1906 de pe Câmpul Filaretului [[2, p. 25-28; 9]. Toma Dobrescu a fost „șef al serviciului de control” (diriginte de șantier) la Palatul Bursei din București (1908–1911), proiectat de arhitectul Ștefan Burcuș.

Dimitrie MAIMAROLU (23 august 1859, București – 1926) a fost un arhitect român care, după ce a absolvit facultatea de Științe la București în 1881, a fost trimis de Ministerul Lucrărilor Publice ca bursier la Paris, unde a studiat la Școala de Arte Frumoase (absolvent în 1885) și care, revenit în țară în 1885, a fost numit arhitect-șef al Ministerului de Interne, „serviciu ce l-a condus cu o rară destoinicie timp de 12 ani” [7, p. 33-39]. Dimitrie Maimarolu se afirmă prin proiectarea unor clădiri importante din București: Palatul Adunării Deputaților (la concursul din 1891, Dimitrie Maimarolu obține Premiul I; azi, Palatul Patriarhiei; inaugurat la 1907); Cercul Militar Național (la concursul din 1899, Maimarolu obține Premiul I; realizat între anii 1911 și 1923 cu arhitecții Ernest Doneaud și Victor Ștefănescu – acesta din urmă ocupându-se de interioare); Prefectura Județului Argeș – Pitești (1899, azi Muzeul Județean de Istorie Naturală); Biserica Armenească din București (1911); Hotelul Concordia (lucrări la construcția din str. Smârdan nr. 51, 1897); Casa Vorvorenilor (Vârvoreanu) din Craiova (actualul sediu al Mitropoliei

Olteniei, 1905–1910); Catedrala (Biserica Sf. Hara-lambie) din Turnu-Măgurele (1905); refacerea Bisericii Sf. Silvestru (reconstruire și mărire 1904–1907), casele Sava Șomănescu (1899), Romulus Porescu (1905) și Ștefan Hepites (1906) din București. Dimitrie Maimarolu a fost membru fondator al Societății Arhitecților Români, membru al Societății Politehnice, arhitect în Comisia Monumentelor Istorice.

Leonida NEGRESCU (4 noiembrie 1857, București – 1931) este un arhitect cunoscut mai mult pentru proiectarea aripii din spate a Ateneului Român (1893–1897). A absolvit Școala de Arte Frumoase din Paris în anul 1887, clasa Julien Guadet. Întors în țară în 1888, a fost numit arhitect-șef la Căile Ferate Române, „unde a studiat și alcătuit planurile docurilor din Brăila și Galați”, apoi a fost numit arhitect-șef la Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, proiectând, în această calitate, numeroase licee și școli, timp de 7 ani. Din anul 1895, retrăgându-se din minister, proiectează lucrări importante, precum: Jockey Club, Splendid Hotel, Academia Comercială, casa avocat S. Rosental, casa Procopie Dumitrescu pe str. Batiștei nr. 21 din București, Palatul Financiar din Craiova. Obține Premiul I la concursul primelor spitale rurale și la concursul liceelor model din țară [5, p. 78-79].

Printre cele mai importante construcții proiectate de arhitectul Leonida Negrescu, menționăm teatrul în aer liber Arenele Romane, construit cu prilejul Expoziției din 1906 și păstrat până astăzi, cu ajutorul inginerilor Elie Radu și George (Gogu) Constantinescu.

Din cauza variabilității periodicității publicațiilor specifice meseriei de arhitect, la începutul secolului al XX-lea, informațiile existente astăzi despre marii noștri arhitecți care au făurit imaginea României moderne pot fi întregite de studiul revistelor periodice ilustrate de acum un veac: *Printre hotare*, *Figuri contemporane din România*, *Ilustrația*, *Ilustrațiunea română*, *România ilustrată*, *Literatură și Artă Română*.

Referințe bibliografice

1. Expozițiunea generală română 1906. Călăuza oficială și catalogul expozițiunei, capitolul Expoziția generală română din 1906. București: Socec, 1906.
2. Arhitectura în România. D. Toma Dobrescu în *Printre hotare*, nr. 1 (mai-iunie), 1909, p. 25-28.
3. Cornel Th. Figuri contemporane din România. Dicționar biografic ilustrat. Partea I + Număr de Crăciun 1911. (Ediția a II-a), București: Socec, 1909–1911.
4. Ionescu Grigore. Arhitectura României pe teritoriul României de-a lungul veacurilor. București: Ed. Academiei Republicii Socialiste România. 1982.

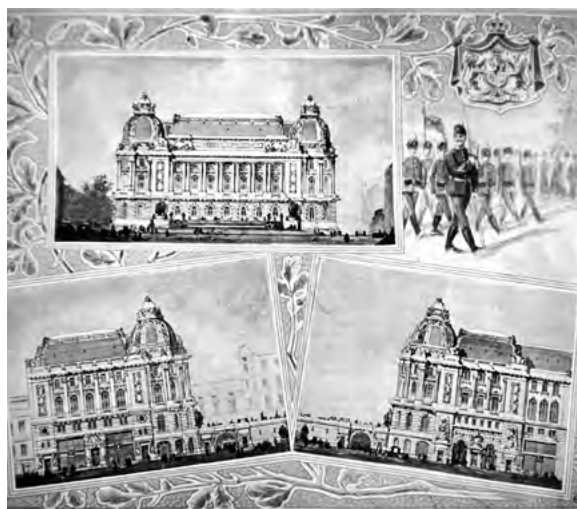
5. *Printre hotare*, nr. 1 (mai-iunie), 1909.

6. Revista poporului. 1904.

7. Teodorescu Sidonia, Niculae Raluca, Petrescu Gabriela, Țelea Vasile, Bîrsan Andrei. Dicționar al arhitecturii românești moderne (sec. XIX, XX, XXI). Arhitecți. Literele D-H – ediție online, București, 2014. <https://issuu.com/dictionaruar>.



Palatul Cantacuzino, 1911



Cercul militar



Turn, Palatul Culturii



Plan expo, 1906, Parcul Carol



Biroul arhit. Berindey



Plan expo, 1906, Parcul Carol



Toma Dobrescu



Dimitrie Maimarolu

Influența cadrului legislativ asupra arhitecturii locative a Basarabiei din secolul al XIX-lea

Rezumat

Influența cadrului legislativ asupra arhitecturii locative a Basarabiei din secolul al XIX-lea

Studiul de față relevă implicația legislației în arhitectura locativă a Basarabiei din perioada secolului al XIX-lea. Se examinează actele normative, se identifică parametrii de bază ce influențează dezvoltarea edificiilor particulare. Modelarea geometriei clădirilor este determinată de un șir de legi, ce conțin restricții asupra aspectului exterior (esteticul fiind pus în evidență) și asupra configurării planimetrice.

Cuvinte-cheie: Basarabia, arhitectura locativă, legislație, parametri arhitecturali.

Rezumat

The legislative influence on residential architecture of Bessarabia of the XIX century

The present study reveals the implication of the laws in residential architecture of Bessarabia from the period of the 19-th century. Normative documents are examined, are identified the basic parameters, which influences the development of particular buildings. Geometry modeling buildings is determined by a number of laws containing restrictions on appearance and the planimetric configuration.

Keywords: Bessarabia, residential architecture, legislation, architectural parameters.

Regulile și modul de zonificare, repartizarea terenurilor, metodele de amplasare a construcțiilor și multe alte chestiuni urbanistice au fost permanente teme dominante în atenția organelor de conducere. Reformele în construcții, din fiecare perioadă istorică, aveau drept scop crearea unui sistem coerent în dezvoltarea organismului urban. Basarabia în secolul al XIX-lea este influențată direct de autoritățile rusești. Puterea centrală instaurează o nouă organizare administrativă, o nouă restructurare ce a condiționat progresul brusc al domeniului urbanizării. Legislația normativă în construcții devine un instrument de control din partea statului și include decrete imperiale, rapoarte, dispoziții ale Senatului, rezoluții ale Cabinetului de Miniștri ș.a. Aceste documente formează nucleul transformării imaginii planimetrice și volumetrice a orașelor Imperiului Rus și guberniilor sale. Așadar, reglementările respective au impus parametri limitativi în evoluția arhitecturii perioadei date, făcând să dispară libera inițiativă în construcția unui imobil. Dacă organele centrale decideau că imobilul nu se află în locul potrivit sau trebuia trasată o nouă arteră, ori fațada nu corespundea esteticii, atunci ofițerul de poliție avea dreptul a scrie cu vopsea pe clădirea respectivă ce modificări trebuie

efectuate. După care proprietarii erau nevoiți să aducă imobilul în starea corespunzătoare sau să-l demoleze. Totodată, variația edificiilor este subordonată prevederilor din actele normative, fiind strâns legată de caracterul zonei urbane. Dar afluxul populației a avut ca urmare creșterea activității constructive. Deci, în exemplul orașului Chișinău putem urmări creșterea populației prezentată în tabelul 1.

Tabelul 1. Creșterea populației în or. Chișinău

Anul	1812	1828	1860	1915
Populația	7 000	18 000	87 000	128 700

În urma analizei arhitecturii așezărilor rurale și a orașelor Basarabiei, putem deduce că cea mai mare parte a construcțiilor urbane revine arhitecturii locative, adică construcției particulare, edificată pe propriile surse ale beneficiarilor atât în orașe, cât și în sate. Din această categorie fac parte următoarele obiecte: conacele, imobilele de raport, vilele, locuințele ieftine, dependințele, casele din lut sau lemn subțire, mezaninele ș.a. Acest tip de construcții, fiind cel mai variat, a fost supus unei reglementări legislative stricte din partea puterii centrale. Problemele de

modernizare a arhitecturii locative sunt dirijate de secțiunea 6 (pentru orașe) și secțiunea 7 (pentru așezările rurale) din cadrul principalului act normativ al Rusiei – Statutul în construcții, publicat în volumul al XII-lea al Codului de Legi al Imperiului Rus, actual până în anul 1917. Documentul este în perfecționare permanentă (editat de patru ori – în

1832, 1842, 1857, 1900), iar la sfârșitul secolului al XIX-lea volumul lui se reduce substanțial, deoarece structura și conținutul actului normativ sunt modificate considerabil, fapt care se datorează racordării la cerințele dezvoltării vieții urbane. Reglementarea arhitecturii locative devine mult mai restrânsă în Statutul din 1900 (Tab. 2).

Tabelul 2. Studiu comparativ al Statutelor în construcții din 1857 și 1900

Nr. secțiune Nr. capitol	Denumirea	Numărul de articole	
		Anul editării	
		1857	1900*
Secțiunea 6	Despre construcția edificiilor particulare în orașe	117	35
Capitolul 1	Despre locurile pentru construcții în oraș	14	4
Capitolul 2	Despre fațadele caselor particulare în oraș	10	14
Capitolul 3	Privind acordul de soluționare și regulile pentru construcțiile private în oraș	85	27
Capitolul 4	Despre construcția în oraș a fabricilor și altor edificii	8	13
Secțiunea 7	Despre construcția în așezările rurale	118	23
Capitolul 1	Privind construcțiile așezărilor rurale în general	96	6
Capitolul 2	Despre casele de staționare/pentru construcții*	22	11
Capitolul 3	Despre planurile mediului rural	-	6

Un instrument de bază obligatoriu în reglementarea aspectului exterior al clădirilor sunt fațadele „exemplare”, adică: „casele particulare în orașe se construiesc după fațadele aprobate de Majestatea Sa. Alegerea fațadelor, variate ca tip, se lasă după gustul doritorului de a construi” [3, p. 239]. În anul 1809, arhitecții L. I. Rusca și V. I. Hastie au finalizat elaborarea a două albume cu proiectele „exemplare” ale fațadelor caselor de locuit, fiecare a câte cincizeci de fațade. În anul 1811, L. I. Rusca și V. P. Stasov au terminat al cincilea album cu proiectele de porți și garduri. Peste un an, V. P. Stasov a lansat al treilea și al patrulea albume, ce includeau o sută douăzeci și cinci de proiecte ale fabricilor, atelierelor meșteșugărești, ale caselor de raport și ale locuințelor pentru săraci. În perioada anilor 1840–1841, arhitectul K. A. Ton a elaborat un complex de proiecte pentru casele țărănești. Mai târziu, în anii 1843–1852, apare o serie nouă de fațade, pentru diferite categorii sociale, concepute mai mult pentru orașe. Un ultim

grup de proiecte se publică în anii 1855–1856, unde pentru prima dată se propun fațade pentru județe. Construcția fațadei putea devia de la original prin micșorarea numărului de geamuri sau modificarea dimensiunii lor, în același timp, cu respectarea următoarelor reguli: la construcțiile din piatră, geamurile să aibă înălțimea nu mai puțin de doi și un sfert arșini și lățimea de un arșin și un sfert, cu excepția mezaninelor, unde geamurile pot fi mai joase; distanța dintre geamuri să nu fie mai mică decât lățimea lor; distanța de la geam până la acoperiș, inclusiv cornișa, să nu fie mai mică de un arșin și un sfert; divizarea și decorarea geamurilor și a casei în întregime să fie împrumutată de la una din fațadele „exemplare”; pentru locuințele mici, înălțimea geamurilor trebuie să fie nu mai mică de doi arșini, iar lățimea de un arșin și două verșoace, de la pământ până la geam să fie o distanță nu mai mică de doi arșini, de la geam până la acoperiș (inclusiv cornișa) – nu mai puțin de un arșin, ceea ce va face în total

cinci arșini pe exterior și patru pe interior. Aceste prevederi reglementau strict parametrii clădirii, iar beneficiarul trebuia să obțină două desene tehnice: planul teritoriului cu amenajarea tuturor construcțiilor și fațada clădirii. Din acestea rezultă că planurile interioare ale clădirilor de locuit nu erau reglementate, beneficiarul fiind liber a diviza clădirea cum dorea. Din anul 1858, fațadele „exemplare” nu mai erau obligatorii din cauza necorespunderii cu estetica perioadei și prețurilor mari ale proiectelor. Totodată, se observă absența reglementării fațadei posterioare și a celor laterale. Putem constata că parametrul principal în formarea imaginii arterelor orașelor este configurația fațadei principale a clădirii. Însă, locația gospodăriilor și a caselor țărănești era strict controlată. Conform Regulamentului din 27 octombrie 1830 privind „amenajarea zonelor rurale”, putem urmări prescripțiile organelor administrative și rezultatul acestora pe teritoriul Basarabiei.

Prevederile impuse de puterea centrală au efecte diverse asupra clădirilor de locuit, acestea determinând nemijlocit tipologia lor. Analiza normelor în construcții a permis a pune în evidență câțiva factori urbanistici, cum ar fi: zonificarea urbanistică pentru arhitectura locativă (partea centrală sau periferică); metoda așezării clădirii pe lot (alinierea față de stradă, față de clădirile limitrofe, față de extremitatea parcelei); raportul dintre suprafața construită și neconstruită; înălțimea edificiului; materialul de construcție utilizat. În continuare, vom detalia acești factori.

Zonificarea urbanistică – conform planurilor topografice ale orașelor, se reglementează zonele de construcție. Un criteriu de parcelare este diferenț-

erea populației în funcție de venit și funcția ocupată în societate: „După planul orașului Chișinău din 1834, teritoriul era divizat în două părți practic egale: cea de jos, sau așa-numita orașul vechi, și cea de sus – orașul nou. În partea de jos locuiau artizanii și cei săraci, cartierele părții de sus erau populate de oamenii bogați, funcționari și nobilime. Contrastul dintre clădiri și amenajarea teritoriilor superioare și inferioare corespundea diferențelor de straturi ale populației din aceste zone” [5, p. 9]. Segregarea socială pune în evidență transformarea locuințelor individuale: „În construcția clădirilor locative apar noile tipuri de construcții. Conacele și vilele nobililor aristocrați cedază caselor de locuit destinate clasei de mijloc” [6, p. 297]. Zonele rezidențiale centrale, cu confort urban sporit, localizează ansambluri locative cu caracter total diferit de zonele periferice ale orașelor: „...piețele pot fi rectangulare sau în formă de cerc. Aici se grupează cele mai luxoase locuințe, clădirile administrative, poliția...” [4, p. 100]. Politica Imperiului Rus a transformat orașele în teritorii divizate mai mult rectangular, cu pătrate și dreptunghiuri practic similare: „...și totuși, tendințele democratice – dorința de a realiza un fel de egalitate socială prin împărțirea zonei urbane în cartiere de aceeași dimensiuni și forme” [5, p. 16].

Metoda așezării clădirii pe teren – conform Regulamentului din anul 1830, deosebit clădiri locative așezate izolat pe teritoriu. Parcela în mediul rural are formă mai mult dreptunghiulară, unde casa trebuie situată astfel, încât lungimea ei să fie orientată spre curte, iar lățimea să fie paralelă cu strada. În funcție de dimensiunile lotului, era executată următoarea parcelare a teritoriului curții țărănești (Tab. 3):

Tabelul 3. Parcelarea teritoriului curții țărănești

<i>Dimensiuni parcelă lxL (stânjeni)</i>	<i>Dimensiuni pentru curtea cu construcție lxL (stânjeni)</i>	<i>Dimensiuni pentru grădină* lxL (stânjeni)</i>	<i>Dimensiuni pentru cânepar și livadă lxL (stânjeni)</i>	<i>Dimensiuni pentru hambar lxL (stân- jeni)</i>
14 × <60	8 sau 10 × 15-25	6 sau 4 × 15-25	14 × 25-35	14 × 10
12 × >60	7 sau 8 × 15-25	5 sau 4 × 15-25	12 × 25-35	12 × 10
10 × >60	6 × 15-25	4 × 15-25	10 × 25-35	10 × 10

*Curtea și grădina se găseau dintr-o parte și alta a casei.

Distanța dintre locuințele din lemn în zonele rurale trebuia să fie nu mai mică de șase stânjeni, liberă de oricare alte construcții. În orașe, imobilele din piatră situate pe aceeași parcelă trebuiau să se afle la o distanță nu mai mică de doi stânjeni. Era interzisă orice construcție din lemn, adiacentă fața-

dei edificiului din piatră cu scop comercial, din cauza pericolului de incendiu. Prevederile urbanistice au impus divizarea terenurilor la maxim, pământul fiind valorificat și utilizat totalmente. Potrivit Statutului în-construcții din 1900, putem deosebi locuințe grupate: „Clădirile din piatră pot fi edificate în front continuu,

delimitarea efectuându-se prin brandmauere (perete solid, fără geamuri și uși, cu înălțimea ce depășește puțin înălțimea casei), iar casele cu lungimea mai mare de 12 stânjani să posede mai multe brandmauere” [3, p. 192]. Casele de locuit din lemn se situau la o distanță de patru stânjani de la hotarul stâng al curții și de doi stânjani de la hotarul posterior, iar lungimea lor nu putea fi mai mare de 12 stânjani.

Raportul dintre suprafața construită și neconstruită – în scopul siguranței împotriva incendiului, nu se permitea a construi totalmente parcelele, ci doar „nu mai mult de trei pătrimi din suprafața totală, în afară de aceasta, să rămână liber teritoriul cu aria de 4x5 stânjani, fără a lua în considerare trecerile din stradă” [1, p. 152].

Înălțimea edificiului – înălțimea locuințelor era în corelație directă cu rezolvările planimetrice ale orașelor. Nucleul urban era construit cu locuințe mai înalte, iar în partea periferică întâlnim clădiri mai mici după gabarite. Fixarea înălțimilor a determinat la formarea imaginii spațial-volumetrică. Edificarea construcțiilor din lemn cu două niveluri sau un nivel cu mezanine se admitea deasupra pivnițelor și subsolurilor din piatră, sau pe fundamente continue din piatră, astfel încât înălțimea clădirii de la pământ până la începutul acoperișului să nu depășească patru stânjani. O mare atenție se acorda proporției acoperișurilor clădirilor ce se aflau pe aliniamentul străzii, fiind sub un control riguros din partea puterii centrale: toate edificiile localizate pe linia străzii, ce nu aveau fațade arhitecturale „drepte”, coloane, pilaștri și frontoane, puteau avea înălțimea acoperișului egală cu două șeptimi din lățimea clădirii (lățimea edificiului se ia fără a se lua în considerare construcția cornișelor). Locuințele cu lățimea nu mai mare de patru stânjani aveau înălțimea acoperișului egală cu o treime din lățimea casei. Locatarii care doreau ca înălțimea acoperișului să fie mai mare, construiau fațade fără frontoane, pilaștri și coloane, iar cei care doreau case cu frontoane erau nevoiți a respecta înălțimile stabilite de proiectele fațadelor. Iar dimensiunile acoperișurilor edificiilor locuibile sau nelocuibile din interiorul parcelei puteau fi stabilite de proprietar.

Parametrii dimensionali erau stabiliți în felul următor: „Din 1831, pe proiectul fațadei clădirii, în calitate de scară, se reprezenta o figură umană cu înălțimea de doi arșini și opt verșoace (un verșok = 4,4 cm) sau cinci picioare (un picior = 30,5 cm) și 10 toli de măsuri metrice engleze” [2, p. 60].

Materialul de construcții utilizat – sursele narative variate sunt semnificative în abordarea problemei exteriorului locuinței: „Arhitectura locativă în orașele Moldovei, în prima treime a secolului trecut,

a fost în mare parte din lemn și doar spre sfârșitul anilor treizeci ai secolului XIX, în orașele mai mari, în special în Chișinău, s-a început construcția din piatră, predominantă fiind piatra de calcar” [5, p. 25]. „Dacă la începutul secolului XIX clădirile se construiau din piatră cioplită sub tencuială, atunci din anii '70-'80 se folosea zidăria curată din piatră de formă regulată. Acest tip de zidărie se folosea mai des la edificarea vilelor orașenești și a conacelor construite în afara orașelor” [7, p. 12]. E de menționat că clădirile din piatră construite „într-o vară” puteau fi tencuite peste un an după finisarea acesteia. Această prevedere era lăsată în responsabilitatea arhitectului, a meșterilor și a locatarilor înșiși. Iar monitorizarea strictă se făcea de către poliție. „Construcțiile din piatră edificate în aceeași curte trebuie să se afle la o distanță de doi stânjani” [3, p. 193].

Conform Regulamentului din 1830, construcțiile rurale puteau fi construite din lemn, piatră sau „mazance”. Cei care erau mai avuți construiau case cu fundament din piatră. Țăranii prosperi, cu componența mare a familiei, puteau avea curți mai vaste și case mai mari din lemn sau piatră, situate la o distanță de șase stânjani. „Principalul material de construcție era piatra brută, blocurile din lut și paie, împletitura de nuiele cu lut, molozul. Acoperișul, de cele mai dese ori, era din țiglă, iar la periferii – din stuf și mai rar din șindrilă. Iar așa-numitul coteleț, ca material de construcție pentru pereți, a apărut după anii '60 ai secolului al XIX-lea...” [8].

Coloristica clădirii locative – cromatica locuințelor rurale este mai mult utilitară la început, cu perimetrul „soclului” colorat în negru sau albastru, pentru a proteja vizual de „urmele” calamităților naturale. Mai târziu, culorile au și funcție decorativă, cu atribuția de fond al fațadelor, cu coloristica pe perimetrul geamurilor ș.a.: „Începând cu anul 1817, casele erau vopsite în următoarele culori: alb, galben-marونی, galben-palid, galben-cenușiu, roz palid și vopsea de Siberia, cu adaos mare de vopsea albă” [2, p. 63]; este evidentă policromia edificiilor. „Autoritățile urbane dădeau indicații referitoare nu numai la amplasamentul clădirilor, dar și la culoarea fațadelor pe case erau montate plăci speciale cu culoarea dorită...” [4, p. 107].

Toate schimbările efectuate asupra imobilelor locative erau coordonate și supravegheate de organele autorității publice prin intermediul prevederilor actelor normative. Dacă proprietarii neglijau planurile și fațadele aprobate sau edificau în orașe construcții din lemn în locuri interzise ori construiau încălcând regulile, atunci ei erau pasibile de răspundere conform dreptului penal. Reglementarea activității constructive avea drept scop satisfacerea măsurilor tehnice

antiincendiar, în primul rând prin obligativitatea folosirii materialelor de construcție incombustibile. Ministerul Afacerilor Interne publică prevederi privind amplasarea construcțiilor în parcelă, privind acoperișurile și cuptoarele din interiorul caselor, hornul edificiilor și altele. Tendința puterii centrale de a controla dezvoltarea urbană se reflectă prin modul de dirijare a documentației în construcții: aprobarea planurilor și fațadelor clădirilor particulare, permisiunea pentru reconstrucție aparținea general-governatorului sau Administrării Guberniale (Departamentul de construcții). Excepție făceau clădirile din lemn din orașele județene, a căror construcție era permisă doar de arhitectul orașului sau de Administrația Poliției.

Finalizând studiul dat, axat pe analiza actelor re-

gulamentare din secolul al XIX-lea și pe literatura de specialitate, putem constata, că arhitectura clădirilor particulare a fost supusă numeroaselor transformări. Trebuie menționat că așezarea edificiilor pe teren și esteticul lor sunt parametri semnificativi a perioadei date. Intențiile puterii centrale de a ordona fronturile stradale, prin stabilirea unor reguli speciale, au condus, în fond, la o tipologie a construcțiilor. Preocupările pentru imaginea stradală sunt prezente practic în toate actele normative. Se observă diferențierea constructivă în zona centrală și periferică a orașelor. Tendințele politicii urbane, măsurile de reglementare a construcțiilor au avut drept consecință o evoluție a configurației spațial-volumetrică a teritoriilor Basarabiei secolului al XIX-lea.

Referințe bibliografice

1. ANRM, F. 9, inv. 1, d. 91, p.152.
2. Ceastina Alla. Legislația Imperiului Rus în domeniul arhitecturii și impactul ei asupra dezvoltării Basarabiei în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Arte vizuale, 2010.
3. Statutul în Construcții al Imperiului Rus, ediția anului 1900.
4. Șlapac Mariana. Arta urbanismului în Republica Moldova, Chișinău, 2008.
5. Боровский В. М. История молдавской архитектуры. Кишинев, 1987 / V. M. Borovskii. Istoria moldavskoi arhitektury. Kishinev, 1987.
6. Всеобщая история архитектуры. Т. 6. М., 1968 / Vseobshhaia istoria arhitektury. T. 6. M., 1968
7. Колотовкин А. В., Эльтман И. С., Педаш Г. А. Архитектура Советской Молдавии. Москва, 1973 / A. V. Kolotovkin, I. S. El'tman, G. A. Pedash. Arhitektura Sovetskoi Moldavii. Moskva, 1973.
8. Смирнов В. Градостроительство Молдавии. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1975 / V. Smirnov. Gradostritelistvo Moldavii. Kishinev: Cartea Moldovenească, 1975.

Dinamica dezvoltării arhitectural-urbanistice a orașului Soroca în secolul al XX-lea

Rezumat

Dinamica dezvoltării arhitectural-urbanistice a orașului Soroca în secolul al XX-lea

Prezentul articol este dedicat studiului dezvoltării arhitecturale și urbanistice a orașului Soroca în perioada 1900–1990. În acești ani, dezvoltarea orașului a avut loc în componența a patru state diferite: Imperiul Rus, Regatul Român, Moldova Sovietică în cadrul URSS și Republica Moldova.

Din 1812 până în 1918 orașul s-a dezvoltat în conformitate cu tradițiile și regulile urbanismului și arhitecturii ruse, bazate pe tradiția culturii de urbanism clasice europene. Făcând parte din statul Român, orașul s-a îmbogățit cu clădiri construite în spiritul arhitecturii „neo românești” și Art Nouveau. Perioada sovietică se caracterizează printr-o rigidă centralizare de stat a tuturor funcțiilor dezvoltării urbane. Introducerea unor metode industriale în construcții a transformat Soroca din localitate cu clădiri de un singur nivel într-un oraș cu cartiere de blocuri tipice multietajate.

Autorul propune o analiză critică a dezvoltării arhitecturale și urbanistice a orașului Soroca în perioada enunțată.

Cuvinte-cheie: dezvoltarea orașului Soroca, urbanismul orașului Soroca, arhitectura orașului Soroca, Valentin Voitehovski, Müntz Johann Heinrich, Marea Sinagogă din Soroca, PUG-ul orașului Soroca.

Summary

Architectural and urban development trends of the Soroca town in the XX-th century

The article is dedicated to the study of architectural and urban development of Soroca between 1900 and 1990. The development of the city during that period took place in four different states: the Russian Empire, the Romanian Kingdom, and Soviet Moldavia as part of the USSR and the Republic of Moldova.

From 1812 to 1918 the city developed according to the Russian town-planning and architectural tradition, based on classical European urban planning culture. The Romanian period enriched the city with buildings in the spirit of „neo Rumanian” architecture and Art Nouveau. The Soviet period is characterized by strong state centralization of urban development functions. The introduction of industrial construction methods transformed the one-floor town into a city with multi-story blocks of typical design.

The author provides a critical analysis of the architectural and urban development of Soroca during the above-mentioned period.

Keywords: development of Soroca, urbanism of Soroca, architecture of Soroca, Valentin Voitehovski, Johann Heinrich Müntz, the Great Synagogue in Soroca, Master Plan of Soroca.

Cele mai vechi mențiuni directe despre Soroca la ziua de astăzi, le găsim în letopisețul lui Gr. Ureche [31]; în care este descris precum că în anul 1475 a avut loc un atac al cazacilor asupra satului, situat lângă vadul de peste Nistru. Ar trebui de remarcat faptul că vadul de peste Nistru, cunoscut încă din cele mai vechi timpuri, a fost un factor de apariție a posturilor vamale pe ambele maluri. Aceste două posturi vamale au fost menționate împreună încă în anul 1419 [30], dar prima atestare certă oficială a Sorociei este la 12 iulie 1499, data încheierii tratatului de pace moldo-polonez, în care printre boierii care l-au semnat era și un oarecare Coste Posadnic, pâr-

călab de Soroca [22].

Deja a devenit un fapt stabilit ferm, pentru o lungă perioadă de timp, că cea mai veche imagine existentă a orașului și cetății aparține unui arhitect și pictor pe nume Müntz J. H. (În literatura istorică până amu s-a scris greșit G. I. Müntz – nota autorului.). Până azi desenul acesta era datat aproximativ cu anii 1780.

Autorul acestui desen era considerat Müntz Johann Heinrich, un neamț de origine elvețiană, care s-a născut pe 28 septembrie 1727 în Mulhausen și a murit în mai 1798 în Kassel. În perioada 1780–1785 el a efectuat o călătorie din Polonia prin Bielorusia și

Ucraina. O parte a traseului trecea de-a lungul malului stâng al Nistrului, de la Tighina (Bender) până la Mogilev-Podolski. Rezultatul acestor călătorii a fost publicarea unui album de acuarele „Voyages pictoresques de la Pologne par Müntz 1781–1783”. Albumul original este păstrat la Biblioteca Universității din Varșovia. Printre cele 140 acuarele s-a găsit un desen numit „Soroki. Twierdza – widok” (Soroca. Cetatea – priveliște) [27]. Această lucrare are dimensiuni de 197×313 mm, datată 1781. [Figura 3.] Vedem că desenul acuarelei în culori este complet diferit față de desenul alb-negru, cu care ne-am obișnuit! Un studiu detaliat al întregului album a confirmat faptul că alte imagini originale, cu vedere spre cetatea Soroca, făcute de Müntz, nu există. Studiind albumul, atenția mi-a fost atrasă de acuarela cu denumirea simplă „Bender – widok” (Bender - priveliște) [26]. Un desen de 120×185 mm, datat cu anul 1781.

Acest peisaj original în culori al cetății Bender este surprinzător de asemănător desenului alb-negru bine cunoscut, care era denumit până acum – Cetatea Soroca și se considera ca fiind al lui Müntz Johann Heinrich.

Studiul comparativ detaliat arată că acuarela originală a Cetății Bender a fost retușată, pentru a duce la o mai mare asemănare cu Soroca. În primul rând, a fost modificată cetatea, ca să fie mai mult asemănătoare cu silueta Cetății Soroca. Fără îndoială, avem în față o falsificare istorică, scopul căreia nu-l cunoaștem. Probabil că cineva, care știa despre călătoria lui Müntz și cunoștea componența albumului lui, dar nu avea acces la colecția originală completă, a încercat să completeze lipsa imaginii Cetății Soroca. Dar având peisajul cetății Bender, a decis să facă o replică, un mic „ajutor” științei istorice și a găsit o „rezolvare” a acestei probleme.

Primul plan general de sistematizare a orașului a fost elaborat de inginerul topograf județean Vladislav G. Scovronski în 1841 [20]. (În literatură până acum greșit este indicat anul 1842 – nota autor.) La acest moment planul, a cărui imaginea a fost restaurată cu metode computerizate, este cea mai veche imagine cartografică în culori a orașului Soroca și satului suburban Zastânca. Tot el a fost autorul celui de al doilea plan al situației existente [2] și a planului de sistematizare a orașului, care era semnat de împăratul Nicolai I la data de 31 ianuarie 1846, și până la sfârșitul secolului XIX era documentul principal urbanistic al or. Soroca pentru terasa inferioară. Planul noilor cartiere, numite „Planul Nou”, pe terasa superioară a orașului era aprobat de guvernatorul Basarabiei la data de 23 august 1875 [4]. Următorul plan al întregului or. Soroca a fost făcut deja în anul 1886 [29]. Despre

acesta în Arhiva Națională a Republicii Moldova se află raportul din iulie-octombrie 1886 al inginerului – topograf județean Alexandr Donskoi [3].

Conform recensământului județean din 1899 [5], în orașul Soroca populația constituia 12 875 persoane, iar împreună cu satele suburbane Zastânca și Bujerovca – 15 351 persoane [34]. Din anul 1812 populația a crescut de 6,5 ori. La acel moment cartierele „orașului nou rus” pe terasa inferioară, prevăzute conform planului din anul 1846, au fost populate, în oraș fiind 1120 clădiri. Casele de locuit erau construite într-un nivel din piatră sau din chirpici. Forma stilistică nu avea diversificări mari – de obicei, toate clădirile civile semănau cu clădirile neoclasicismului rusesc cu elemente de eclecticism. Orașul a început să se dezvolte pe terasa superioară în anii 1870, de-a lungul drumurilor care duceau la Bălți și Mogilev-Podolski [6], care au evoluat în străzile Belețkaia și Mogilev.

În absența căii ferate și în imposibilitatea de dezvoltare a industriei și a comerțului în volume mari, conducerea orașului a pus accentul pe dezvoltarea instituțiilor de învățământ. La începutul secolului al XX-lea Soroca, dintr-un centru administrativ și comercial județean obișnuit, începe să se transforme într-un centru educațional din partea de nord-est a Basarabiei. În oraș încep să se stabilească și să se construiască o varietate de instituții de învățământ.

Liceul pentru fete a fost deschis pe 28 septembrie 1900. Pentru liceul de pe str. Poștală (actualmente str. Ion Creangă, 19) în 1904–1905 a fost construită o clădire cu 2 etaje pentru 300 de elevi. Autorul proiectului a fost arhitectul din or. Odessa V. I. Șmidt.

Pentru pregătirea cadrelor didactice, în 1912 a fost deschisă o școală profesională, așa numită seminarie, pentru învățători cu durata de 4 ani. Pentru dezvoltarea agriculturii moderne, pe data de 5 februarie 1907, se deschide primul în Basarabia Colegiu Agrotehnic, căruia i se alocă suprafețe de teren mari pe terasa superioară a orașului. În 1912, colegiul a primit o clădire nouă, construită la intersecția străzilor Belețkaia și Mogilev (actualmente str. Bălțului, 2), autorul proiectului academician-arhitect din Sankt-Petersburg Marfeld Robert Robertovici [7].

Cheltuielile totale anuale pentru educație în anul 1913 au ajuns la 28 000 de ruble, adică mai mult de 1/3 din bugetul orașenesc. Nicăieri în provincia Basarabiei cât și în cele vecine, învățământul nu a fost finanțat la așa nivel. Numărul total de elevi era de 1200, inclusiv 800 de băieți și 400 fete. Astfel, în acea perioadă orașul avea deja 12 școli, inclusiv 4 medii și 8 primare [9].

La începutul secolului al XX-lea, a fost marcată o participare activă a cetățenilor orașului Soroca

la construcția clădirilor publice din contul propriu. Cetățeanul de onoare, președintele Adunării Dumei Orășenești Fiodor Aleinikov a explicat în „scrisoarea oficială adresată primarului din Soroca, primită pe 7 iunie 1916, precum că la 21 iunie 1910 el a primit binecuvântarea episcopului eparhial să construiască o biserică lângă cimitirul creștin, și el F. A. Aleinikov a terminat construcția clădirii bisericii, iar pe lângă biserică sau mai construit:

- casa pentru paznic, cu un hambar și morgă,
- școala bisericii, cu un apartament pentru învățător și dotările necesare,
- o casă pentru preot, pe o parcelă atribuită din terenul orășenesc, cu dotările necesare,
- vizavi de fațada bisericii, de-a lungul zonei cimitirului și a casei preotului, s-a construit un zid de piatră, în unele locuri cu plase din fier.” [8]

În același an 1916 această biserică a fost sfințită și deschisă ca biserică Sf. Teodor Stratilat, proiectată și construită sub conducerea inginerului Koch Edmund Karlovici [21]. (În literatură până acum greșit este indicat Bolșacov Ivan – nota autor.) Această biserică, cu stilul arhitectural specific între clădirile arhitecturii religioase a Rusiei țariste din sec. XX, este construită în așa-numitul stil „neo-rus” – versiunea modernului rus sau Art Nouveau.

Un alt model remarcabil și original al clădirii construite în anul 1911, în stilul Art Nouveau, a fost teatrul - illusions al doamnei filistene Mainfeld Raina Gerșcovna (În literatura de până acum s-a scris greșit - teatrul domnului R.G. Maierfeld – notă autorului.), amplasat la intersecția străzilor Dubovaia și Bulivarnaia (acum str. Al. cel Bun - M. Eminescu) [1]. Acest stil este remarcat și pe o clădire din zidărie din cărămidă roșie de pe strada Dvoreanskaia (acum str. Independenței, 54).

Potrivit raportului Consiliul Local al orașului Soroca pentru anul 1913, ultimul an înainte de Primul Război Mondial, populația era constituită din 17500 de oameni, în oraș fiind înregistrate 1467 clădiri. Numărul de lucrători din Primăria orașului era de 16 persoane, inclusiv primarul Nikolai Mihailovici Soltuz și arhitectul orașului – Carl Iosifovici Negruș [14].

Din 1918 până în 1944 orașul Soroca făcea parte din Regatul Român, cu excepția perioadei din iulie 1940 până în iulie 1941, când a fost parte din URSS. Din 1920 două sate suburbane au fost incluse în componența orașului – Zastânca și Bujerovca, ca urmare populația orașului a ajuns până la 20 000 de persoane, cu o suprafață de 650 ha. În perioada situației economice dificile, după Primul Război Mondial, statul și societatea română au reacționat cu atenție și înțelepciune la problemele existente în Basarabia nou-unită la statul român. În anii 1920 au fost publicate multe lucrări cu privire la aspectele economice și problemele Basarabiei. În toate obligatoriu se prezenta situația și analiza generală a situației, inclusiv și a orașului Soroca. La primul Congres al inginerilor români din 1921, inginerul Cincinat I. Sfințescu a făcut o analiză detaliată a orașelor basarabene în ceea ce privește abordarea problemelor de planificare și dezvoltare urbană. În special, el a spus că orașul Soroca nu are plan cadastral, iar ultimul plan a fost întocmit în 1886. Lungimea totală a străzilor era de 13 km. În oraș, în 1914 a fost începută, dar nu și finalizată construcția rețelelor de alimentare cu apă. Alimentarea cu energie electrică din contul a două centrale electrice avea capacitatea de a acoperi doar o mică parte a orașului, iar pentru iluminarea stradală erau folosite numai 26 felinare. Bugetul orașului în 1920 a fost de 800 000 de lei [29].

Pe lângă creșterea populației, un indicator caracteristic al dinamicii de dezvoltare a orașului sunt cifrele din bugetul orașului.

Anul	1898 [10]	1900	1902 [11]	1909 [12]	1913 [13]
Buget (ruble)	42 263,28	44 263	48 396,48	54 934,60	82 770,65

Potrivit unei analize în monografie „Basarabia”, pregătită pentru Expoziția Jubiliară din 1925, populația orașului Soroca era de 22 450 de persoane, dintre care: români – 7 857, ruși – 2 694, evrei – 11 225, polonezi – 449, alte naționalități - 225. Orașul a devenit un important centru educațional și cultural. În afară de așa-numita școală normală (școala profesională reală) pentru băieți, mai funcționa un liceu pentru băieți și unul pentru fete, un liceu agro-

tehnic, o școală tehnică elementară, 10 școli primare și 5 grădinițe. În orașul Soroca și în satele Zastânca și Bujerovca au funcționat 5 biserici ortodoxe, o biserică catolică, o sinagogă și 17 case evreiești de cult. Tot aici funcționau 24 mici întreprinderi locale de nivel județean [23].

Schimbările în amenajarea centrului orașului a început în perioada interbelică, la 10 octombrie anul 1921, atunci când în centrul pieței comerciale, între

orașele „vechi” și „nou”, a fost ridicat monumentul generalului Stan Poetaș, care a căzut în bătălie în ianuarie 1919. Piața nouă a fost redenumită Piața Unirii. Până la 1930, toate magazinele au fost transferate în zona pieții comerciale noi. Piața Unirii a fost amenajată ca un parc și plantată cu copaci. În același parc, în 1936 a început construcția unei noi catedrale în stil neo românesc – Sf. Parascheva Cuvioasă, proiectată de arhitectul Valentin A. Voițehovski. Construcția sa însă a fost întreruptă de al Doilea Război Mondial, când zidurile au fost ridicate până la nivelul cupolelor. În această stare catedrala a fost timp de 20 de ani, după ce a fost aruncată în aer, în 1962.

Sub egida Comisiunii Monumentelor Istorice a României, în 1928–1930, cu îndrumarea lui Virgil Drăghiceanu au fost excavate și efectuate măsurătorile în Cetatea Sorocii, la care a participat și studentul Academiei de Arhitectură din București V. Voițehovski [28]. În același timp, au fost efectuate lucrări cartografice la scara 1: 500 cu proiectul amenajării teritoriului aferent. Aceste lucrări, precum și o schiță de amenajare a teritoriului adiacent, cu organizarea unui bulevard de la cetate până la catedrala Adormirea Maicii Domnului din strada Regele Carol I (actualmente Ștefan cel Mare, 50), au fost efectuate de conducătorul tehnic V. Costin [25].

Inundația mare de la 5-6 aprilie 1932 a schimbat peisajul de coastă al orașului Soroca și a satului Țekinovka de pe malul opus al Nistrului. Barajul de gheață de pe lângă s. Vărăncău a ridicat nivelul apei în zona Sorocii cu 8-9 metri. Apa a stat 2 zile până când barajul a fost aruncat în aer cu ajutorul bombardierelor sovietice și a artileriei române. Însă mai periculoase decât apele erau lespezile groase de gheață, care au distrus clădirile din piatră și din cărămidă. A fost complet distrusă una dintre cele mai vechi clădiri din oraș Sinagoga Mare. Această clădire a fost construită în stil baroc în 1775. [24] Clădirea din cărămidă a Liceului de băieți „A. D. Xenopol” și clădirea liceului tehnic au fost distruse până la sol.

După inundație, pentru Liceul „A. D. Xenopol” în 1934–1936, a fost construită o nouă clădire cu 2 etaje pe strada F. Aleinikov (acum str. Alecu Russo, 16), vizavi de Liceul de fete „Domnița Ruxandra”. Pe vremuri, în clădirea această cu un nivel se afla conac urban al familiei Fleksor, dar în perioada 1919–1933, Prefectura județului Soroca. Reconstrucția clădirii a fost executată după proiectul al arhitectului Valentin Voițehovski. Sinagoga Mare a or. Soroca, care a stat timp de 157 de ani pe malul Nistrului, după inundație nu a fost restaurată. Această inundație a atras atenția guvernului la problemele urbane ale orașului. S-a decis să se înceapă lucrările de construcție a digului de protecție de-a lungul malului. În locul clădirilor

distruse și al grădinilor, pe malul Nistrului a apărut o promenadă cu gard metalic și o plajă publică bine amenajată, pentru întreținerea căreia au fost alocate fonduri speciale din buget. În 1935, pentru plajă a fost prevăzută suma de 19 080 lei [18], iar în 1937 – 10 780 lei [19].

În a doua jumătate a anilor 1930, s-a decis să fie alocate fonduri speciale pentru crearea unei infrastructuri urbane inginerești moderne. Bugetul proiectului din anul 1935, pentru asigurarea cu energie electrică a întregului oraș și trecerea de la o singură fază a sistemelor electrice la cea cu trei faze, a fost evaluat la 500 mii de lei [15]. Problema acută a sistemului de alimentare cu apă a orașului a început să fie rezolvată în cadrul proiectului din 1939, cu un buget total de 9,2 milioane lei [16].

Arhitectura civilă a clădirilor noi, din acea perioadă, este reprezentată prin clădirile de locuit cu 2 etaje, în stil constructivist, de pe strada Ion Gh. Duca (acum str. M. Eminescu, 6 și M. Eminescu, 12), precum și de clădirea publică Casa Învățătorilor amplasată la intersecția străzilor Ion Gh. Duca și Regele Ferdinand (acum str. M. Eminescu și Independenței, 73/a). În centru au fost construite câteva clădiri în stil eclectic, cu elemente de Art Nouveau; acestea sunt: farmacia B. M. Balter la intersecția str. Rădulescu și str. Regele Ferdinand (acum str. Independenței, 66), casa avocatului I. B. Gendler de pe str. Regele Ferdinand (acum str. Independenței, 68) și casa din cărămidă cu 2 etaje a proprietarului S.B. Șnaider, intersecția str. Pr. Carol și str. Regele Carol (acum str. D. Bolintineanu și Ștefan cel Mare, 27), în care la primul etaj a fost amplasat un atelier de cusut, iar la etajul doi a locuit familia sa. Pentru compania de grăniceri a fost construită clădirea cu elemente al stilului neo românesc, la intersecția str. General Berthelot și Malul Nistrului (în prezent, str. Ion Creangă, 3 și Petru Rareș).

În timpul celui de al Doilea Război Mondial, primarul orașului, V. Muntean, a început activ să se implice în reconstrucția întregii localități. Cu acest scop, la 18 aprilie 1942, la adresa guvernatorului Basarabiei a fost trimis un raport detaliat privind reconstrucția și dezvoltarea orașului pentru o perioadă de 25-30 de ani, cu estimarea bugetului detaliat de 114,225 milioane lei [17]. Bugetul Primăriei alocat pentru reconstrucția or. Soroca pentru perioada 1942-1943 a fost calculat la circa 11,803 milioane lei. În primul rând, au început să se demoleze casele și să se corecteze străzile din cartierele vechi ale orașului. În plus, în mod activ s-a început prelungirea amenajării promenadei și a unui parc în jurul cetății. Lucrările de reconstrucție a orașului din perioada 1941–1943 au fost conduse de către șeful serviciu-

lui tehnic orășenesc Alexandr E. Voițehovski, tatăl arhitectului V. A. Voițehovski. Din păcate, războiul a stopat realizarea acestor planuri. În martie 1944, în oraș a intrat Armata Roșie.

După al Doilea Război Mondial, în 1945, începe etapa de dezvoltare a istoriei moderne a orașului Soroca. Din acel moment, istoria orașului poate fi împărțită în patru etape:

1) 1944–1955 – perioada reconstrucției post-belice;

2) 1956–1971 – stadiul de dezvoltare a industriei și introducerea unor metode industriale la construcții cu utilizarea primelor proiecte de amenajare a microraiionelor pe teritoriul liber;

3) 1971–1991 – creșterea industriei, populației și trecerea la proiectele-tip în masă a construcțiilor, în baza unui plan general de dezvoltare și a planurilor de detaliu, și reconstrucția centrului;

4) după 1991 – sfârșitul monopolului de stat, trecerea la economia de piață.

În primii ani de după război Institutul de Stat „Moldavstroiproiect” acum „Urbanproiect”, a elaborat proiecte-scheme de reconstrucție și dezvoltare a orașelor RSS Moldovenești. În baza acestor scheme a avut loc renovarea orașelor, cu posibilități ulterioare de alocare a terenurilor adiacente pentru construcții noi. Schemele au ajutat la efectuarea lucrărilor de restaurare, în conformitate cu planul, cu un buget mare și de a evita lucrările nedorite [33].

Schema de dezvoltare a orașului a fost aprobată de către Consiliul de Miniștri al RSSM la 10 august 1946. În baza acestor scheme au fost efectuate primele construcții de după război. În 1956 s-a început elaborarea planului general al orașului, dar acest proiect n-a fost aprobat din cauza lipsei de date cu privire la inundațiile în partea de jos a orașului, datorită construcției planificate a Hidro-Electro Centralei or. Camenca.

Dezvoltarea rapidă a industriei a atras după sine și creșterea cu un sfert a numărului de muncitori industriali în perioada 1949–1950. [32]

La mijlocul anilor, 50, din cauza creșterii demografice rapide, s-a simțit acut necesitatea de locuințe pentru populație. Din acel moment începe implementarea metodelor industriale în construcții. În oraș apar primele case cu 2-3 niveluri, cu 8-16 apartamente, construite în baza proiectelor-tip. Așa tip de clădiri se amplasează pe platforma inferioară a orașului, unde există deja infrastructură. Pe platforma superioară și în Bujerovca erau alocate terenuri pentru gospodării particulare. După hotarele intravilanului satului Bujerovca începe să se dezvolte zona industrială. În anul 1959, populația or. Soroca se dublează în comparație cu indicii de

dinaintea războiului. În 1961 satul Bujerovca intră în componența orașului.

Din cauza diferenței prea mare de nivel dintre platforma superioară și platforma inferioară, care ajunge până la 150 m, a fost luată decizia de a aloca teritoriul noi pentru amplasarea construcțiilor rezidențiale cu multe etaje și pentru zona de dezvoltare industrială, teritoriul din amonteale râului Nistru, după marginea satului Bujerovca. Astfel, la începutul anilor 1960, orașul a început să se dezvolte în afara hotarelor istorice. Acest cartier a fost numit „Soroca Nouă”.

Creșterea bruscă a populației a sporit necesitatea planificării urbane coordonate. În baza sarcinii de proiectare al Comitetului de Stat în Construcții (Gosstroï) al RSSM din 22 mai 1961 institutul „Moldghiprostroï” (acum „Urbanproiect”), începe elaborarea planului general de dezvoltare al orașului pentru perioada anilor 1962–1980. În perioada 1962–1964 proiectul a fost condus de autorul - arhitect V. Voițehovski. Deja la etapa elaborării studiului de fezabilitate a dezvoltării orașului și a schițelor, autorul analizează complex dezvoltarea orașului împreună cu satele din suburbie Zastânca, Bujerovca și Țekinovka, situat pe malul opus al Nistrului.

Cunoscând specificul orașului în care a crescut, V. Voițehovski a luat în considerație relieful complicat și rețeaua stradală existentă. Legăturile dintre raioanele rezidențiale, părțile superioare și inferioare ale orașului au fost dublate. Cu toate acestea, această versiune din anii 1962-1963 n-a fost acceptată din punct de vedere economic. În decembrie 1963, a fost prezentată o versiune simplificată a proiectului, fără satele Zastânca și Țekinovka. Și iarăși, Comitetul de Planificare de Stat și Gosstroïul au cerut repetat simplificarea proiectului și reducerea cheltuielilor de infrastructură inginerească.

Ultima variantă a planului general, din decembrie 1964, a fost elaborată fără participarea arhitectului V. Voițehovski. Această variantă conține mai mult formal desenată rețeaua de transport, fără ajustarea la rețeaua stradală existentă, la relieful complicat și la geologie. Legăturile dintre zonele rezidențiale n-au fost dublate.

Încă o inundația a avut loc la 20 martie 1967, în urma căreia a fost necesară demolarea caselor avariate din orașul „vechi”. În conformitate cu planul de detaliu al centrului or. Soroca, elaborat după inundație în 1967, s-a decis reconstrucția anume a acestei părți a orașului. A fost propusă reconstrucția părții centrale a orașului, așa-numitul oraș vechi, și amenajarea cu clădiri-tip cu 5 niveluri, care de fapt nu corespund regimului de înălțime în zona dată și a cartierelor orașului vechi.

Astfel, în silueta terasei inferioare a orașului, s-a pierdut dominanța spațială a cetății de 500 de ani. Pe fundalul acestor clădiri-tip, modeste ca expresivitate arhitecturală, dar impunătoare ca volum, cetatea și-a pierdut importanța și unicitatea în cadrul peisajului urban.

Reconstrucția părții centrale a orașului, împreună cu construcția complexurilor masive pe teritoriile libere, caracterizează a treia etapă a dezvoltării postbelice a orașului Soroca. După 1971, arhitecții au început să acorde mai multă atenție plasticității și expresiei arhitecturale a clădirilor. Construcția în masă a unor noi cartiere rezidențiale se face în complex cu organizarea obiectivelor social-culturale și a dotărilor necesare. O mare influență asupra dezvoltării orașului a avut noul plan general al or. Soroca, elaborat în 1981 de către un grup de specialiști ai Institutului „Moldghiprostroï”, și planul de detaliu a centrului istoric, elaborat în 1982, sub conducerea arhitectului-șef de proiect Vladimir P. Bocaciov.

În aceste studii erau prevăzute construcția noilor cartiere împreună cu reconstrucția centrului orașului. În jurul cetății s-a propus crearea unei zone de protecție istorică sub forma unui parc, astfel eliberând teritoriul din jur de construcții ieftine, dar accentuând valoarea dominantă a cetății istorice în lunca râului Nistru. Arhitecții evitau monotonia construcțiilor-tip folosite anterior la construirea noilor cartiere din anii 1960. Malul amenajat al Nistrului a fost presupus ca fațada principală a întregii terase inferioare a or. Soroca.

Imposibilitatea de a organiza construcția complexă a cartierelor centrale după acest proiect a dus la necesitatea adoptării construcțiilor punctiforme, care a denaturat complet ideea de bază din proiectul de detaliu al centrului istoric. Drept rezultat, astăzi putem vedea amplasări haotice ale clădirilor înalte în centrul orașului, care nu sunt unite printr-o compoziție arhitecturală unică.

Creșterea zonei industriale și mărirea forței de muncă a dus la creștere bruscă a populației. Pe la mijlocul anilor 1980, populația orașului Soroca a ajuns la 40 000 oameni. Rezervele funciare ale cartierului „Soroca Nouă” au fost epuizate. În conformitate cu planul general de dezvoltare, în 1982 a fost elaborat proiectul de reconstrucție a cartierului Bujerovca pentru 17,5 mii de locuitori. Proiectul prevedea înlocuirea cartierelor rezidențiale unifamiliale cu un nivel, cu construcții multifamiliale multietajate după principiul microraiionării. Erau prevăzute cartiere locative din grupuri de clădiri rezidențiale cu 5-7-10 nivele. Dar destrămarea Uniunii Sovietice, în 1991, a stopat dezvoltarea orașului. Din 15 grupuri planificate rezidențiale au reușit să fie construite

doar două grupuri, o grădiniță pentru 280 de locuri și o școală cu 30 de clase.

Ultima tentativă de sistematizare din secolul al XX-lea a fost efectuată în anul 1985, de către institutul „KievNIIPGrad”, elaborată ca proiect-etalon al planului general pentru orașe mici. Trebuie de menționat faptul că, în această lucrare, arhitecții din Ucraina s-au apropiat de ideile și principiile arhitectului V.A. Voițehovski, în versiunea lui a planului general din februarie 1963.

În secolul al XX-lea, Soroca era componentă a patru state diferite, cu diferite sisteme politice. Desigur, aceste fapte istorice, într-un anumit fel, au determinat dezvoltarea orașului. Din cauza perioadelor de tranziție de la un stat la altul și schimbării regimurilor politice, orașul putea să cadă în stagnare sau chiar în declin. Aceste fluctuații pot fi observate în graficul situației demografice a populației.

Creșterea numărului populației întotdeauna a coincis cu perioada de creștere economică, și vice versa. Exact aceleași fluctuații au avut loc în dezvoltarea arhitectural-urbanistică a orașului.

Referințe bibliografice

1. ANRM. F. 6, inv.4, d. 1750.
2. ANRM. F. 11, inv. 1, d. 662.
3. ANRM. F. 260, inv. 1, d. 817.
4. ANRM. F. 6, inv. 4, d. 1146, f. 5.
5. ANRM. F. 68, inv. 1, d. 205.
6. ANRM. F. 11, inv.1, d. 663.
7. ANRM. F. 9, inv.1, d. 1900, f. 4-5.
8. ANRM. F. 6, inv.1, d. 4960, f. 60.
9. ANRM. F. 9, inv.1, d. 3703, f.17.
10. ANRM. F. 68, inv.1, d. 197, f. 8.
11. ANRM. F. 9, inv.1, d. 639, f. 62.
12. ANRM. F. 9, inv.1, d. 1618, f. 86.
13. ANRM. F. 9, inv.1, d. 3680, f. 89.
14. ANRM. F. 9, inv.1, d. 3703
15. ANRM. F. 1812, inv.3, d.1.
16. ANRM. F. 1812, inv. 3, d.2.
17. ANRM. F. 1812, inv.1, d. 36.
18. ANRM. F. 1812, inv. 1, d. 567.
19. ANRM. F. 1812, inv.1, d. 569, f. 44.
20. ANRM. F. 1812, inv. 1, d. 101.
21. ANRM. F. 6, inv.4, d. 2265, f. 5.
22. Bogdan I. Documentele lui Ștefan cel Mare. Vol. 2, București, 1914, p. 417-435, doc. nr. 178; Moldova în contextul relațiilor politice internaționale. 1387-1858. Tratat. Alcătuitor I. Eremia. Chișinău, 1992. 114 p.
23. Ciobanu Ștefan, ed. Basarabia. Expoziția generală și târgul de mostre din Chișinău – 1925. Monografie. Chișinău, 1926. 486 p.
24. Hakehillot Pinkas. Soroka. Encyclopedia of Jewish Communities in Romania, Volume II. Jerusalem: Yad Vashem. 1980. http://www.jewishgen.org/Yizkor/pinkas_romania/rom2_00372.html. (accesat

28.04.2016).

25. Iosipescu S., Iosipescu R. „Cetatea Soroca în lumina primelor cercetări românești și a săpăturilor arheologice din anii 1928-1930.” În: Cetatea Soroca – istorie, memorie și tradiții seculare. Chișinău: ARC, 2015. 10-19 p.

26. Müntz Johann Heinrich. Bender - widok. 1781. Inw. G.R. 829/59. <http://egr.buw.uw.edu.pl/node/33508> (accesat 12.05.2016).

27. Müntz Johann Heinrich. Soroki. Twierdza - widok. 1781. Inw. G.R. 829/8. <http://egr.buw.uw.edu.pl/node/33354> (accesat 12.05.2016).

28. Ploșnița Elena. „File din istoria protejării cetății Soroca în anii 1919–1944.” În Cetatea Soroca – istorie, memorie și tradiții seculare. Chișinău: ARC, 2015. 200 p.

29. Sfințescu C. I. Orașele Basarabiei (din punct de vedere edilitar). Primul congres al inginerilor din România. București, 1921. 7-12 p.

30. Tofan C. Considerații istorice asupra evoluției vănilor pe teritoriul Țării Moldovei. În: Carpica, XXXI. 2002. 113 p.

31. Ureche Grigore. Letopisețul Țării Moldovei.



Desenul pretins a fi o priveliște a orașului Soroca, autor presupus Müntz Johann Heinrich

Chișinău: Cartea Moldovenească, 1971. 97 p.

32. История Молдавской ССР с древнейших времён до наших дней. Кишинев: Штиинца, 1984. 403 с. / Istoria Moldavskoi SSR s drevneishih vremen do nashih dnei. Kishinev: Shtiintsa, 1984. 403 p.

33. Смирнов В. Градостроительство Молдавии XIX-XX веков. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1975. 135 с. / Smirnov, V. Gradostroitelstvo Moldavii XIX-XX vekov. Kishinev: Kartea Moldoveneaske, 1975. 135 p.

34. Тройницкий И. А. Первая всеобщая перепись населения Российской Империи. 1897 г. III Бессарабская губерния. Под редакцией И.А. Тройницкого. Санкт-Петербург: Издание центрального статистического комитета министерства внутренних дел., 1905. 2 с. / Troinitskii, I.A. Pervaia vseobshaia perepis naselenia Rossiiskoi Imperii. 1897 g. III Bessarabskaia gubernia. Pod redaktsiei I.A. Troinitskogo. Sankt-Petersburg: Izdanie tsentralnogo statisticheskogo komiteta ministerstva vnutrennih del., 1905. 2 p.



Müntz Johann Heinrich, Bender, priveliște, 1781, Biblioteca Universității din Varșovia. <http://egr.buw.uw.edu.pl/node/33508> (accesat 12.05.2016).



Müntz Johann Heinrich, Soroca, priveliște, 1781, Biblioteca Universității din Varșovia. <http://egr.buw.uw.edu.pl/node/33354> (accesat 12.05.2016)

Arhitectura orașului Ismail în perioada interbelică

Rezumat

Arhitectura orașului Ismail în perioada interbelică

Prezentul articol se axează pe fenomenul arhitectural al Basarabiei de Sud din anii 1918–1941, fiind realizat un studiu de caz pentru arhitectura orașului Ismail, care se prezintă ca o localitate cu personalitate proprie, realizări urbanistice importante și edificii impresionante prin ținuta lor, apărute preponderent în perioada interbelică. Clădirile orașenești au fost edificate în concordanță cu tendințele de dezvoltare ale arhitecturii românești. Modernizarea urbană beneficia de o susținere reală din partea autorităților centrale. La acea vreme se întocmeau planuri de amenajare și parcelare a sectoarelor, se efectua verificarea documentației de proiect. Din registrul de înscriere din anii 1924–1940 se observă creșterea permanentă a numărului de construcții. Astfel, se conturează o imagine coerentă a dezvoltării acestei așezări urbane, care a înscris o filă originală în istoria arhitecturii și urbanismului din Basarabia.

Perioada interbelică a transformat orașul Ismail într-un centru administrativ și cultural important al României Mari. Cu toate că intervalul de timp era destul de scurt, patrimoniul arhitectural a fost îmbogățit cu noi opere de valoare create de arhitecți talentați, cum ar fi N. Bilargiu, C. Dragu, A. Viecelli ș.a. Merită de menționat Catedrala Episcopiei Cetății Albe și Ismailului, Clubul de Tenis, Casa de Asigurări Sociale, Pavilionul de boli contagioase al Spitalului orașenesc, piața Hala Comunală, Cimitirul eroilor „Regele Ferdinand” ș.a.

Autorul propune în premieră panorama arhitectural-urbanistică a orașului Ismail în perioada de referință. Documentele noi, descoperite în arhiva acestei localități, completează imaginea evoluției culturale a orașului în perioada interbelică.

Cuvinte-cheie: arhitectura Ismailului, urbanismul Ismailului, perioada interbelică, sistematizare, stil arhitectural, stil modernist, stil neoromânesc, stil neoclasic.

Summary

Architecture of Ismail city in the interwar period

This article focuses on the architectural phenomenon of Southern Bessarabia in the years 1918–1941, a case study being conducted for the architecture of Ismail city. Ismail presents itself as a city with its own personality, major urban achievements and buildings that are impressive by their attire, appeared mainly in the interwar period. Municipal buildings were built in line with development trends of Romanian architecture. Urban modernization enjoyed a real support from the government authorities. At that time plans were drawing up for landscaping and parceling sectors and verification of project documentation was done. Permanent increase of the number of construction is noted in the Registry of entries in the years 1924–1940. Thus, a coherent picture is outlined in the development of this urban settlement that recorded an original page in the history of architecture and urban planning of Bessarabia.

Interwar period turned Ismail city into a major administrative and cultural center of Great Romania. Although the time was short enough, the architectural heritage has been enriched with new valuable works created by talented architects like N. Bilargiu, C. Dragu, A. Viecelli and others. It is worth to mention Episcopal Cathedral of Cetatea Alba and Ismail, Tennis Club, Social Insurance Office, Contagious Disease Cottage Hospital of City Hospital, Central Market Hall, Heroes Cemetery „King Ferdinand” etc.

The author proposes in first the architectural and urban analysis of Ismail city in the reference period. New documents discovered in the archives of this city complete the image of the city's cultural development in the interwar period.

Keywords: architecture of Ismail, urbanism of Ismail, interwar period, systematization, architectural style, modernist style, neo-Romanian style, Neoclassical style.

Ismailul este o aşezare urbană din regiunea Odesa și centru administrativ al raionului Ismail, situat actualmente în sud-vestul Ucrainei. Teritoriul oraşului este amplasat pe malul stâng al Dunării, la o distanţă de 80 km de la Marea Neagră și la sud-vest de oraşul Odesa. Această alcătuire urbană poate fi caracterizată ca unul dintre cele mai mari porturi danubiene, nod industrial important și centru cultural cu stilistică arhitecturală distinctă.

Ismailul se prezintă ca un oraş cu personalitate proprie, realizări urbanistice valoroase și edificii impresionante prin ținuta lor, apărute preponderent în perioada interbelică. Clădirile oraşenești au fost construite în concordanță cu tendințele de dezvoltare a arhitecturii românești din perioada interbelică.

În perioada interbelică, evoluția arhitecturală este în permanentă ascendență, fapt atestat și în diverse documente urbanistice. Se întocmeau planuri de amenajare și parcelare a sectoarelor, se efectua verificarea documentației de proiect de către persoane competente în domeniu. Activa Serviciul Tehnic al județului Cetatea Albă responsabil pentru lucrările de construcție. Documentația tehnică de proiect era înaintată spre aprobare, iar în cazul necorespunderii normelor tehnice din acea perioadă documentația era refuzată.

Tabelul nr. 1. Obiective arhitecturale construite între anii 1924–1940

Nr. d/o	Anii	Obiective arhitecturale
1	1924	46
2	1925	32
3	1926	43
4	1927	51
5	1928	48
6	1929	37
7	1930	45
8	1931	48
9	1932	38
10	1933	39
11	1934	46
12	1935	67
13	1936	58
14	1937	73
15	1938	71
16	1939	72
17	1940, 26 februarie	1
	Total obiective arhitecturale construite	815

În urma cercetării în arhiva oraşului Ismail am descoperit „Registrul de înscriere a noilor construcțiuni particulare din oraşul Ismail de la 1924” (denumirea veridică a copertei registrului) [1] care include harta vechiului oraş cu străzi pavate și diverse clădiri aliniat de-a lungul străzilor trasate conform unei scheme urbanistice rectangulare, caracteristică pentru clasicismul rus din secolul al XIX-lea.

Din registrul de înscriere perioada anilor 1924–1940, se observă creșterea numărului de construcții. Astfel se conturează o imagine coerentă a dezvoltării oraşului în perioada interbelică. În compartimentul „Materialul de construcție a casei” sunt indicate materialele din care au fost realizate pereții (ceamur, cărămidă) și învelișul acoperișului (oloane, stuf, țigla, oale) ș.a. Sunt indicate, de asemenea, suprafața totală a construcției și suma taxei achitată pentru volumul realizat. Totuși registrul în cauză nu este complet, având în vedere că din zece compartimente o mare parte nu a fost perfectată între anii 1930–36, posibil din cauza persoanei responsabile de evidență sau din alte motive. Registrul este completat superficial, fiind indicate doar informațiile ce conțin numai numele și adresa posesorului construcției. Pe parcurs, putem urmări și anumite schimbări: în anii 1925–29 și 1937–40, registrul este completat integral. În tabelul nr. 1 este prezentată lista a 815 obiective arhitecturale conform normelor statisticii construcțiilor din acea perioadă.

Despre dezvoltarea urbei ne informează mai multe acte din arhiva Preturii oraşului Ismail, în special amenajarea pe anii 1939–1940 [2]. Sunt de vizat cheltuieli, programe de lucrări de execuție planificate pentru respectivul an financiar. Dosarul „Tablouri de lucrări urgente și importante edilitare ce urmează să se execute în cursul anului 1939” sunt însoțite de documentul „Denumirea și prevederi bugetare”, din aprilie 1939. Acest document este conținut de devizul de cheltuieli cu caietul de sarcini și schițele întocmite de Serviciul Tehnic Comunal pentru executarea diferitor lucrări de pavare, cum ar fi executarea lucrărilor pe Str. Tulceanu (porțiunea cuprinsă între Str. Ștefan cel Mare și str. Spitalului cu suprafața 6925 m.p.). În caietul de sarcini pentru lucrările de pavare a străzilor oraşului este stipulat că începerea lucrărilor se efectuează cu marcarea a axelor stradale de Serviciul Tehnic Comunal. Toate lucrările de construcție care se executau erau verificate, iar bugetul local dispunea de programe și planuri de dezvoltare pe anii următori.

Un alt document de mare valoare care ne aduce informația financiară a Ismailului în perioada interbelică este „Tabloul de lucrări executate din anul 1924 până în 1937 în oraşul Ismail” [3]. Pe parcursul

acestor două decenii au fost scrise mai multe cereri din partea militarilor, invalizilor de război, funcționarilor și militarilor demobilizați ai orașului Ismail, cu adresări către Secția Arhitectură a Primăriei orașului în vederea repartizării terenurilor de pământ pentru construcția caselor de locuit. În baza „Procesului-verbal al Primăriei Ismail”, întocmit în septembrie 1923, se creează o comisie ce examinează loturile de pământ aflate în posesia Primăriei. Un document semnat de primar și secretarul general ne înștiințează că ele puteau fi scoase la licitație spre vânzare. La Procesul-verbal sunt anexate Harta orașului cu indicarea terenurilor, la scara 1:20000, și planul de situație a terenurilor, la scara 1:1000. Am descoperit documente cu numele și prenumele proprietarului și o serie de acte urbanistice din acea vreme, inclusiv „Calitatea în baza căruia a fost impropietărit pământul”, „Întinderea suprafeței atribuite terenului impropietărit” și „Prețul lotului”.

În urma cercetării întreprinse putem constata că documentația de arhitectură urbană în perioada interbelică era bine organizată. Din 1937 poate fi urmărită evoluția infrastructurii urbane, fapt confirmat prin documentul „Planul repartizării loturilor în cartierul «Spitalul Hirurgic» [4]”. Document reprezintă un plan urbanistic bine sistematizat, la scara 1:500. Am mai descoperit și un proiect de casă particulară [5] (nr.285, proprietar Artem Colesnicenco), amplasată pe str. Drumul Nicrasovca-Veche, având denumirea de „Schița de plan. Construcția unei case de ceamur acoperită cu țiglă”. Proiectul avizat prin ștampila Serviciul Tehnic al Primăriei orașului Ismail din 23 mai 1932. Se știe că administrația centrală din București cerea respectarea normelor stabilite în sistematizarea urbanistică, iar specialiștii trebuiau să participe la conferințele profesionale care se țineau la Școala Politehnică din București.

Alt document ce confirmă intenția organelor administrative centrale și locale de dezvoltare a orașului „Inventarierea averii ce posedă Primăria” deschis în martie 1936 [6]. Aici sunt incluse date importante despre proprietatea imobiliară a comunei Ismail, inclusiv descrierea, destinația clădirii principale, adresa, cuprinsul și dimensiunile clădirii, anul construcției și informația dacă imobilul a fost reparat sau reînnoit, faptul asigurării și costul lui în lei.

Cercetarea întreprinsă ne-a dat posibilitatea să examinăm o serie de obiective arhitecturale ilustrative, construite în „anii de aur” ai perioadei interbelice, în special: Catedrala Episcopiei Cetății Albe și Ismailului, Clubul de Tenis, Casa Asigurărilor Sociale, Cimitirul eroilor „Regele Ferdinand”, Pavilionul de boli contagioase al Spitalului orașenesc, Piața Hala Comunală, precum și câteva locuințe urbane.

- Biserica Episcopiei Catedrala Episcopiei Cetății Albe și Ismailului

Prezenta construcție a fost ridicată în anii 1935–1937 cu străduința Episcopulul Dionisie. Pe data de 14 martie 1937 a avut loc solemnitatea sfințirii Bisericii Episcopale de pe lângă Reședința Episcopală. Planul edificiului ecleziastic dispune de o formă dreptunghiulară, axa longitudinală fiind perpendiculară pe strada alăturată str. Școlii. Naosului i se alătură altarul și două volume laterale, toate de o formă semicirculară, astfel fiind obținută o cruce trilobată. Lacașul de cult dispune de două cupole, una acoperind clopotnița. Pereții edificiului sunt ridicați din caramidă roșie, iar acoperișul este executat din țiglă metalică. Biserica Episcopiei Cetății Albe și Ismailului este tributară stilului neoromănesc.

- Club de Tenis

Este o clădire monoetajată construită în 1938. Ea beneficiază de un plan rectangular, situat de-a lungul terenului de tenis. Fațada are o compoziție simetrică, cu o nișă care ocupă o jumătate din fațadă, având intrări în cabine amplasate simetric pe pereții laterali ai nișei. Din partea stângă a edificiului este amplasată scara din piatră care urcă pe acoperișul clubului. Decorația plastică face parte din arsenalul neoclasicismului cu o anumită stilizare a ordinelor. Partea centrală a fațadei clădirii are un parapet înalt din piatră.

- Casa de Asigurărilor Sociale

Clădirea construită în anii '30 ai secolului al XX-lea, parțial într-un nivel și parțial în două, este retrasă de la linia roșie a străzii. Fațada este asimetrică, cu șase axe compoziționale, dintre care patru aparțin golurilor de ferestre și două golurilor de uși, amplasate lateral, spre stânga, într-o copertină alcătuită din trei arcade. Decorația clădirii aparține stilului modernist, dar apar și unele elemente ale arhitecturii neoromânești. Edificiul este îngrădit cu un mic gard din piatră.

- Cimitirul eroilor „Regele Ferdinand”

În perioada interbelică, la Ismail au fost amenajate două cimitire de onoare, câte unul pentru fiecare dintre cele două conflagrații mondiale, în care au fost înhumați în total 89 militari români (19 în Primul Război Mondial și 70 în al Doilea Război Mondial).

- Cimitirul din Primul Război Mondial

Cimitirul a fost amenajat de către Societatea „Cultul Eroilor” și inaugurat la 29 mai 1930. A ocupat un platou de pe malul Dunării, în colțul cimitirului mare al orașului, unde pe o suprafață de 1250m² au fost situate patru parcele cu morminte individuale, în care au fost înhumați 120 eroi identificați, de diferite naționalități, printre care 19 români (16 identificați, 3 neidentificați), 98 ruși (57 identificați, 41 neidentificați), 2 austrieci (identificați) și

1 polonez (identificat). În centrul cimitirului a fost construit un monument-criptă în care au fost înmormântați 511 eroi neidentificați. Monumentul a fost realizat de către firma „Felice Ruta” din orașul Tulcea. Militarii români înhumați în acest cimitir aparțineau regimentelor 4, 23, 33, 35 și 38 Infanterie, respectiv 4 Artilerie.

- Cimitirul din cel de-al Doilea Război Mondial

Cimitirul a fost amenajat în decursul celui de-al Doilea Război Mondial, în cimitirul orașenesc de pe lângă Mânăstirea Cetatea. Cuprinde mormintele individuale a 70 de ostași români identificați.

- Pavilionul de boli contagioase al Spitalului orașenesc

Clădirea pavilionului de boli contagioase al Spitalului orașenesc este construită în 1939 de arhitectul N. Bilargiu. Ea dispune de un plan dreptunghiular, având două niveluri și demisol. Fațada este retrasă de la linia roșie a străzii. Are o structură obișnuită pentru o instituție medicală, construită special pentru acest scop. Fațada este simetrică, cu zece axe compoziționale. Ușele sunt amplasate lateral din partea interioară a volumelor amplasate la toate colțurile clădirii. Edificiul în cauză este tributar stilului modernist.

- Piața Hala Comunală

Piața a fost construită în centrul cartierului dintre str. Regele Ferdinand str. M. Kogălniceanu și respectiv str. Nedeanu și str. Ștefan cel Mare. Ea beneficiază de un plan dreptunghiular. Fațada are o compoziție simetrică, alcătuită din unsprezece axe compoziționale, dintre care șase sunt goluri de ferestre și cinci de uși, amplasate simetric pe față. Întrarea este organizată sub forma unui portal. Partea superioară a pereților este încoronată cu un parapet masiv. Ferestrele și ușile au un ancadrament modest, în schimb intrarea principală este decorată cu pilaștri și cadri în relief specifice stilului neoclasic. În restul arhitecturii predomină stilul modern. Deasupra intrărilor se află portaluri decorative care pun în evidență importanța arhitectonică a acceselor. Acoperișul în pante dominat este dominat de două volume, unul mai mic, cu retragere de pe linia pereților. Piața Hala Comunală a fost reparată și acoperită cu o structură metalică în 1925.

- Casele de locuit

Casa de locuit de pe str. Școlii (actuala str. Benderskaia, 41) construită în 1928 este amplasată la colțul străzilor Școlii și Comercială. Ea înscrie un plan unghiular, dispunând de un parter așezat pe un demisol înalt, cu fațadele aliniat la liniile roșii ale străzii. Paramentul propune o zidărie aparentă din cărămidă roșie. Arhitectura edificiului are reminiscențe neoclasiche.

Merită de menționat și alte locuințe urbane ale Ismailului interbelic: casa de locuit de pe str. Regele Ferdinand (astăzi str. 28 Iunie, 42) construită în 1927 în stil neoclasic; casa de locuit de pe str. Regale Ferdinand (astăzi str. 28 Iunie, 18) construită în 1935 în stil neoclasic; casa de locuit de pe str. Sf. Dumitru (astăzi str. Oktiabriskaia, 75) construită în stil modern românesc; casa de locuit de pe str. Spitalului colț cu str. Bolgradului (astăzi str. Savițki, 77) construită în stil modern românesc; casa de locuit de pe str. M. Eminescu colț cu str. Telegrafului (astăzi str. Amiral Holosteakov, 29) construită în stil modern românesc; casa de locuit de pe str. M. Eminescu colț cu str. Sf. Dumitru (astăzi str. Oktiabriskaia, 55) construită în stil modern românesc; casa de locuit de pe str. M. Eminescu colț cu str. Colonel Nedeanu (astăzi str. Amiral Holosteakov, 61) construită în stil modern românesc; casa de locuit de pe str. M. Eminescu colț cu str. Tulceanu (astăzi str. G. Kotovski, 47) construită în stil modern românesc; casa de locuit de pe str. M. Eminescu colț cu str. M. Kogălniceanu (astăzi str. Osipenko, 66) construită în stil modern românesc; casa de locuit de pe str. Costache Negri (astăzi str. Gogol, 65) construită în stil modern românesc ș.a.

Perioada interbelică a transformat orașul Ismail într-un centru administrativ și cultural important al României Mari. Cu toate că intervalul de timp a fost destul de scurt, patrimoniul arhitectural a fost îmbogățit cu noi opere de valoare create de arhitecți talentați, cum ar fi N. Bilargiu, C. Dragu, A. Viecelli ș.a. Stilurile arhitecturale preferate la acea vreme sunt cel modernist, neoromânesc și neoclasic. Printre lucrările edilitare se evidențiază cele de pavare a străzilor, de sistematizare a cartierelor, de amenajare a parcurilor ș.a.

Orașul Ismail a înscris o filă originală în istoria arhitecturii și urbanismului Basarabiei interbelice.

Referințe bibliografice

1. КУ „Измаильский архив”, Ф. № 6, оп. № 1, ед. хр. 1394 / КУ Izmail'skii arkhiv.
2. КУ „Измаильский архив”, Ф. № 153, оп. № 1, д. № 21, ед. хр. 529 / КУ Izmail'skii arkhiv.
3. КУ „Измаильский архив”, Ф. № 6, оп. № 1, д. № 15, ед. хр. 1261 / КУ Izmail'skii arkhiv.
4. КУ „Измаильский архив”, Ф. № 6, оп. № 1, д. № 112, ед. хр. 1093 / КУ Izmail'skii arkhiv.
5. КУ „Измаильский архив”, Ф. № 6, оп. № 1, д. № 173, ед. хр. 940 / КУ Izmail'skii arkhiv.
6. КУ „Измаильский архив”, Ф. № 6, оп. № 1, д. № 117, ед. хр. 1217 / КУ Izmail'skii arkhiv.



Catedrala Episcopiei Cetății Albe și Ismailului, 1937



Catedrala Episcopiei Cetății Albe și Ismailului, 2016



Casa Asigurărilor Sociale, anii '30, ai sec. XX



Casa Asigurărilor Sociale, 2016



Club de Tenis, 1938



Club de Tenis, 2016

Юрий ПИСЬМАК

Британские истоки архитектурных форм дворца Бржозовского в Одессе

Резюме

Британские истоки архитектурных форм дворца Бржозовского в Одессе

Выдающийся британский зодчий Эдвард Блор (1787–1879) осуществил множество своих проектов в Соединенном Королевстве и далеко за его пределами. Он – автор проекта дворца князя М. С. Воронцова в Алушке (Крым, 1830–1848 гг.). По мнению многих исследователей, Воронцовский дворец в Алушке является лучшим произведением Эдварда Блора. По-видимому, под впечатлением от Воронцовского дворца в Алушке был создан проект дворца помещика З. К. Бржозовского в Одессе. Дворец был возведен по проекту и под руководством очень известного впоследствии одесского архитектора Феликса Гонсиоровского (1815–1891). Кроме элементов Тюдоровской архитектуры и так называемого «замкового стиля», эти два дворца роднит ещё и тот факт, что оба они возведены на берегах Чёрного моря. Фасады дворца Бржозовского напоминают выдающийся памятник архитектуры, исторически связанный с именами британских монархов – дворец Хэмптон Корт. Дворец Хэмптон Корт был вершиной английской дворцовой архитектуры. Великолепный ансамбль был возведен на берегу реки Темзы, недалеко от Лондона в 1514 г. Большая мода на всё готическое возникла в Санкт-Петербурге под впечатлением от исторических романов Вальтера Скотта (1771–1832). В статье также рассматриваются прообразы и прототипы «тюдоровкой» арки – элемента, столь характерного для английской архитектуры с XVI века в архитектурном наследии Ирана, Средней Азии и других стран Среднего Востока. Формирование архитектурного облика Одессы и всего Южного региона Украины в XIX в. происходило под влиянием разных архитектурных школ Европы. Особое внимание в статье уделено британским влияниям. Следовательно, рассматривать настоящий процесс нужно в ретроспективе европейского развития в целом.

Ключевые слова: британский зодчий, дворец Бржозовского, проекты, архитектура, „тюдоровская” арка, замковый стиль, готика, британское влияние, Одесса, памятник, архитектурный ансамбль.

Summary

British sources of architectural forms of Brzhozovsky's Palace in Odessa

An outstanding British architect Edward Blore (1787–1879) is the main author of project of Vorontsov's Palace in Alupka (the Crimea, 1830–1848). In the opinion of many researchers the Vorontsov's Palace in Alupka is the best of Edward Blore's works. Seemingly under impression of Vorontsov's Alupka Palace, Brzhozovsky's Palace (Shakh's Palace. 1851–1852) was built to the project of a renowned Odessa architect Felix Gonsiorovski (1815–1891) in 2 Nadezhdinskaya (Gogol) street in Odessa. Apart from Tudor elements and Castel style, these two Palaces are related yet by the fact that they both are situated on the Black Sea coast. Facades of Brzhozovsky's Palace remind the same of a distinguished monument of architecture, historically connected with the names of British monarchs – the Hampton Court Palace. Hampton Court Palace was recognized as the acme of the English palace architecture. Splendid ensemble sprawling on the bank of the Thames River near London was initiated in 1514. The great vogue for all Gothic sprang up in St. Petersburg under the spell of Walter Scott's (1771–1832) historic novels. The article tells also about prototypes of Tudor arch – an element which characterizes English architecture of 16th century. This form of the arch was spread to many countries from United Kingdom. However, long before England, this form of arch was used by architects of Iran and other countries of Central Asia.

Formation of Odessa's and all Southern Region of the Ukraine architectural appearance in the 19th century was influenced by different architectural European schools. Especially in this article is noted British influence. Consequently it seems proper to consider this process in the retrospect of the European development as a whole.

Keywords: British architect, Brzhozovsky's Palace, projects, architecture, Tudor arch, Castel style, Gothic, British influence, Odessa, monument, architectural ensemble.

Наиболее ярким проявлением романтизма в зодчестве Британии стало так называемое «Возрождение готики» (The Gothic Revival). Изучению этого направления в искусстве посвящены серьёзные исследования, опубликованные в Англии. В их ряду особо следует выделить книгу К. Кларка [8]. Говоря о влиянии британских художественно-эстетических традиций на формирование архитектурного наследия города Одессы, приведём в качестве примера здание, облик которого убедительно подтверждает правомерность наших выводов. Известно, что русско-английские торговые и культурные связи ведут свой отсчёт от середины XVI столетия, когда в Англии правила династия Тюдоров. И вот, три века спустя, вслед за Петербургом, Одесса украшает себя зданиями, в архитектуре которых ярко проявились формы английской готики и „тюдоровского стиля”. Тюдоровские (пологие стрельчатые) арки, ступенчатые контрфорсы, характерной конфигурации надоконные бровки, зубчатые завершения стен, башенки. Гравюры середины XIX века позволяют убедиться в том, что это стилистическое направление было явлением в архитектуре города. И наиболее ярким образцом этого направления в архитектуре Одессы является дворец З. Бржозовского (так называемый «Шахский дворец») (Рис.1). Выдающийся британский зодчий Эдвард Блор (1787–1879) осуществил множество своих проектов в Соединенном Королевстве и далеко за его пределами. Он – автор проекта дворца князя М. С. Воронцова в Алушке (Крым, 1830–1848 гг.). По мнению многих исследователей, Воронцовский дворец в Алушке является лучшим произведением Эдварда Блора. Вслед за Алушкинским дворцом, в начале 1850-х годов в Одессе по проекту и под руководством архитектора Феликса Викентьевича Гонсиоровского (1815–1891) был возведен дворец помещика Зенона Карловича Бржозовского в стиле английской готики. Повидимому, этот проект был создан под впечатлением от Воронцовского дворца в Алушке. С моря дворец З. Бржозовского воспринимается как феодальный замок и имеет очень романтический силуэт. Считают, что архитектор Ф. В. Гонсиоровский переехал в Одессу в 1848 году. Родом он был из Волыни. Именно возведением дворца Бржозовского в Одессе он ярко заявил о себе, как о выдающемся мастере архитектуры. После этого его портфель заказов всегда был полон. Он создал множество замечательных зданий, ставших украшениями города. До реконструкции «Шахского» дворца, осуществленной в начале XXI в., его хозяйственные постройки были очень похо-

жими на аналогичные постройки Алушкинского дворца М. С. Воронцова. Кроме форм английской готики и элементов „тюдоровского стиля” дворец Бржозовского и Алушкинский дворец Воронцова роднит ещё и то, что оба расположены на берегу Чёрного моря. Правда, есть существенное различие примененных при возведении этих зданий строительных материалов. Дворец в Алушке был возведен из прочного диабаз, а одесский дворец З. Бржозовского был построен из местного известняка-ракушечника и облицован светлым инкерманским камнем. Интересно, что расположен дворец Бржозовского на улице, носящей имя Н. В. Гоголя, столь страстно призывавшего к отказу от классицизма и к обновлению в архитектуре [2]. Фасады дворца Бржозовского напоминают выдающиеся памятники архитектуры, исторически связанные с именами британских монархов – дворец Хэмптон Корт (Hampton Court) и Виндзорский замок (Windsor Castle). Дворец Хэмптон Корт был вершиной английской дворцовой архитектуры. Великолепный ансамбль дворца был возведен на берегу реки Темзы, недалеко от Лондона в 1514 г.

В Государственном архиве Одесской области хранятся чертежи проекта, выполненные и утвержденные в 1851 году: „2-этажный дом помещика Зенона Бржозовского [Бржозовского]. План и фасад от моря, ситуационный план. 1-я часть, LXXV кв. (улицы Надежная, Набережная, Преображенская). Ул. Надежная, № 779, 778. Цветной; тушь, акварель; 61,5×46,0 [см]. Арх. Ф. В. Гонсиоровский. 09.03.1851 г. ГАОО, Ф-895, оп. 1, д. 384.” [1, с. 83]. „Дом помещика Зенона Карловича Бржозовского [Бржозовского]. План, фасад, ситуационный план (строение обозначено лит. «А»). 1-я часть, LXXV кв. (улицы Преображенская, Набережная, Надежная), ул. Надежная, № 778, 779. Цветной; тушь, акварель; 63,0×46,0 [см]. Арх. Ф. В. Гонсиоровский. 09.03.1851 г. ГАОО, Ф-895, оп. 1, д. 404.” [1, с. 83].

Одним из характерных элементов так называемого „Тюдоровского стиля” в архитектуре Англии является «тюдоровская» (пологая стрельчатая) арка. Такая форма арки появилась в английской архитектуре в первой четверти XVI столетия. Среди архитектурных объектов, возведенных в Англии в этот период, прежде всего, следует назвать Сент-Джеймский Дворец (St. James's Palace), бывшую королевскую резиденцию династии Тюдоров в Лондоне. Этот дворец был построен в XVI веке Генрихом VIII. Особое внимание привлекает tudоровская аркада двора. Такая форма арки была использована при проек-

тировании и возведении и Алушкинского дворца М. С. Воронцова и Одесского дворца З. К. Бржозовского. «Обращает на себя внимание, что форма «тюдоровской» арки, столь характерная для британского зодчества, очень похожа на арки архитектурных памятников Ирана, Средней Азии и Индии. Не они ли послужили прототипами английской „тюдоровской” арки? Весьма вероятно, что заимствование „тюдоровской” арки англичанами в XVI веке из Ирана и Средней Азии могло произойти не только в результате непосредственного созерцания архитектурных объектов в этих землях, но и благодаря приобретению и изучению иранских рукописных книг, украшенных (проиллюстрированных) миниатюрами. Нередко на таких миниатюрах изображены здания, их внешний облик, интерьеры и даже (иногда) процесс их возведения» [14, с. 29]. Большое значение для архитектуры России имело возведение Николаем Бенуа в Петергофе целого ряда зданий под влиянием английской неоготики. Архитектор в этих проектах применял арки рассматриваемой нами формы. Здание почты, здание Придворных конюшен (1850–1854 гг.) и железнодорожной станции Новый Петергоф запроектированы им и построены с применением «тюдоровских» арок.

Лучшие образцы британской романтической литературы первой трети XIX века, и прежде всего исторические романы Вальтера Скотта (1771–1832), произвели колоссальное впечатление на современников и вдохновили их на «Возрождение готики» сначала в самой Британии, а затем и во всей Европе (и не только). «Готическая мода» нашла отражение в творчестве таких известных зодчих как Н. Бенуа, А. Брюллов, М. Быковский и др. Проявились романтические тенденции и в архитектуре бурно развивавшегося Северного Причерноморья. Для южного берега Крыма создавали проекты с применением элементов готического зодчества такие архитекторы как: Филипп Эльсон, Георгий Торичелли, Эдуард Блор, Уильям Гунт и др. В Одессе готические мотивы прослеживаются в творениях Феликса Гонсиоровского, Георгия Торичелли, Франца Боффо и др.

Увлечение готикой в XIX веке без преувеличения можно назвать значительным явлением в европейском искусстве, которое повлияло и на формирование архитектурного облика Одессы и Крыма. Во многих зданиях и сооружениях XIX века, отразивших в своей архитектуре готические формы, прослеживаются именно британские влияния. И одним из самых интересных и характерных объектов архитектурного наследия юга Украины, который ярко иллюстрирует это

стилистическое направление, является ансамбль дворца З. К. Бржозовского („Шахского” дворца) в Одессе.

Ссылки

1. Архитектурные объекты г. Одессы и других городов Причерноморья, конец XVIII – начало XX ст.: Чертежи, планы, рисунки, гравюры, литографии: Каталог. Гос. архив Одесск. обл.; Одес. облгосадминистрация. Управление охраны объектов культурного наследия; Ред. и сост. В.Ю. Алексеева. – Одесса: ЧПКФ «Хоббит», 2003. – 224с., ил. – (Коллекция Гос. архива Одесск. обл./ Труды Гос. архива Одесск. обл. Т. 10) / Arhitecturnye obekty g. Odessy i drugih gorodov Pricernomoria, konets XVIII – natsialo XX st.: Tsertezhi, plany, risunchi, graviury, litografii: Katalog. Gos.arhiv Odessk. obl.; Odes. Oblgosadministratsia. Upravlenie ohrany obiektoiv kuliturnogo nasledia; Red. I sost. V. Iu. Alexeeva. – Odessa: SHPKF Khobbit, 2003. – 224 с., ил. – (Kolleksia Gos. Arkhiva Odessk. obl./Trudy Gos. Archiva Odesk. Obl. Т. 10).

2. Гоголь Н. В. Об архитектуре нынешнего времени. Полное собрание сочинений. М.: Изд. АН СССР, 1952, т.8, стр. 56-75 / Gogol N. V. Ob arkhitekture nyneshnego vremeni. Polnoie sobranie sochine-nii. M.: Izd.AN SSSR, 1952, t. 8, str. 56-75.

3. Сулейменова Фазила. Миниатюра Востока. Наше наследие V (23), 1991, стр. 28 – 37 / Suleim-nova Fazila. Miniatiura Vostoka. Nashe nasledie V (23), 1991, str. 28 -37.

4. Тимофієнко В.І. Зодчі України кінця XVI- II – початку XX століть: біографічний довідник. – Київ: НДІТІАМ, 1999. – 477с. / Timofienko V. I. Zodci Ukrainy kintsea XVIII – pochiatku XX stolit: biograficiniidovidnik. – Kiiv: NDITIAM, 1999. – 477 s.

5. Филатова Г. Г. Творческое наследие Эдуарда Блора. Воронцовы и Англия: Материалы IV Крымских международных Воронцовских научных чтений. – Симферополь: Крымский Архив, 2002. – 148 с., с. 121-126 // Filatova G.G. Tvorcheskoie nasledie Eduarda Blora. Vorontsovy i Anglia: Materialy IV Krymskih mejdunarodnyh Vorontsovskih nauchnikh chtenii. – Simferopol: Krymskii Arkhiv, 2002. – 148 s., s. 121 – 126.

6. Brett Charles. Alupka Palace. Country Life, July 25, 2002, p. 74-79.

7. Brett Charles. Towers of Crim Tartary. English and Scottish architects and craftsmen in the Crimea, 1762 – 1853. Shaun Tyas Donington, 2005, 154 p.

8. Clark Kenneth. The Gothic Revival. An Essay in the History of Taste. With sixteen plates. Penguin Books. London. 1964, 280 p., 16 il.

9. Colvin Howard. A Biographical Dictionary of British Architects, 1600-1840, John Murray, London, 1978.

10. Pismak Yu. A. The influence of British artistic

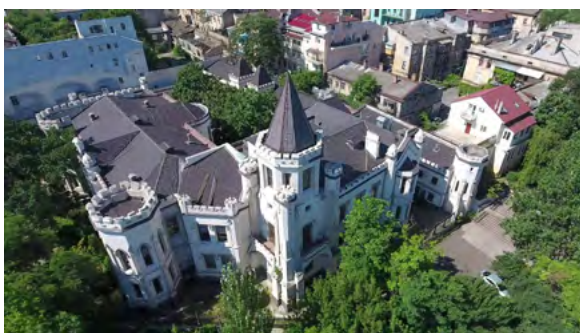
and aesthetic traditions upon the architecture of monuments in Odessa and Crimea. În: Regional Contact, No 12, 1997. Journal for exchange of experiences and ideas on regionalism and co-operation in Europe /Copenhagen, Denmark – Maribor, Slovenia. 374 p., p. 283-287.

11. Письмак Ю. А. Причины возрождения готики в XIX веке / Проблемы теории и истории архитектуры Украины, сборник научных трудов. Выпуск 2. АИ ОГАСА, Одесса: Друк, 2001, - 150 с., с. 50-56. / Pismak Iu. A. Prichyny vrozozhdenia gotiki v XIX veke. În: Problemy teorii i istorii arkhitektury Ukrainy, sbornik nauchnyh trudov, Vypusk 2. AI OGASA, Odessa: Druk, 2001, - 150 s., s. 50-56.

12. Письмак Ю. А. Герцен о готике и «возрождении готики». În: Вісник Одеської державної академії будівництва та архітектури. Збірник наук. праць, Вип. №18, до 75-річчя ОДАБА. Одеса: ОДАБА, 2005, - 300 с., с. 197-203. / Pismak Iu. A. Gertsen o gotike I., vrozozhdenii gotiki. În: Visnik Odeskoi derjavnoi akademii budivnitstva ta arkhitektury. Zbirnik nauk. Pratsi, Vyp. No. 18, do 75-richia ODABA. Odessa: ODABA, 2005, - 300 s., s. 197-203.

13. Письмак Ю. А. Эдуард Блор – автор губернаторских дворцов в Алушке и Сиднее. În: Проблеми теорії та історії архітектури України. Зб. наук. праць АХІ ОДАБА. Випуск 7. – Одеса: Астропринт, 2007. – 268 с., с. 38-48. / Pismak Iu. A. Eduard Blor – avtor gubernatorskih dvortsov v Alupke i Sidnee. În: Problemy teorii ta istorii arkhitektury Ukrainy. Zb.; nauk. Pratsi. AKHI ODABA. Vypusk 7. – Odessa: Astroprint, 2007. – 268 s., s. 38-48.

14. Письмак Ю. А., Гасанова М. Т., Туренок А. В. Ориентальные истоки и прототипы «тюдоровской» арки. În: Реставрація, реконструкція, урбоекотолія RUR-2011. Вип. № 9-10. збірник наук. праць [щорічник Південноукраїнського відділення НК ICOMOS]. – Одеса: Optimum, 2011. – 318 с. / Pismak Iu. A., Gasanova M. T., Turenok A.V. Orientalinye istoki i prototipy „tiudorovskoi,, arki. În: Restavratsia, rekonstruktsia, urbiekologia RUR-2011. Vyp. No. 9-10. Zbirnik nauk. Prats [shchorichnik Pivdennoukrainskogo viddilennia NK ISOMOS]. – Odessa: Optimum, 2011. – 318 s.



Ансамбль дворца З. К. Бржозовского («Шаховского» дворца) в Одессе. Возведен в 1851-1852 гг. Архитектор Ф. В. Гонсиоровский. Современное состояние, 2016 г.



Фрагмент экстерьера Алушкинского дворца князя М.С. Воронцова. 1830–1848 гг. Архитекторы Эдвард Блор и Уильям Гунт. Фото автора статьи 2008 г.



Дворец З. Бржозовского.
Архитектор Ф. В. Гонсиоровский.
Вид со стороны гавани.



Тюдоровская въездная арка ансамбля дворца З. Бржозовского в Одессе (ул. Гоголя).
Снесена в начале 1960-х годов.

Constantin SPÎNU

ARTA DECORATIVĂ DIN RSS MOLDOVENEASCĂ. ANII 1951–1960. REPERE ARHIVISTICE

Rezumat

Arta decorativă din RSS Moldovenească. Anii 1951–1960. Reper arhivistice.

În baza unui vast material documentar arhivistic, prin studiul actual, se introduc în circuitul științific date noi, necunoscute, cu privire la procesul de constituire și evoluție a artelor decorative și aplicate profesionale ce s-a derulat în RSS Moldovenească pe parcursul deceniului al șaselea. Se scoate în evidență aportul adus de către artiștii Serghei Ciokolov, Iachim Postolachi, Valentina Neceaev, Pavel Bespoiasnâi, Tatiana Canaș, Valentina Tufescu-Poleacov, Grigori Filatov, Vladimir Novic la consolidarea Secției de Artă Decorativă și Aplicată a Uniunii Pictorilor din Moldova, determinarea strategiei de dezvoltare a acesteia, delimitarea genurilor și filierelor stilistice ale creației în perioada dată. Se elucidează relațiile dintre artiștii profesioniști și industria producătoare de bunuri artistice. Se examinează problemele cu care s-au confruntat artiștii în procesul de creație.

Cuvinte-cheie: artă decorativă și aplicată, covor, ceramică, creștere în lemn, document de arhivă, industrie.

Summary

Decorative arts in the Moldavian SSR. 1951–1960. Archivistic documentary.

Based on extensive archival documentary material, the present article introduces new and unknown, so far, data on the processes of formation and development of the professional decorative and applied arts in the Moldavian SSR during the sixth decade of the twentieth century into scientific circulation. The article highlights the contribution made by the artists Serghei Ciokolov, Iachim Postolachi, Valentina Neceaev, Pavel Bespoiasnâi, Tatiana Canaș, Valentina Tufescu-Poleacov, Grigori Filatov and Vladimir Novic to the consolidation of Decorative and Applied Arts Division of the Union of Artists of Moldova, to determining the strategy of its development, and the delineation of genres and stylistic trends of creativity in the given period. Aspects of the relationship between professional artists and the industry producing artistic goods are also elucidated. The challenges faced by artists in the creative process are examined.

Keywords: decorative and applied art, carpet, ceramics, wood carving, archival documents, industry.

Anii 1951–1960 marchează în istoria artelor decorative și aplicate profesionale din RSS Moldovenească o perioadă ce se caracterizează prin importante rezultate. Realizările acestei perioade au încununat efortul și opțiunile atât organizatorice, cât și artistice spre care aspirau un număr nu prea mare de plasticieni ce au considerat oportun de a-și îndrepta aspirațiile creative spre genurile artelor decorative și aplicate.

Printre opțiunile artiștilor plastici care au practicat artele decorative și aplicate pe parcursul anilor 1951–1960 distingem opțiuni de ordin organizatoric și opțiuni de ordin artistic. Printre cele de ordin organizatoric menționăm: necesitatea consolidării Secției de Artă Decorativă și Aplicată, recent formată, prin atragerea și orientarea creației artiștilor spre branșa artelor decorative și aplicate; ridicarea nivelului profesionist al artiștilor ce profesează genurile de artă

decorativă și aplicată; crearea bazei material-tehnice pentru desfășurarea eficientă a activităților din domeniul artelor decorative și aplicate; inițierea și consolidarea procesului de diseminare a rezultatelor creației artiștilor antrenați în proiectarea bunurilor de larg consum pentru industria republicii, în vederea implementării pe scară largă a prototipurilor; realizarea unor măsuri îndreptate spre instruirea cadrelor din domeniul artelor decorative și aplicate.

Cât privește activitatea de creație, menționăm faptul că, pe parcursul acestor ani artiștii din domeniul artelor decorative și aplicate și-au îndreptat efortul creator spre valorificarea largă a mai multor genuri ale artelor decorative și aplicate printre care arta covorului, arta ceramicii, arta creșterii și modelării în lemn, arta costumului scenic; prioritar, pe parcursul decadei, plasticienii au optat spre însușirea și

dezvoltarea unor repere artistice tradiționale specifice covorului, ceramicii, creșterii în lemn, costumului popular. Concomitent, menționăm și opțiunile individuale ale artiștilor îndreptate spre sincronizarea creației la cerințele vremii, determinarea genului creației, a arealului tematic și filierelor stilistice. Importante pentru perioada dată au fost și opțiunile de edificare în cadrul particularităților stilistice individuale a unor coordonate conceptuale diferențiate care vizează opera unicat destinată manifestărilor expoziționale și prototipul predestinat multiplicării în serie pe cale industrială.

Pornind de la faptul că literatura de specialitate în care se oglindește perioada dată poartă un caracter generalizat și lacunar, autorul articolului consideră oportun de a pune în circuitul științific informații de arhivă care suplimentează cunoașterea procesului de constituire a artelor decorative și aplicate profesioniștii din perioada expusă analizei.

După formarea în anul 1950 a Secției de Artă Decorativă și Aplicată, plasticienii care au intrat în secția dată au întreprins măsuri îndreptate spre inițierea și consolidarea creației din domeniu. În consecință activitatea artistică s-a intensificat. Deja la începutul deceniului al șaselea, creația artiștilor decoratori se încununează cu zămisirea unor schițe de proiect și realizarea în material a mai multor lucrări, unele dintre acestea promovându-se ca opere de importanță pentru acea vreme. „Cu schițe de covoare, dar și cu un album al cărei copertă a fost realizată în tehnica creșterii în lemn, participă la expoziția republicană de artă din anul 1951 artista Valentina Tufescu-Poleacova”. [1, f. 203] Albumul amintit conținea „(...) 32 de planșe cu dimensiunile 60×40 cm. Realizate în guașă pe hârtie, aceste planșe reprezintă ornamente moldovenești, creșteră în lemn și tăietură în piatră”. [1, f. 205]

În același document se menționează că „schițele de covoare (...) vorbesc despre faptul că Poleacova, în domeniul ornamentului moldovenesc, ocupă un loc important în arta populară moldovenească”. [1, f. 205]

Tot în anul 1951, artista Valentina Tufescu-Poleacov elaborează, concomitant cu setul de ornamente moldovenești amintit, și un covor utilitar predestinat Expoziției Gospodăriei Sătești de la Moscova.

Un rol important în inițierea și dezvoltarea covorului profesionist l-a jucat și artista Tatiana Canaș, care „...în anul 1951 a creat mai multe covoare, printre care cele mai importante sunt „Bumbacul” și „Avicultura”. Ultimul „...este o reușită și un aport important în creația populară a Moldovei”. [1, f. 206]

La expoziția din anul 1951, Tatiana Canaș a participat și cu mai multe schițe de covoare utilitare. „(...)

Schițele de covoare uzuale, realizate în guașă pe hârtie, cu dimensiunile 60×80 cm., reprezintă capacitățile pictoriței Canaș, opțiunile acesteia de a îmbogăți elementele naționale ale covorului moldovenesc cu elemente contemporane din viața Moldovei”. [1, f. 206]

Printre operele însemnate ale începutului deceniului șase se numără câteva covoare de proporții sporite elaborate de către artiștii I. Postolachi, P. Bespoiasnii, S. Ciokolov, Gr. Filatov, T. Canaș, V. Neceaeva. Ocupând un loc aparte în istoria artelor decorative moldovenești, aceste opere se caracterizează prin anumite particularități de ordin morfologic, sintactic și semantic, încadrându-se eminent în paradigmele conceptuale și artistice ale artelor decorative din acele timpuri. Covoarele menționate sunt zămislite de la bun început ca opere predestinate expoziției de artă, fapt care a și influențat determinarea dimensiunilor sporite, dar și coordonatele tematiche, ultimele fiind caracteristice orientărilor semantice ale perioadei date. Pornind de la tradițiile covorului popular moldovenesc, structura compozițională a acestor opere încorporează în sine câmpul central și chenarul, adesea contrastante proporțional, tonal și cromatic, fapt ce le asigură lucrărilor un grad sporit de expresie. Unele dintre covoare au la bază imagini stilizate, constituite din motive fitomorfe, altele îmbină motivele fitomorfe cu figurativul antropomorf, reprezentând o lume armonioasă ce oglindește interferențele omului cu natura înconjurătoare. Menționăm caracterul structural-compozițional și cromatic diferit al câmpului acestor covoare, or, în covoarele „Bumbacul” (1951) de Tatiana Canaș, „Bumbacul” de Ioachim Postolachi și „Covor” (1953) de același autor, câmpul este realizat tonal și cromatic uniform, servind în calitate de fundal motivelor antropomorfe și fitomorfe ce constituie nucleul iconografic și semantic al operelor. În covoarele „Culturi industriale”(1951) de Serghei Ciokolov și Grigori Filatov și covorul „Oieritul” (1951) de Valentina Neceaeva, câmpul central este divizat în romburi, care, fiind inserate în câmpul produsului, formează cu acesta un tot unitar. Incluziunea în structura câmpului central al acestor covoare a romburilor menționate este motivată prin tendința autorilor de a diversifica tonal și cromatic fundalul câmpului covorului. Totodată, această procedură sintactică este orientată să depășească expresiile planimetrice specifice câmpului central al covorului tradițional, prin crearea unor suprapuneri de culise ale formelor – părți componente ale fundalului. Acelorași opțiuni de amplificare a expresiei plastice a câmpului covorului sunt subordonate și structurile compoziționale ale imaginilor operelor „Prietenia” (1951) de Ioachim Postolachi și „Culturi furajere” (1951) de Pavel Bespoiasnii. În primul covor, câmpul fiind divizat în

benzi longitudinale, favorizează inserarea în lucrare a mai multor motive narative, iar în cel de-al doilea, prin reprezentarea în partea inferioară a câmpului a imaginii solului în secțiune, se favorizează reprezentarea rădăcinilor plantelor. În regizarea generală a acestor covoare, un loc important îl joacă chenarul, care, prin motivul decorului, vine să suplinească și să amplifice mesajul generat de către motivele de ordin narativ, sau pur decorative, amplasate în câmpul central. Nivelul avansat de realizare plastică a acestor covoare a inspirat critica de artă de la acea vreme să menționeze, că „(...) autorii, în linii mari, au îndeplinit sarcinile cu care s-au confruntat” [13, f. 3] și, că acest fapt „(...) denotă că pictorii posedă cunoștințe veridice despre caracterul covorului moldovenesc și aspiră spre crearea unor mostre tematice contemporane ale acestuia.” [13, f. 4]

Dacă expoziția anului 1951 a marcat o cotitură în istoria artelor plastice din republică anume prin faptul că, pentru prima oară în cadrul acestei manifestări culturale au fost expuse pe larg și opere de artă decorativă și aplicată, apoi deja expoziția din următorul an, 1952, de la Chișinău, a demonstrat o anumită creștere a nivelului profesionist atestat în domeniul artelor decorative. În consecință a fost posibil de menționat că plasticienii din domeniul artelor aplicate „...au demonstrat că uniunea (...) are toate posibilitățile pentru dezvoltarea de mai departe a creației populare și, dacă anterior Moldova se slăvea cu covoarele și ceramica sa, apoi noi avem cadre pentru ca să dezvoltăm mai departe această branșă (...) de artă aplicată”. [7, f. 59] Luând în considerare aprecierile amintite mai sus, menționăm faptul că, în mare parte, aportul adus de către plasticienii în procesul de realizare a lucrărilor se datorează entuziasmului de care au dat dovadă aceștia, or lipsa în cadrul Fondului Artistic a unor condiții adecvate de desfășurare a activităților de îndeplinire și comercializare pe piața de desfacere a covoarelor întâmpina mari greutăți. Chiar și atunci când Uniunea Pictorilor a obținut permisiunea de a crea în cadrul Fondului Artistic a Atelierului de țesere a covoarelor au existat unele divergențe în planificarea activității acestuia. Este semnificativ în acest context unul dintre documentele vremii, în care se stipulează: „În legătură cu permisiunea Fondului Artistic al URSS de a constitui pe lângă atelierul de sculptură artistică ale Secției moldovenești a Fondului Plastic a unui atelier de artă aplicată, cărmuirea Fondului Artistic al RSSM propune un plan, pe care Secția de Artă Aplicată îl consideră nereal în ceea ce privește atelierul de covoare. Conducerea Ununii Pictorilor Sovietici din Moldova și Secția de Artă Aplicată a Uniunii propun viziunile sale cu privire

la această problemă și planul de activitate a atelierului, elaborat în baza datelor de producție și a remunerării muncii la întreprinderile de covoare ce fac parte din sistemul Ministerului Industriei Locale din Moldova. Necorespunderea planului cărmuirii Fondului Artistic al RSSM realității se întvede în următoarele: ideea realizării covoarelor - prototipuri, în baza căreia este constituit planul nominalizat, nu poate fi realizată în practică, pornind de la faptul că problema utilizării prototipurilor la întreprinderile de covoare din Moldova este o chestiune a unui viitor nedefinit, iar vinderea covoarelor-prototip, concomitent cu covoarele obișnuite, nu este posibilă din cauza prețului mare al acestora - 5000 rub.” [4, f. 207]

Ca fenomen de importanță al acelor timpuri menționăm prezentarea în cadrul expoziției anului 1952, concomitent cu opere textile, a operelor realizate în ceramică. Și această ramură a creației artistice profesioniste s-a constituit destul de anevoios din lipsă de spații special amenajate și din lipsă de materiale necesare pentru finisarea artistică a produselor. [2, f. 197] În pofida dificultăților existente, totuși, artiștii au reușit, deja în cadrul expoziției anului 1952, să se prezinte meritoriu și cu opere realizate în ceramică, fapt ce a fost perceput la acea vreme ca „o nouă descoperire” în care „ceramica expusă de către (...) Bepsoiasnii, Canaș, Neceaeva, Ciugurean (...) prezintă un material artistic vast (...), important și necesar pentru dezvoltarea creației populare”. [7, f. 59] Cât privește branșa dată, este cazul să menționăm că ceramica decadelor a șasea, decada pe parcursul căreia s-au pus bazele ceramicii profesioniste în arta decorativă din RSS Moldovenească, se caracterizează prin anumite particularități de ordin tipologic, morfologic și sintactic. Aceste particularități reprezintă, pe de o parte, predestinația operei, pe de alta, capacitățile și abilitățile individuale ale artiștilor de a realiza produsul în material. Abilitățile date preconizează armonizarea eficientă a întregului proces stratificat al zămislirii conceptuale, al proiectării artistice, modelării ingineresti și realizării tehnologice. Este incontestabil faptul că particularitățile menționate au evoluat treptat pe parcursul întregii decade odată cu creșterea măiestriei profesioniste a plasticienilor. „(...) Însăși prin faptul că (la expoziția anului 1952, n.n.) s-au prezentat opere ale unui gen nou al artelor decorative profesioniste (...), s-au creat anumite premise de abordare a problemei dezvoltării industriei de producere a ceramicii în republică.” [7, f. 102]

Totodată, ceramica expusă în cadrul acestei expoziții a elucidat și anumite lacune în ceea ce privește forma și decorul vaselor, dar acestea au fost „plasate” pe seama unei insuficiențe a practicii din

domeniu și dificultăților de ordin logistic și tehnologic cu care se confruntau artiștii la acea vreme. Poziția univocă expusă în cadrul discuției asupra compartimentului de ceramică a expoziției anului 1952 a fost „de a face tot posibilul ca aceste prime încercări să nu fie și ultimele, ca plasticienii din domeniul artelor aplicate să aibă posibilitate și mai departe să-și dezvolte ceea ce au demonstrat la această expoziție”. [7, f. 60]

Deja în cadrul expoziției anului 1953 ăna arta ceramicii au fost atestate „două tendințe bine conturate, cea a lui Ciokolov și cea a lui Bespoiasnii”. [8, f. 34-35] Prezintă interes și faptul că deja în cadrul discuțiilor asupra operelor ceramice expuse în anul 1953 s-a efectuat o diferențiere a valorii artistice a operelor predestinate expozițiilor de artă și a celor care pot fi prevăzute pentru producerea în serie. În cadrul discuțiilor asupra operelor ceramice expuse în anul 1953 s-a menționat: „Printre (...) lucrările lui Bespoiasnii, Neceaeva, Nicolaidi, Canaș sunt multe obiecte interesante, dar sunt și (...) vase banale, care sunt chiar neplăcute după forme. Dacă le-am privi ca produse din serie ar fi o altă chestiune, dar aici este o expoziție de artă și, deci, față de asemenea lucrări trebuie să înaintăm mai multe pretenții”. [8, f. 35] Chiar și după asemenea aprecieri nu întocmai favorabile, totuși este cazul să menționăm că artiștii care au realizat opere ceramice în acele timpuri, fiind la un început de cale în domeniu, au depus un efort considerabil în procesul de însușire a meșteșugului dat. Însăși secția în întregime a contribuit meritoriu la „(...) renașterea artelor populare” or, pe parcursul anilor 1953–1955, membrii secției de arte decorative aplicate „au (...) participat la concursul republican de proiecte ale celui mai bun covor, la care au fost premiați: Nicolaidi T. N.– două premii de gradul doi, Canaș T.S.– un premiu de gradul doi, Postolachi I.N., Neceaeva V. E. și Bespoiasnii P.A.– câte un premiu de gradul trei. (...) Au fost îndeplinite pentru industrie de către Bespoiasnii, Poleacova, Canaș câte unul, iar de către Postolachi și Neceaeva câte două proiecte de covoare uzuale, dintre care proiectele lui Neceaeva, Poleacova și Postolachi au fost țesute și remise spre producere și au fost prezentate la Expoziția Republicană a Gospodăriei Sătești. (...) Secția și-a adus un mare aport în crearea catalogului moldovenesc pregătit și editat de către Camera de Comerț din Kiev, în care au fost incluse mai mult de 15 planșe în baza proiectelor acelorași plasticieni.” [5, f. 28] În perioada dată, prin aportul nemijlocit al lui P. Bespoiasnii, a fost constituit la Uzina de Ceramică Arhitecturală un mic atelier de producere a ceramicii „fapt ce a permis ca membrii secției Bespoiasnii, Canaș, Neceaeva, Poleacova, Ciokolov, Nicolaidi,

Ciugurean, Vodaniuc să-și realizeze lucrările nemijlocit în material.” [6, f. 7] În aceeași perioadă a fost realizată o cortină de teatru proiectată de I. Postolachi, lucrări în tehnica creșării, realizate de către Novic (cană) și Begun (produs pentru pâine, serviciu de masă, miniaturi realizate în os), creșări în lemn realizate de către Novic, Cucurudzeac, Misico, Rodzin, Begun, Averbuh predestinate Pavilionului moldovenesc al Expoziției Unionale a Gospodăriei Sătești de la Moscova, o tichie pictată pe mătase de către Dementiev și obiectele din ceramică ale lui Neceaeva, Bespoiasnii, Canaș și Ciugurean.

Totuși, documentele vremii elucidează și multe probleme organizatorice printre care faptul, că „(...) conducerea Uniunii Pictorilor Sovietici din Moldova, Secția Fondului Artistic Moldovenesc și Ministerul Culturii din RSSM, acordă o foarte mică atenție și puțin ajutor artiștilor din domeniul artelor aplicate. Despre artiștii din domeniul artelor aplicate își amintesc numai atunci când de urgență și la nivel calitativ, este necesar de îndeplinit o oarecare sarcină guvernamentală și după aceasta despre ei se uită, până la următoarea sarcină. Artiștii din domeniul artelor aplicate sunt desconsiderați, ori cea mai mediocră pictură se pune mai presus decât cea mai bună operă din domeniul artelor aplicate. În afară de aceasta, la noi este slab coordonată legătura cu raioanele Moldovei, cu privire la depistarea și ajutorarea meșterilor populari. Din partea Uniunii Pictorilor Sovietici din Moldova n-au fost întreprinse măsuri pentru oferirea deplasărilor de creație artiștilor din domeniul artelor aplicate, pentru studierea și adunarea folclorului. Din partea Secției Fondului Artistic Moldovenesc, membrilor secției li se acordă o atenție foarte mică în ceea ce privește angajarea acestora în câmpul muncii. În afară de aceasta, un șir de lucrări, realizate de către artiștii din domeniul artelor aplicate în conformitate cu sarcinile speciale, au rămas neachitate, iar unele lucrări au fost achitate incomplet”. [6, f. 8]

Luând în considerație multitudinea de probleme cu care s-au confruntat plasticienii în perioada dată, aceștea totuși au reușit să creeze un șir de opere valoroase îndeosebi în genurile covorului, al ceramicii și al creșării în lemn. În acest context menționăm, că șirul de opere realizate de către V. Novic și I. Țehanovici în tehnica creșării lemnului, printre acestea seriile de talgere, farfurii, lădițe, ploști, obiecte cu capac, pahare decorative, realizate pe parcursul deceniului al șaselea, elucidează cu prisosință opțiunile artistice ale acestor plasticieni atât în realizarea unor probleme ce țin de forma produsului, cât și de interferența decorului cu forma. Ultimului, ca și de altfel materialului, artiștii le

acordau o mare atenție și însemnătate. În perioada supusă analizei, unele lucrări îndeplinite în tehnicile modelării lemnului atingeau dimensiuni impunătoare. Așa, lucrarea lui F. Begun – „Vaza Moldova”, realizată în tehnica creșterii ajurate și reliefate cu aplicări în tehnica intarsiei, atinge înălțimea de 135 cm. Totuși, este de menționat faptul că, din punct de vedere numeric, operele realizate în tehnica creșterii în lemn cedează numărului lucrărilor realizate în genurile covorului și ceramicii. În acest context subliniem că, pe parcursul întregului deceniu al șaselea, ceramica s-a bucurat, alături de arta covorului, de o atenție sporită din partea plasticienilor. O parte dintre aceștia, în perioada dată, au practicat cu succes ambele genuri. Chiar și dacă, în perioada dată, atestăm succese valoroase ale artiștilor din domeniul artelor decorative totuși, este evident că arta aplicată „încă n-a devenit o artă de masă din cauza lipsei unei industrii artistice dezvoltate și lipsei de dorință din partea unui șir de ministere de a o constitui, chiar și dacă există plasticieni profesioniști, meșteri realizatori și materialele necesare.” [9, f. 27] Aici este cazul de menționat, că însăși plasticienii din domeniul artelor aplicate „nu prea tind în activitatea lor de a conlucra cu întreprinderile existente și de a contribui la dezvoltarea industriei artistice”. [9, f. 27] Lipsa de dorință a plasticienilor de a conlucra cu industria este motivată prin cerințele limitate și lipsa unor propuneri concrete din partea industriei cu privire la elaborarea unor proiecte artistice însemnate, or ca regulă, industria se limita la producerea unor articole puțin valoroase din punct de vedere estetic, dar tehnologic mai ușor de fabricat. Prin aceasta se asigura un randament sporit al productivității muncii și un preț accesibil al produselor pe piața de desfacere a mărfurilor de larg consum. În mediul artistic se conștientiza faptul că „(...) așa cum producția este imposibilă fără plastician, tot așa și pictorul din acest domeniu, fără producție, este de neconceput”. [9, f. 125-126] Reeșind din înțelegerea acestor prerogative, artiștii nu odată au venit cu propuneri de luare a unor măsuri de optimizare a procesului creator și concomitant de implicare mai largă în cultivarea valorilor estetice în societate. Printre măsurile stringente necesare, alături de necesitatea constituirii în cadrul Secției moldovenești a Fondului Artistic al URSS a unui atelier de producere a covorului și a ceramicii a fost evidențiată și „(...) necesitatea studierii sistematice a artei plastice populare și necesitatea, în modul cel mai urgent, de a aduna și de a înregistra aceste materiale, și de a le achiziționa de pe teren, pentru a crea o bază predestinată artiștilor din domeniul artelor decorative aplicate. (...) Aceste ateliere experimentale vor putea realiza produse nu

numai în calitate de prototipuri, care ulterior vor fi implementate în producție, dar pot produce și serii mici de obiecte. Nu trebuie să ne temem, că aceste obiecte pot fi scumpe. Aceste produse pot fi unice și în calitate de suvenir se vor bucura întotdeauna de atenție, și se v-a găsi cumpărător”. [9, f. 160]

Pe parcursul perioadei expuse analizei problema implementării tradițiilor populare a fost ridicată destul de frecvent, dar totuși, este cazul să menționăm că, atitudinea plasticienilor față de implementarea tradițiilor pe parcursul anilor a evoluat. Dacă la începutul anilor '50 în mediul artistic exista o anumită înțelegere univocă a necesității implementării adecvate a tradițiilor populare, apoi, către mijlocul celei de-a doua jumătăți a decadei, problema dată capătă noi valențe. Acestea țin pe de o parte de conștientizarea specificului autohton al artei populare, pe de alta de necesitatea de a crea forme noi contemporane, dar care să poarte în sine și memoria tradiției. În contextual celor menționate mai sus, sunt semnificative opiniile evocate de către criticul de artă Kir Rodnin și plasticianul Iachim Postolachi. Primul dintre aceștia, analizând situația din domeniul artelor decorative menționa că „(...) În unele lucrări ale ceramiștilor, în problema constituirii formelor vaselor, se observă (...) o inutilă fantezie, care, în cazul dat (...), nu întocmai este necesară.” [10, f. 34-37] Kir Rodnin își exprima părerea că „(...) ceramica populară moldovenească, în conformitate cu formele vaselor pentru lichidele potabile și vasele decorative, deschid prin forma lor caracteristici specifice, se poate vorbi că forma este specifică și distinctă și, într-adevăr, că în raport cu prezentul și cu trecutul, este originală.” [10, f. 34-37] Acesta se conducea și de părerea că și „(...) în domeniul tratării ornamentale, în contextul structurării compoziționale a vasului, este necesar de a reieși din spiritul general al tradițiilor populare.” [10, f. 34-37] Analizând situația din domeniul covorului, Rodnin opina, că plasticienii „(...) trebuie într-o măsură mai mare să reieasă din tradițiile populare moldovenești, cu prezentare a caracteristicilor structurale ale ornamentului și realizări coloristice specifice.” [10, f. 34-37] Acesta avea părerea că „(...) în structurarea compozițională, și în realizarea ornamentală, și în mod deosebit în realizarea coloristică este necesar de apropiat de acea sonoritate caracteristică tradițiilor covorului popular.” [10, f. 34-37] Iachim Postolachi, la rândul său, expunându-se asupra problemei implementării tradițiilor populare în arta decorativă de la acea vreme, își exprima părerea, că „(...) este suficient ca plasticienii din domeniul artelor aplicate, cunoscând tradițiile (...), să creeze tradiții noi, – este de ajuns că acesta (se are în vedere artistul, n.n.), a

prezentat o operă interesantă, originală și că aceasta, să fie (realizată, n.n.) în spiritul timpului nostru, ca aceasta, să fie o oglindire a vechilor tradiții ale Moldovei. De ce, (se întreabă artistul, n.n.), obiectul acesta, ar trebui în mod neapărat să semene, să-i spunem, o ceașcă, cu cea care se făcea cu o sută de ani în urmă? La noi, acum, este necesar să fie una nouă, pe baza tradițiilor vechi. A reproșa plasticienilor, că ei se îndepărtează de tradiții, că nu recunosc tradițiile, este incorect. Dar există și o altă problemă – că pictorii noștri n-au reușit încă să atingă nivelul frumosului, – să placă tuturor”. [10, f. 46-48]

Asupra problemei tradițiilor s-a referit și Serghei Ciokolv. După părerea lui „Problema tradițiilor este una foarte complexă, pornind de la faptul că avem foarte puține tradiții. Noi dispunem de foarte puține modele ce s-au mai păstrat și suntem nevoiți să ne conducem de acest spirit al artei moldovenești”. [10, f. 54] Ciokolov s-a referit și la problema atelierelor de creație, menționând: „Totuși (...) noi tot nu avem posibilitate de a activa. Fiecare dintre noi, lucrează într-un oarecare atelier adaptat. (...) Fondul Artistic trebuie să soluționeze aceste probleme – de a crea un atelier general atât pentru covoare, cât și pentru ceramică, astfel am avea cu mult mai bune rezultate. Și noi vom insista prin intermediul conducerii, prin Fondul Artistic, asupra necesității oferirii posibilităților de a activa în condiții mai bune. Noi în viitor vom avea posibilitate nu numai să prezentăm opere unice, dar putem să trecem spre piață, ca acestea să fie accesibile nu numai pentru a fi privite, dar și de a le procura, și de a le aduce în casa proprie”. [10, f. 55]

Concluzionând menționăm faptul că un rol important în inițierea și dezvoltarea artelor decorative profesionale din RSS Moldovenească din perioada de referință l-au jucat Serghei Ciokolov, Pavel Bespoiasnii, Iachim Postolachi, V. Neceaeva, T. Canaș, V. Tufescu-Poleacov, Gr. Filatov, V. Vadaniuc, V. Novic, I. Țehanovici, iar spre sfârșitul deceniului al șaselea s-a promovat interesant prin operele sale și artistul Filip Nutovici. Prezintă interes ceramica utilitară creată de către Filip Nutovici, printre care vase de diversă menire și suveniruri. În unul dintre documentele timpului se menționează: „Utilizând tradiția ceramicii negre moldovenești și glazurarea acesteia prin reducere, Nutovici a atins cote valoroase. Operele-suveniruri, realizate în majolică ale acestuia, având trăsături specifice ceramicii moldovenești, fiind simple după formă și realizate cromatic plăcut, se bucurau de o atenție sporită. După cum demonstrează unele aprecieri, suvenirurile i-au cucerit pe cumpărătorii moscoviți. Pentru Nutovici este caracteristică diversitatea

formelor produselor, dar aceasta nicidecum nu-i afectează propriul stil original”. [3, f. 9]

Totodată, deja către sfârșitul deceniului s-a conștientizat faptul că este strict necesar de a lărgi registrul genurilor artelor decorative și aplicate practicate de către artiștii moldoveni. În acest context este reprezentativă Rezoluția celui de-al III-lea congres al Uniunii Pictorilor, în care se stipulează: „Congresul propune Fondului Artistic să-și schimbe stilul de activitate, să nu se ocupe numai de activitatea de producție, dar și de organizarea unor expoziții ambulante și întreprinderea unor măsuri de diseminare a artelor moldovenești. De a atrage o deosebită atenție asupra problemei dezvoltării formelor de artă predestinate maselor largi de consumatori, a nu se limita numai la ceramică și țesutul covoarelor, dar de cuprins toate speciile artelor aplicate”. [11, f. 280]

Această problemă a fost accentuată și în cadrul examinării Expoziției artelor plastice moldovenești care a avut loc în or. Moscova în anul 1960. Într-unul din discursurile din cadrul acestei examinări, cu privire la artele decorative, se menționa: (...) Compartimentul voluminos și remarcabil al artelor decorative populare și al celor aplicate, expuse în cadrul Expoziției Decadei Artelor Plastice a Moldovei, se prezintă a fi în realitate o primă dare de seamă a creației meșterilor populari și artiștilor din domeniul artelor aplicate a republicii unionale frățești în fața spectatorilor moscoviți”. [12, f. 21-22] Totodată, în procesul de examinare a expoziției s-a accentuat: (...) „a venit timpul ca plasticienii moldoveni să se preocupe nu numai de speciile tradiționale străvechi (cum este ceramica, țesutul covoarelor și creșterea în lemn), dar și de tapiseria artistică, țesăturile pentru vestimentație și decorative, crearea unor obiecte artistice din sticlă și din materiale noi cum este masa plastică. Lipsa acestor specii ale artelor decorative, în mod evident, sărăcește expoziția”. [2, f. 36] Toate aceste obiecții au devenit piatră de temelie în dezvoltarea de mai departe a artelor decorative și aplicate moldovenești și și-au găsit o interesantă realizare cu începere din anul 1961, evoluând constant pe parcursul următoarelor etape de ascendență a creației din domeniu.

Referințe bibliografice

1. AOSPRM, F. 2906, inv. 1, u.p. 81, f. 203. Выписка из протокола №1, Заседания правления Союза советских художников Молдавии от 8 января 1952 г. În: Исходящие документы за 1952 г. / Vypiska iz protokola №1, Zasedania pravlenia Soiuzs sovetskikh hudozhnikov Moldavii ot 8 ianvaria 1952 g. Ishodiashchie dokumenty za 1952 g.
2. AOSPRM, F. 2906, inv. 1, u.p. 81. Fila 197. Выписка из протокола №11, заседания правления Союза советских художников Молдавии от 1- VI-1951. Исходящие документы за 1952 г. / Vypiska iz protokola №11, zasedania pravlenia Soiuzs sovetskikh hudozhnikov Moldavii ot 1 – VI - 1951 g. Ishodiashchie dokumenty za 1952 g.
3. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, u.p. 99, f. 9. Выписка из протокола Заседания Секции декоративно-прикладного искусства Союза художников Молдавии от 9 сентября 1960 г. / Vypiska iz protokola Zasedania Sektsii dekorativno-prikladnogo iskusstva Soiuzs hudozhnikov Moldavii ot 9 senteabrea 1960 g.
4. AOSPRM, F. 2906, inv. 1, u.p. 81, f. 207. Докладная записка правления Молдавского ССХ, адресованная Художественному Фонду СССР, по вопросу прикладного искусства Молдавской ССР. În: Исходящие документы за 1952 г. / Dokladnaia zapiska pravlenia Moldavskogo SSKH, adresovannaia Khudozhestvennomu Fondu SSSR, po voprosu prikladnogo iskusstva Moldavskoi SSR. Ishodiashchie dokumenty za 1952 g.
5. AOSPRM, F. 2906, inv.1, u.p. 106, f. 28. Отчет о работе секции декоративно-прикладного искусства ССХМ за 1955 г. În: Отчеты о работе творческих секций Союза советских художников МССР за 1953-1955гг. / Otchet o rabote sektsii dekorativno-prikladnogo iskusstva SSKHM za 1955 g. În. Otchety o rabote tvorcheskikh sektsii Soiuzs sovetskikh hudozhnikov MSSR ZA 1953-1955 g.
6. AOSPRM, F. 2906, inv.1, u.p. 103, f. 7. Отчет о работе секции прикладного искусства и народного мастерства Союза советских художников Молдавии за 1953 год. În: Отчет и планы секции прикладного искусства за 1953 год. / Otchet o rabote sektsii prikladnogo iskusstva i narodnogo masterstva Soiuzs sovetskikh hudozhnikov Moldavii za 1953 god. În: Otchet i plany sektsii prikladnogo iskusstva za 1953 god.
7. AOSPRM F. 2906, inv.1, u.p. 83, f. 59. Стенограмма собрания, посвященного обсуждению Республиканской художественной выставки 1952г. от 3 декабря 1952. / Stenogramma sobrania, posviashchennogo obsuzhdeniiu Respublicanskoi hudozhestvennoi vystavki 1952 g. ot 3 dekabria 1952 g.
8. AOSPRM F. 2906, inv.1, u.p.101, f. 34, 35. Стенограмма обсуждения выставки 23 декабря 1953г. / Stenogramma obsuzhdeniia vystavki 23 dekabria 1953 g.
9. AOSPRM, F. 2906, inv. 1, u.p. 147, f. 27. Стенограмма II-го Съезда Художников Молдавской ССР от 8-10 мая 1956 г. / Stenogramma II-go S'ezda Khudozhnikov Moldavskoi SSR ot 8-10 maia 1956 g.
10. AOSPRM, F. 2906, inv. 1, u.p. 162, f. 34-37. Стенограмма обсуждения X-ой Республиканской художественной выставки, посвященной 40-ой годовщине Великой Октябрьской Социалистической Революции. 30 сентября 1957 года. / Stenogramma obsuzhdenia X-oi Respublicanskoi khudozhestvennoi vystavki, posviashchennoi 40-oi godovshchine Velikoi Oktiabrskoi Sotsialisticheskoi Revoliutsii. 30 sentiabria 1957 goda.
11. AOSPRM, F. 2906, inv.1, u.p. 189, f. 280. Стенограмма III-его Съезда художников Молдавии. / Stenogramma III-ego S'ezda khudozhnikov Moldavii.
12. AOSPRM, F. 2906, inv.1, u.p. 207, f. 21, 22. Стенограмма обсуждения Выставки молдавского изобразительного искусства в Москве 3 июня 1960 г. / Stenogramma obsuzhdenia Vystavki Moldavskogo izobrazitel'nogo iskusstva v Moskve 3 iunia 1960.g. Stenogramma obsuzhdenia Vystavki.
13. AOSPRM, F. 2906, inv.1, u.p. 71, f. 3. Тезисы доклада „Прикладное искусство на Республиканской художественной выставке 1951 года”. / Tezisy doklada „Prikladnoe iskusstvo na Respublicanskoi khudozhestvennoi vystavki 1951 goda.

Arhitectura din perioada postbelică a Moldovei sovietice

Rezumat

Arhitectura din perioada postbelică a Moldovei sovietice

După formarea RSSM în 1944, s-a început restabilirea orașelor moldovenești, prin care a trecut frontul celui de al Doilea Război Mondial. Proiectarea era concentrată în institute de proiectări, unde lucrau arhitecți basarabeni, întorși din evacuare și sovietici veniți din URSS. Restabilirea clădirilor istorice ruinate, prevăzute pentru sediile organelor administrative avea loc cu lărgirea structurii lor spațial-volumetrică și simplificarea arhitecturii. Din cauza ritmului alert de refacere, puține monumente de arhitectură corespund aspectului lor inițial. Pe locul clădirilor ruinate au fost proiectate clădiri noi cu arhitectura în spiritul clasicismului rus și realismului socialist, cu reproducerea compoziției arhitecturii Renașterii italiene. Proiectarea în arhitectură obținuse un caracter nou: în urma concursurilor interne, era selectat proiectul ce satisfacea cel mai mult exigențele, care era transmis unei brigăzi pentru elaborarea proiectului de execuție.

Cuvinte-cheie: arhitectură postbelică, reconstrucție, clasicism sovietic, realism socialist, creație, exces de decorativism.

Summary

Postwar Architecture of the Soviet Moldova

After the formation of the Soviet Socialistic Republic of Moldova in August 1944, the cities, through which the World War II warfront passed, started to be restored. Urban planning was concentrated in design institutes employing architects from Bessarabia, who returned from evacuation, and architects arrived from the USSR. The restoration of dilapidated historic buildings for administrative offices was done by broadening their special and volumetric structure and the simplification of the architecture. Because of the fast rhythm of restoration, few architectural monuments correspond to their original appearance. The ruined buildings were replaced by new buildings, designed in the spirit of Russian classicism and socialist realism with the reproduction of Italian Renaissance architecture composition. Planning in architecture obtained a new character: following internal competitions, the design that met most requirements was selected and sent to a brigade to make the draft for execution.

Keywords: postwar architecture, restoration, soviet classicism, socialist realism, creation, excess of ornaments.

Prin Moldova de două ori a trecut frontul celui de al Doilea Război Mondial, orașul Chișinău pierzând majoritatea clădirilor monumentale, valoroase ca aspect arhitectural-urbanistic. După încheierea operației militare Iași – Chișinău și formarea RSSM, a urmat organizarea refacerii urgente a mediului urban și a fondului construit, distrus în proporție de 70%-80%. Mai ales au avut de suferit clădirile din partea centrală a Chișinăului, ridicate în ultimele trei-patru decenii, înalte de două-trei niveluri, care conturau artera principală a urbei, actualul bulevard Ștefan cel Mare, și clădirile din jurul Bazarului vechi din partea medievală a Chișinăului. Eforturile arhitecților basarabeni întorși din evacuare din Asia Centrală – Valentin Voițehovschi, Etti-Roza Spirer, Robert Curț, Valentin Mednec – au fost întărite cu

arhitecți delegați din Uniunea Sovietică și din fosta Republică Sovietică Socialistă Autonomă Moldovenească – Victor Smirnov, Serghei Vasiliev, David Palatnic, Ilia Șmurun, Tatiana Lomova, Petru Ragulin, Taisia Smirnova, Svetlana Stalinscaia ș.a.

Arhitectura postbelică ca etapă a arhitecturii sovietice moldovenești a fost reflectată în câteva monografii colective, scrise de foștii directori ai institutelor de proiectare: G. Pedaș [11; 16] A. Colotovchin [11; 12], R. Curț [14], și arhitecții principali de proiecte: I. Eltman [11; 12; 16], S. Șoihet [12], B. Benderschii [2]. A fost redată situația din urbanismul sovietic moldovenesc și de V. Smirnov [17], fostul șef al Direcției pentru problemele arhitecturii de pe lângă Consiliul de Miniștri al RSSM, mai târziu conferențiar și șef al Catedrei Arhitectura a Institutului Politehnic

„S. Lazo” (Actuala Universitate Tehnică a Moldovei). Au fost elaborate două studii cu privire la arhitectura Moldovei sovietice, una de către E. Bognibov pentru perioada postbelică a RSSM, în care metoda factologică este combinată cu analiza istorico-tipologică a arhitecturii civile [6], și alta, de către A. Kuzi pentru perioada interbelică din regiunea transnistreană de pe timpul RASSM [13], dar ambele au rămas accesibile specialiștilor doar în biblioteci. Arhitectura perioadei sovietice a fost reflectată și în lucrări de sinteză a artei urbanistice [1, p. 172-179]. Mai multe articole au fost dedicate arhitecturii sovietice [3; 4; 5], dar în toate aceste lucrări accentul este pus pe probleme urbanistice și sociale, mai puțin – arhitectura clădirilor din acea perioadă.

Evitarea aprecierii valorii arhitectural-artistice a obiectivelor postbelice a dus la expunerea superficială a istoriei arhitecturii din perioada postbelică a Republicii Moldova. Lucrările menționate au, pe de o parte, un caracter de popularizare a fenomenului arhitectural petrecut în RSSM, cu indicarea incompletă a arhitecților, și a anilor de construcție, uneori reproduși după memorie, iar pe de altă parte, prin trimiterea la seriile cu elaborări de model-tip în lipsa descrierii lor, informațiile devin accesibile doar specialiștilor. Un alt aspect negativ al prezentării arhitecturii din această perioadă este plasarea în anonim a numelor arhitecților care au realizat proiecte-model pentru cele mai răspândite tipuri de clădiri civile: locuințe, cluburi, grădinițe, magazine, sedii administrative, răspândite în toate orașele republicii.

Cauza ocularii discuțiilor despre arhitectura perioadei postbelice din Moldova a fost Decretul special al CC al PC al URSS și Guvernului URSS, expus la Plenara din noiembrie 1955 „Despre înlăturarea excesului din arhitectura sovietică și construcții”, avându-se în vedere abundența decorului în arhitectura clădirilor. Decretul a provocat o frustrare în mediul arhitecților sovietici, pentru cca 20 de ani arhitectura pierzând orientarea teoretică. Din zel birocratic s-a pierdut esența criticii aduse arhitecturii din anii antebelici și postbelici, ajungându-se la renegarea formei plastice în arhitectură. Lichidarea Academiei de Arhitectură și înlocuirea ei cu Ministerul Construcțiilor, pe prim plan ieșind rolul inginerilor-constructori, au fost mutații percepute de opinia publică și profesională ca o lovitură dată arhitecturii ca artă vizuală. Arhitectura clădirilor din perioada postbelică, în lipsa analizei obiective a fenomenului arhitectural, s-a acoperit treptat cu patina uitării, iar discursul teoretic arhitectural ulterior s-a concentrat asupra problemelor tehnico-economice și sociale: realizarea planului de asigurare a populației cu locuințe, elaborarea soluțiilor de tipizare a

clădirilor și de standardizare a detaliilor constructive, și de industrializare a procesului constructiv.

Încurând, în orașele din RSSM, ca și în toate orașele din URSS, frontul constructiv a trecut de la centru spre periferii, unde pe teritoriile rezervate pentru așa-numitele „raioane de dormit” – Botanica, Râșcani, Telecentru, Buiucani, Sculeni, Muncești – erau ridicate blocuri de locuit de 5 etaje, reduse la structura constructivă portantă, realizate după proiecte-model, simple construcții cu goluri de ferestre și uși, numite în popor „cutii”, varietatea arhitecturii cărora era asigurată doar de culoarea balcoanelor. În centrul orașului se construiau sedii administrative și de utilizare publică, realizate după proiecte individuale, în care dominau suprafețele rectilinii și liniile drepte, dar expresive prin folosirea limbajului arhitectural, articularea suprafețelor luminate și umbrite, a ritmurilor și proporțiilor, golurilor și plinurilor, factură și parament tencuit neted etc., dar în lipsa detaliilor din arhitectura istorică.

Profesorii universitari evitau discuțiile despre clădirile ridicate în perioada postbelică, doar la ora istoriei arhitecturii contemporane erau explicate, în lumina aceluia decret istoric, cauzele abandonării direcției arhitecturii sovietice în anii respectivi, dar fără aprofundare în esența ei arhitectural-artistică. Doar în noosfera din cadrul aulelor, în timpul proiectării arhitecturii dominate de linii și suprafețe rectilinii apărea ca o recomandare din partea unui sau altui mentor o formă în arc, un detaliu din arhitectura clasică, dar cum apărea, așa se stingea, fără a fi susținută, ba lăsând în urma ei o stare de jenă ca după o acțiune eșuată.

În 2010, odată cu anunțarea concursului de reevaluare a monumentelor istorice din Chișinău, atitudinea pasivă față de arhitectura din acea perioadă s-a schimbat. Mai multe clădiri din perioada postbelică au fost propuse pentru a fi clasate drept monumente de valoare națională, ca argument servind continuitate în arhitectura postbelică a tradițiilor istorice, a procedurilor compozițional-artistice și a soluțiilor de amenajare urbanistică.

Pentru a înțelege corect situația creată în arhitectura sovietică, trebuie de menționat că începând cu primii ani de existență a URSS, crearea aspectului arhitectural al orașelor și satelor a fost dominată de factorul ideologic, răspunzând exigențelor ridicate față de societatea socialistă, rămânând în aceeași dependență a înțelegerii rolului arhitecturii până la destrămarea URSS. Activitatea arhitecților sovietici în Moldova, unde în perioada interbelică domina stilistica modernistă neoromânească și funcționalistă, ultima fiind numită și modern românesc, aducea o stilistică nouă și, în același timp, veche, bazată pe uti-

lizarea tradițiilor istorice ale arhitecturii universale, cu directiva căutării specificului național în arhitectură, așa-numitul, realism socialist, curent ideologizat în literatura și arta sovietică, din 1937 principala metodă de creație a arhitecților sovietici.

Era o iluzie de reabilitare a esteticii epocilor trecute, a frumosului ca o categorie ideală, un model desăvârșit pentru ca operele realizate în URSS să emane monumentalitate, prosperitate și progres social, să asigure conținut sentimentului de mândrie al cetățeanului sovietic pentru patria socialistă. După cum s-a exprimat V. Smirnov, șeful Direcției de arhitectură de pe lângă Consiliul Miniștrilor din RSSM: „Arhitectura sovietică este sinteza celei mai avansate tehnici ingineresti, a celei mai profunde și avansate arte, la baza căreia se află studiul cel mai adânc și creativ al însușirii moștenirii culturii universale a tuturor popoarelor și din toate epocile. Noi, arhitecții, care lucrăm în RSSM, în baza studierii culturii materiale a poporului moldovenesc, trebuie să creăm o arhitectură ce ar deriva din ea, dar în operele noastre trebuie să domine conținutul socialist” [9, p. 2], preluare din Codul Uniunii Arhitecților din URSS. În RSS Moldovenească, cea mai de preț moștenire arhitecturală erau considerate clădirile istorice construite în timpul aflării Basarabiei în componența Imperiului Rus, cu elogiarea clasicismului rus: „În arhitectura clădirilor monumentale trebuie de folosit compozițiile ordinului, în ce privește restul construcțiilor: locative și cultural-comunale, trebuie de mers pe calea arhitecturii noi și a interpretării creative a exemplarelor acumulate de arhitectura populară moldovenească. În viitor aceasta va forma arhitectura națională a RSSM” [9, 2].

Pentru îndeplinirea dezideratului ideologic au fost organizate în anul 1945, în luna august, expediții de studiere a monumentelor istorice din RSSM, efectuate de doctoranzii și lectorii Institutului de Arhitectură din Moscova cu fixarea lor grafică și fotografică – cetatea Soroca, mănăstirile din Codru, bisericile de lemn, casele de locuit de la nordul, din centrul și sudul Moldovei, și a celor mai elegante detalii arhitectonice cioplite în piatră și lemn, creație a meșterilor populari. Arhiva cu releveele măsurărilor și fototeca monumentelor de arhitectură era apreciată ca o bogăție spirituală, calitățile proprii arhitecturii moldovenești fiind considerate „simplitatea, pitorescul, o mare dragoste față de cultura detaliilor, o folosire artistică a ornamentului, după cum în pictură și în sculptură, un simț clar al materialului și al posibilităților lui constructive și artistice” [9, p. 3].

Astfel, au fost conturate două direcții de stilizare istorică în activitatea practică: una pe calea clasicismului rus și alta – a moștenirii arhitecturale

autohtone, ce prezentau, de fapt, raportul dintre internațional și național, o problemă larg discutată în mediul literar-artistic, pe înțelegerea căruia se baza implementarea stilisticii sovietice. Afirmăția, precum că „nu cultura națională trebuie promovată, ci cultura internațională, în care intră doar o parte a culturii naționale, și anume conținutul democratic și socialist al fiecărei culturi naționale” [18, p. 107-111], după cum se va demonstra în continuare, s-a realizat, deși nu arta populară a fost folosită în arhitectura realismului socialist din RSSM, redus la un simulacru naturalist de decor sub forma strugurelului de poamă, florii soarelui, snopilor de grâu, ci forme arhitecturale din istoria universală a arhitecturii: limbajul articulat al ordinului, cu flori de acant și ghirlande de flori, cu implicații eclecticice de simbolică socialistă: steaua cu cinci colțuri, secera și ciocanul etc.

În prima etapă a avut loc elaborarea schemelor urbanistice pentru orașele mari ale republicii, care cel mai mult au avut de suferit în timpul războiului, elaborate în ritm urgent, în scopul preîntâmpinării construcțiilor neautorizate. Dar mai era orientarea socială a arhitecturii pentru înlăturarea inegalității sociale. Reieșind din conceptul urbanismului sovietic, cu zonarea ierarhică a spațiului cultural în dependență de criteriile demografice și normele de proiectare, topografia urbană a orașelor a fost modificată, în scopul evidențierii axei centrale, a grupării zonelor de locuit la periferii, cu continuarea sistematizării ordonate în spiritul clasicismului rus, de regulă, ortogonală, mai rar, în evantai. Aceste lucrări de sistematizare și discuțiile ulterioare în public, au fost evenimente de mare importanță, care au determinat definitiv aspectul și dezvoltarea ulterioară a orașelor din RSSM.

În elaborarea proiectului de refacere și de sistematizare postbelică a Chișinăului în scopul construirii unui oraș nou, s-a inclus academicianul A. Șciusev împreună cu colaboratorii atelierului său de proiectare din Moscova. În proiectul planului general al Chișinăului, în scopul integrării cu centrul istoric format în secolul XIX, a fost propusă prelungirea prin țesutul fondului construit istoric a părții de jos a Chișinăului, a străzilor din partea ortogonală clasicistă a orașului, cu ordonarea ei în cartiere în același spirit. Străbătând masivul de construcții din partea medievală a Chișinăului, a fost proiectat Bulevardul Grigore Vieru, cu axa orientată est-vest, trasată perpendicular străzii principale a orașului bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, pe care urmau să fie construite Universitatea, Academia de Științe, Casa Guvernului, formând, în mod firesc, centrul urban și civic al Chișinăului. De la Casa Guvernului, construit pe cartierul fostei Mitropolii și a structurilor ei aferente – Dicasteria și Casa eparhială, se deschidea o perspectivă

largă asupra unei zone cu vegetație decorativă, începând din Grădina Catedralei și continuând până în promontoriul Râșcani prin bulevard. Grădina Catedralei a fost prelungită cu două rânduri de cartiere, plantate cu vegetație decorativă, ajungând ca o masă verde până la piața Sf. Ilie (astăzi bd. Cosmonauților). Aici se afla focarul unei compoziții urbanistice din trei raze convergente, raza lui centrală reprezentând actualul bulevard Gr. Vieru, în raport cu care se aflau două raze laterale, una de nord și alta de sud. Orientarea razei de nord era dictată de direcția fostului drum turcesc de poștă menzil, care cândva trecea tangențial satului Chișinău, porțiune intrată în aria orașului, formând strada actuală Petru Rareș. Simetric razei de nord a fost trasată raza de sud, capătul ei de nord-est fiind orientat spre promontoriul pe care se afla biserica Măzărachi.

La periferiile Chișinăului, în apropierea râurilor Bâc și Buiucani, cu un debit redus al apelor, au fost propuse zone de agrement. În partea de nord-vest a Chișinăului, în valea r. Bâc, unde căderea de relief forma un amfiteatru natural cu deschidere spre nord-vest, a fost amplasat, în prima variantă, un așa-numit Parc Central de Cultură și Odihnă, cu un stadion în centru, spre care coborau două rânduri de scări, între care se afla o cădere de apă în trepte. În a doua zonă verde, aflată la marginea de sud-vest a orașului, unde se afla altă cădere impresionantă de relief, de-a lungul pârâului Buiucani a fost propusă plantarea unei grădini botanice (Dendrariul). A treia zonă de agrement se propunea pe versantul căderii spectaculoase a pantei de sud a terasei pe care se află Chișinăul, în depresiune numită Valea Morilor, unde s-a format un lac, alimentat din pârâul Buiucani.

Planul general al Chișinăului, ca rezultat al obiectivelor expuse în timpul discuțiilor și la rugămintea arhitecților locali, a fost corectat, drept argument servind elaborarea planului general în lipsa ridicării topografice exacte, din care cauză soluțiile de pe hârtie nu corespundeau cu situația reală de pe teren [9, p. 10-11]. Planul cu corectările de rigoare, sub conducerea arhitectului orașului R. Curt, a fost aprobat în 1951. În rezultat, s-a renunțat la ideea creării masivului verde început în fața Casei Guvernului, cartierele respective fiind construite cu imobile. Compoziția din trei străzi-raze convergente a fost parțial realizată, dar lipsește perceperea lor vizuală ca o compoziție încheată, obturată de ocuparea cu construcții a două cartiere rectangulare, astfel că direcția străzilor-raze începe de la marginile bulevardului Ierusalimului. Razei de sud, actuala strada Fantalului, i-a fost schimbată traiectoria rectilinie proiectată pentru a păstra de la demolare biserica Măzărachi. S-a renunțat și la fondarea Parcului Cen-

tral de Cultură și Odihnă în valea r. Bâc, acesta fiind organizat pe teritoriul parcului Valea Morilor, însă fără stadion, dar cu scări în trepte și cascada de apă, care coboară spre lacul alimentat de pârâul Buiucani.

Implementarea planului general al Chișinăului a dus la dispariția Bazarului vechi și a pieței Sf. Ilie cu biserica omonimă, a catedralei („soborul vechi”) Sf. Arhangheli și a bisericii lipovenești; sub amenințarea demolării au fost și alte clădiri istorice: conacele urbane Crupenschi, Catarji, Nazarov, sinagoga, mai multe case urbane, dar sub presiunea opiniei publice, a Societății de Ocrotire a Monumentelor, s-a reușit să fie salvate de la demolare mai multe clădiri istorice.

Concomitent cu elaborarea planurilor urbanistice, avea loc și refacerea celor mai importante clădiri istorice deteriorate, în scopul păstrării, pe cât era de posibil, a aspectului urban format în decursul ultimului secol de guvernare rusă, activitate consultată de asemenea, de A. Șciusev.

Primele proiecte de restabilire au vizat clădirile istorice, care au servit drept sedii ale organelor administrative republicane și municipale. Atitudinea față de arhitectura clădirilor cu conotații cultural-istorice pentru mediul urban al Chișinăului, distruse sau ruinate în timpul celui de al doilea război mondial, era de a le restabili arhitectura după imaginile de epocă, utilizând vechile fundații. Așa a fost reconstruită clădirea Primăriei municipale (arh. R. Curt, 1948–1949). Curioasă a fost propunerea de a prelungi fațada primăriei într-o stilistică similară părții vechi, încheiată la colțul opus intrării cu un turn piramidal în trepte, încununată cu o fleșă, soluție la care s-a renunțat. Astfel, această clădire poate fi considerată un monument istoric cu arhitectura nealterată de reconstrucție.

Mai puțin au avut șansa de a păstra arhitectura originală unele clădiri importante ale mediului istoric al Chișinăului. Arhitectura clădirii fostei Cărmuiri guberniale (str. M. Kogălniceanu, 63) a fost ridicată pe un soclu înalt, cu o extindere dublă a porticului intrării, fără cupola de la colț (arh. E.-R. Spirer). Un aspect arhitectural nou a fost atribuită clădirii Gării feroviare (arh. L. Ciuprin, 1945), dar folosindu-se vechile fundații ale complexului gării.

Clădirile istorice, destinația cărora nu mai corespundea rigorilor societății sovietice, și nici arhitectura lor, n-au fost reconstruite, pe fundațiile lor fiind ridicate clădiri cu altă arhitectură. Astfel, pe fundațiile Cubului nobilimii, cu arhitectura în spiritul stilizărilor istorice în baza barocului vienez (arh. H. von Lonschy), stil neagreat de arhitectura sovietică, a fost construit cinematograful Patria (bd. Ștefan cel Mare, nr. 113, arh. V. Voițehovschi, 1949–1952). Aceiași situație cu folosirea fundației vechi, dar cu schimbarea

arhitecturii și destinației, a fost și în cazul Liceului nr. 2 pentru băieți (bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 162), a fost construit Comisariatul afacerilor interne (actualul Comitet al securității statului, arh. V. Mednec, 1945–1947).

Clubul Ofițerilor (Ștefan cel Mare, nr. 95), un edificiu cu arhitectura concepută în perioada interbelică în spirit constructivist, stilistică neacceptată de orânduirea socialistă, a fost modificat pentru destinație hotelieră cu restaurant (fostul hotel Moldova, arh. V. Verighin, 1945–1949). A fost păstrată destinația inițială a cinematografului Odeon, devenit cinematograf cu trei săli „Biruința” (arh. S. Vasiliev, 1955).

Mai multe clădiri de menire culturală au fost refăcute cu păstrarea destinației funcționale, a parametrilor și a aspectului original: Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală (str. M. Kogălniceanu, nr. 81, reconstrucție de arh. I. Eltman, 1949); Azilul principesei E. Veazemschi a fost ajustat pentru sediul Consiliului de Miniștri, (Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, str. A. Mateevici, nr. 119) (arh. N. Gulavschi, V. Verighin, 1947–1949, finisare arh. E.-R. Spirer, 1950); Teatrul muzical-dramatic a fost construit în perioada interbelică, interioarele fiind finisate postbelic (arh. V. Smirnov și V. Alexandrov, 1947–1952); turnul de apă (str. A. Mateevici, nr.65, restaurare arh. V. Mednec, 1947).

Ritmul alert al elaborării documentației tehnice și al edificării ulterioare a impus în multe cazuri simplificarea arhitecturii lor în procesul de reconstrucție. Arhitectura Liceului nr. 3 (str. A. Mateevici, 119), realizată în stil eclectic francez, la reconstrucția ei pentru Institutul Agricol (mai târziu Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice) a fost lipsită de decorul somptuos și acoperișurile caracteristice stilului (reconstrucție arh. E.R. Spirer, 1945).

Multe clădiri au fost ajustate noilor funcțiuni cu mărirea volumetriei, fiind înălțate cu un etaj nou. Metoda a fost utilizată în 1945 la reconstrucția fostului sediu al Administrației financiare, ajustat pentru Comisariatul popular al Afacerilor Externe (Universitatea Tehnică a Moldovei, bd. Ștefan cel Mare, nr. 168, restaurare arh. E.R. Spirer). Fosta casă a lui Monastârschi, cunoscută mai mult ca hotelul Suisse (bd. Ștefan cel Mare, nr. 144), a fost ridicată cu un etaj și extinsă lateral, utilizându-se atât de abil compoziția clădirii inițiale, încât modificarea arhitecturii istorice trece neobservată (arh. E.R. Spirer).

După aceiași metodă a fost ajustat palatul Râșcanu-Derojinschi (str. București, nr. 62, arh. Bernardazzi), pentru sediul Prezidiului Sovietului Suprem. În scopul construirii sălii de conferințe corpul clădirii a fost alungit, cu dublarea volumetriei casei inițiale și repetarea simetrică a compoziției istorice (arh.

S. Vasiliev, 1950–1951).

Concomitent cu restabilirea clădirilor distruse se proiectau edificii necesare vieții urbane cu o tipologie nouă – sedii administrative, ministere, fabrici și întreprinderi industriale, case de cultură, imobile de locuit în comun, amplasate pe artera principală a orașului, pe locul clădirilor distruse, și de-a lungul bulevardului Raza Centrală (bd. Gr. Vieru), concepute drept repere de importanță urbanistică. Deși s-a afirmat căutarea stilisticii arhitecturii naționale în baza arhitecturii populare, proiectele elaborate erau concepute cu folosirea ordinului, conform unor scheme compoziționale, ce-a format o stilistică pasibilă de numirea convențională „clasicism sovietic”. Clădirile noi erau alinate perimetral în frontul vechi al străzilor, cu compoziții spațial-volumetrice simetrice, folosind toată întinderea cartierelor, lungimea fațadelor alungând la 120 m. Fațadele erau simetrice, cu rezalite laterale și unul central, dominat de porticul tradițional, încununat cu fronton triunghiular. Compozițiile clasiciste atribuiău edificiilor un aspect monumental, necotând la destinația lor, fie clădire cu funcție obștească, fie locuință, fie industrială, căutările arhitecților erau orientate spre atribuirea arhitecturii expresivității de empire, stilistică care corespundea patosului postbelic al mediului social din URSS. Într-un așa stil au fost construite clădirea Fabricii de Piele 1950 (str. Ismail), Clubul Centralei Electrice (str. C. Râșcanu, arh. S. Stalinskaia, 1951), Ministerul Industriei Ușoare (bd. Ștefan cel Mare, nr., 71, arh. I. Șmurun, 1951–1953), Spitalul pentru 100 copii (Piața Halippa, 1, arh. I. Șmurun, 1951–1952), amenajarea arhitecturală a parcului Valea Morilor (arh. R. Curt, 1950–1956), sediile unor organisme administrative, mai târziu dizolvate în ministere: (str. Columna nr.90 și str. V. Alecsandri, nr. 119).

Utilizarea limbajului plastic al formelor clasiciste a fost o soluție garantată de succes, sursă valorificată în ultimele trei secole în țările europene, stil care se confunda cu cultura și erudiția unui popor, stilistică ce intra în programele de instruire în școlile de arhitectură. În URSS această direcție era deja pregătită teoretic și practic prin editarea cu comentarii ample, de către Academia de Arhitectură din URSS, fondată în 1933, a tractatelor antice și ale măștrilor Renașterii italiene, devenite cărți de căpătâi pentru arhitecții sovietici din anii '30-'50 ai secolului XX.

Surse documentare cu privire la formarea arhitecturii sovietice, inclusiv a celei postbelice, nu sunt suficiente pentru a înțelege etapele de ascensiune și legătura indisolubilă dintre ideologia socialistă și arhitectură, care în condițiile de după cel de al Doilea Război Mondial se afla în centrul atenției organelor de conducere. Deciziile Partidului Comunist și ale

guvernului, opiniile exprimate în interviuri, discuțiile fixate în procesele-verbale, analizele critice publicate în ziarele și revistele de atunci, memoriile arhitecților, sunt cvasiomogene, majoritatea lor fiind covârșitor influențată de climatul psihologic din societatea aflată în plinul desfășurării cultului personalității într-un stat totalitar. Hotărârile acceptate în unanimitate la congrese și plenare [8, p. 14-15; 10] nu exprimau solidaritate, ci o reacție de supunere tacită. În asemenea condiții, după cum s-a exprimat un ziarist, „literatura reflecta mai exact viața, și mai precis decât fotografia și cronica documentară”.

În condițiile de atunci, când era viu ecoul reperiunilor pe criterii de proveniență socială și concepții ideologice, inclusiv a alegerii direcției de propășire a artelor, literatura artistică este o altă sursă de informații. Pentru cunoașterea arhitecturii postbelice, romanul poetului Emilian Bucov „Cresc etajele” [7], la o interpretare hermeneutică, devine o sursă alternativă de informații. Apariția romanului în anul 1952, cu semne distincte de conformism ideologic și lingvistico-dialectologic (modificarea textului original al autorului venit de la brațul Chilia al Dunării, posesorul limbii române literare, impus de regimul de atunci de a folosi regionalisme transnistrene și rusisme), suferind și de carențe literar-stilistice (chipuri schematice cu dialoguri lozincarde), a trezit reacții controversate, dar în valul de atitudine critică față de maniera expunerii scriitorului și a redării idealiste a societății sovietice moldovenești de atunci s-a pierdut însă aprecierea componentei de document cotidian, poetul fiind martor ocular al evenimentelor petrecute începând din primii ani postbelici. Scriitorul era în relații amicale cu cei mai solicitați arhitecți de atunci, profesioniști, cu studii în școli de arhitectură din Europa: Valentin Voițehovschi, Etti-Roza Spirer și Robert Curț – în București (ultimul fiind autorul casei lui Em. Bucov de la Valea Morilor), Valentin Mednec – din Brno, David Palatnic – Odesa.

Canavaua romanului viza refacerea Chișinăului postbelic și evoluția lui arhitecturală, iar scriitorul Em. Bucov a fixat în replicile eroilor discuții reale privitor la conceptul de dezvoltare arhitectural-urbanistică a orașelor din Moldova sovietică, la unele din care se pare că a fost prezent sau pe care le cunoștea din conversațiile cu prietenii săi. Dacă din publicistica timpului, cu atât mai mult din procesele-verbale ale organelor decizionale, este greu de aflat care era atmosfera reală din domeniul plăsmuirii arhitecturii postbelice și ce probleme, în afară de cele tehnice, erau discutate, și în ce consta esența luptei de idei în arhitectură, în roman sunt liber expuse opiniile care dominau în mediul oficial și neoficial refacerii postbelice, reprezentate drept lupta binelui cu răul, a

noului cu arhaicul, progresului cu regresul, în final, firește, biruind forțelor progresive, dirijate de Partidul Comunist, în persoana secretarului său.

Romanul *Cresc etajele* nu este Codul da Vinci, iar Emilian Bucov nu este D. Braun, poetul neavând scopul de a codifica personajele reale în cele literare, ci dimpotrivă, unele personaje negative cumulează caractere larg răspândite, după cum și cele pozitive. Dar, detaliile, la prima vedere neînsemnate, duc spre anumite identificări ale eroului Cangaș, cu arhitecții basarabeni menționați mai sus, dar prin indicarea precisă a „obiectului nr. 15”, care prezintă nodul acțiunii din roman, amplasat pe strada principală a Chișinăului, actuala bd. Ștefan cel Mare, colț cu str. Kotovsky, actuala V. Alecsandri, unde urma să fie construită cea mai înaltă casă din Chișinău, pe locul uneia distrusă, duc, fără echivoc, spre un singur arhitect real. Această clădire, considerată „începutul zidirii complexe a Chișinăului, potrivit planului general” [7, p. 9], în roman întruchipa imperativul refacerii orașului reieșind din urbanismul sovietic și a conceptului de realism socialist, a fost edificată după proiectul arhitectului V. Voițehovschi.

Din țesătura romanului devine cunoscută practica de proiectare în arhitectura postbelică din Moldova sovietică, trecerea de la proiectarea individuală de arhitect-autor la colectivul de autori, proces care se derula dureros și injust, în expresia sa concretă. Astfel lui Cangaș, care lucra în cabinetul de acasă, unde se afla biroul său de proiectare, i se impune un coautor, reproșându-i că „unii de alde Cangaș mai sunt stăpâniți de tendințe individualiste, alimentate de rămășițele mic-burgheze din trecut” [7, p. 106]. Deși au fost exprimate proteste că „lucrul făcut de un singur arhitect nu înseamnă încă individualism mic-burghez, ... cum ar fi Șciusev”, dar i s-a dat replica că „Cangaș nu este Șciusev”. Ca urmare a acceptării în proiectarea „obiectivului 15” a unui arhitect-coautor, construcția realizată pe fundațiile unei clădiri distruse în timpul războiului, la care a insistat din motive economice acest intrus, s-a prăbușit.

În roman sunt descrise căile de căutare a specificului național prin utilizarea materialelor de construcție locale și a decorului popular: „arhitectul Cangaș ... ținea seama de materialele locale de zidire și de elementele arhitectonice naționale”, ceea ce era un răspuns la chemarea de formare a arhitecturii naționale a RSSM.

În roman este redată, prin monologul eroului negativ Zghibaru, lupta cu reminiscențele arhitecturii precedente: „Cangaș este obișnuit cu zidirea constructivistă. Malana Bujor gândește tot așa ca o formalistă [...] Eu lupt împotriva constructivismului în arhitectură” [...] Proiectul lui Cangaș era curat constructivist”

[7, p. 158]. Sunt referiri la activitatea eroului central al romanului, protagonistul V. Voițehovschi, care a activat în perioada interbelică în biroul de proiectări al lui Octavian Doicescu din București, un cunoscut funcționalist din perioada interbelică, care ia facilitat lui Voițehovschi primele proiecte realizate, când acesta era încă student, fără licență în arhitectură.

Urbanismul postbelic urma proiectul de sistematizare și refacere, elaborat de A. Sciusev, partea pozitivă a căruia era crearea ansamblurilor de clădiri, formarea piețelor, scuarilor, a propileelor, descărcarea magistralilor prin culise-scuare laterale. În roman, este reflectat conceptul de ansamblu, pus la baza refacerii Chișinăului: „Noi trebuie să ne gândim la zidirea orașului, în tot ansamblul lui. Fără a avea în vedere acest ansamblu nu se poate proiecta nici o clădire” [7, p. 30].

Eroii pozitivi din roman caută drept sursă de inspirație arhitectura populară (Cangaș), sau arhitectura complexelor monastice (Alexei Bujor), dar în lucrările de popularizare a arhitecturii postbelice din RSSM decorul clădirilor este etichetat drept „bizantin”, „medieval”, „bisericesc”, „popular” și „național”. Analizând arhitectura clădirilor postbelice se observă influența categorică a arhitecturii Renașterii italiene, stilistică ce sugera anumite asociații de idei: după cum Renaștere era o mișcare social-culturală umanistă, tot așa părea fi și societatea sovietică, unde a fost declarat „Totul pentru om, totul în numele omului”. Arhitecții sovietici au asimilat principiile compoziționale ale operei de artă elaborate teoretic și aplicate în practica arhitecturii de maeștrii Renașterii italiene, aprobate în arhitectura sovietică de către I. Joltovschi, unul din principalii promotori ai arhitecturii renașcentiste. Începând cu anii '30 ai secolului XX, stilistica renașcentistă a obținut victorie în lupta cu constructivismul, și concomitent, a oprit evoluția iminentă a fenomenului arhitectural, nu în ultimul rând, cu susținerea lui I. Stalin.

În spiritul arhitecturii renașcentiste în Chișinău au fost construite sediul administrativ al Comisarilor Norodnici (actuala clădire principală a AȘM, bd. Ștefan cel Mare, nr. 1, arh. V. Mednec, 1951-1955), Colegiul comercial (bd. Iu. Gagarin, nr. 8, arh. R. Curț, 1954), Ministerul industriei alimentare (bd. Ștefan cel Mare, nr. 73, arh. V. Voițehovschi, 1950-1954), și multe altele din această perioadă. În arhitectura clădirilor monumentale postbelice se citesc ușor atât compozițiile renașcentiste, cu divizarea pe verticală în trei registre, jos: soclu sau parter înalt, placat cu bosaje masive, în relief adânc; nivelul mediu, considerat a fi cel cu conținutul principal, alcătuit din 2-3 niveluri cu paramentul tencuit neted; ultimul urma cornișa ca o finisare a întregii compoziții. Aceste clădiri poartă

și „citate” renașcentiste: arcade pe coloane, logii în locul porticurilor clasiciste, „fereastra Palladio” (la Colegiul Cooperatist, bd. Gagarin, nr.8, arh. R. Curț); introducerea balcoanelor mici în spațiul restrâns dintre pilonii fațadei fostului Club al ofițerilor, devenit hotelul Moldova (arh. V. Verighin), inspirată de la „Capitaniato” din Vinčența a lui Palladio, soluție cu succes de răsunet implementată în Moscova de către părintele realismului socialist, arh. I. Joltovski.

Utilizarea cărămizilor smălțuite policrom a avut un efect plastic efervescent, grație căreia arhitectura clădirii Ministerului alimentației publice și a „imobilului cu 107 de apartamente”, ambele opere ale arhitectului V. Voițehovschi, au devenit cele mai impresionante realizări ale realismului socialist, deși motivele utilizate conduc spre alte meleaguri, decât cele ale Moldovei. Elementele constructive, designul reliefulor și a compozițiilor acestor două clădiri sunt din arhitectura clasică: motivele florale cu frunza de acant, vasul de tip „krather” elen, loggia cu coloane îngemănate ale ordinului colosal, soluție în spiritul clasicismului francez etc., îndreptățesc pe deplin conținutul leninist al teoriei culturii proletare. Doar capitulurile și partea inferioară a coloanelor acoperite cu cărămizi smălțuite, sclipitoare în razele soarelui și contrastante pe fundalul alb și neted al fusului, amintesc vestimentația națională moldovenească, atribuind arhitecturii acestor clădiri valoare de unicat.

Consecvent în utilizarea motivelor arhitecturii naționale, cu detalii în lemn, a fost arhitectul D. Palatnic, care le-a implementat în arhitectura școlii pentru copiii feroviarilor (Liceul Minerva, str. 31 August 1989, nr. 50), a caselor de locuit (Piața Gării, șoseaua Hâncești, nr. 38 și str. Muncești), în combinație cu panourile sculptate sau turnate în relief, impuse ca încărcătură simbolică-propagandistă.

Aceste clădiri, opere ale arhitecților V. Voițehovschi și D. Palatnic, cu sesizabile conotații spirituale ale culturii naționale, reprezintă acea direcție care poate fi numită realismul socialist.

Decretul din 1955 a scos la lumina zilei contradicțiile care mocneau sub stratul realizărilor arhitecturii sovietice. Situația critică în care s-a pomenit arhitectura sovietică, a fost sesizată cu un deceniu înainte de deznodământul dezastruos. În 1946 profesorul I. Mața acuza arhitectura practică atunci în URSS ce „se reduce ori la sistemul ordinului, ori la tipologie”, apreciind că „...edificarea în stiluri arendate, cu coloși din ordine alipite, ... fațade cu proporții calculate la milimetru, dar uscate și plictisitoare, ... clădiri realizate prin procese tehnologice noi, dar fără arhitectură” [15, p. 8], afirmând că „importante rămân doar acele poziții teoretice care determină calitatea artistică a arhitecturii” [15, p. 9].

Înțelegerea adevărului rostit anticipat au fost înșușite peste câteva decenii, care au trebuit să treacă pentru ca să apară un alt limbaj plastic, propriu arhitecturii ca artă vizuală, fără să se apeleze la decor în scopul individualizării clădirilor. Proiectele de execuție, termenul oficial de finalizare al cărora era în anul ulterior emiterii Deciziei, au fost realizate cu compromisuri, arhitectura lor păstrând aceeași paradigmă compozițională a fațadelor, dar fără decor. „Despuierea” se observă în arhitectura hotelului Chișinău (bd. Negruzzi, nr. 7, arh. R. Curt, 1952–1961), Ministerul finanțelor (bd. Cosmonauților, 1, arh. V. Voițehovschi,

1955–1957); clădirea de la colțul de nord-vest al Pieței Gării (amplasată simetric celei de la colțul de sud-vest al Pieței, edificată anterior anului 1955).

Analiza fenomenului arhitecturii perioadei postbelice din RSSM a scos în evidență, cum într-o perioadă scurtă de timp – cca. 20 ani, indicațiile rupte de la realitate au modificat pe lung timp conținutul noțiunii de arhitectură, stimulând creativitatea cu orientare regresivă, intrată în colaps artistic, cauzat, pe lângă aventurismul ideatic al sistemului totalitar, și de cel al carențelor teoriei arhitecturii sovietice.

Referințe bibliografice

1. Șlapac M. Arta urbanismului în Republica Moldova. Chișinău: s.e., 2008.

2. Бендерский Б. Город и время. Архитектура Кишинева XVIII–XX вв. Кишинев: s.e., 2004 / Bendersky B. Gorod i vremea. Arhitectura Kishineva XVIII–XX vv. Kichinev: s.e., 2004.

3. Богнибов Е. А. Архитектура Молдавской ССР. În: Кодру, № 11, 1975 / Bognibov E. A. Arhitectura Moldavskoi SSR. În: Kodru, no. 11, 1975.

4. Богнибов Е. А., Моргун Б. Н. Архитектура Советской Молдавии. În: Архитектура СССР, №10, 1974 / Bognibov E. A. Morgun B. N. Arhitectura Sovietskoi Moldavii. In: Arhitectura SSSR, no 10, 1974.

5. Богнибов Е. А. Пути развития архитектуры Советской Молдавии – 1940-середины 70-х годов (на материале архитектуры общественных зданий и сооружений). Автореферат диссертации на соискание научной степени кандидата архитектуры Специальность 18.00.01 Теория и история архитектуры. Москва, 1976 / Bognibov E. A. Puti razvitiya arhitektury Sovietskoy Moldavii 1940-serediny 70-h godov (na materiale arhitektury obshchestvennykh zdaniy i sooruzheniy). Avtoreferat dissertatsii na soiskanie nauci-noy stepeni kandidata arhitektury. Moskva, 1976.

6. Богнибов Е. А. Творческая направленность молдавской советской архитектуры 40-х -50-х гг. În: Известия АН МССР, № 3, 1975 / Bognibov E. A. Tvorceskaia napravlenosti moldavskoy sovietskoy arhitektury 40-h – pervoy poloviny 50-h gg. În: Izvestia AN MSSR, no 3, 1975.

7. Буков Ем. Креск етажеле. Кишинэу: Едитура де стат а Молдовой, 1952 / Bukov Em. Kresk etajele. Kishinau: Editura de stat a Moldovei, 1952.

8. Былинкин Н. П. Введение. În: Всеобщая история архитектуры, т. 12, книга 1. Москва: Стройиздат, 1975 / Bylinkin N. P. Vvedeniye. In: Vseobshchaya istoria arhitektury, t. 12, kniga 1. Moscow: Stroyizdat, 1975.

9. Задачи архитекторов Молдавской ССР в 4-й сталинской пятилетке. Бюллетень. Кишинев, 1947 / Zadaci arhitektorov Moldavskoy CCR v 4-y stalinsko-y peatiletke. Byulleteni. Kishinev, 1947.

10. История советской архитектуры. Москва:

Издательство Академии Архитектуры СССР, 1962 / Istoria sovietskoy arhitektury. Moskow: Izdatel'stvo Akademii arhitektury SSSR, 1962.

11. Колотовкин А. В., Эльтман И. С., Педаш Г. А. Архитектура Советской Молдавии. Москва: Стройиздат, 1973. / Kolotovkin A. V., El'tman I. S., Pedash G. A. Arhitectura Sovietskoy Moldavii. Moskow: Stroyizdat, 1973.

12. Колотовкин А. В., Шойхет С. М., Эльтман И. С. Архитектура Советской Молдавии. Москва: Стройиздат, 1987 / Kolotovkin, A. V., Shoihet S. M., El'tman I. S. Arhitectura Sovietskoy Moldavii. Mosnow: Stroyizdat, 1987.

13. Кузь А. В. Становление Молдавской Советской Архитектуры (1924–1940-е гг.). Автореферат диссертации на соискание научной степени кандидата архитектуры Специальность 18.00.01 Теория и история архитектуры. Москва, 1985 / Kuz' A. V. Stanovlenie Moldavskoi Sovietskoi Arhitektury (1924–1940-e gg.). Avtoreferat dissertatsii na soiskanie nauci-noy stepeni kandidata arhitektury. Moskva, 1985.

14. Курц Р. Е. В. Щусев. Кишинев: Карта Молдовеныскэ, 1973. / Kurts R. E. A. V. Shchusev. Kishinev: Kartia Moldoveniaske, 1973.

15. Маца И. Л. Изучение истории архитектурных теорий и теория советской архитектуры. Москва: Издательство Академии Архитектуры СССР, 1946 / Matsa I. L. Izuchenie istorii arhitecturnykh teorii i teoria sovietskoy arhitektury. Moskva: Izdatel'stvo Akademii arhitektury SSSR, 1946.

16. Педаш Г. А., Эльтман И. С. Градостроительство Молдавии. Кишинёв: Карта молдовеныскэ, 1968 / Pedash G. A., El'tman I. S. Gradostroitel'stvo Moldavii. Kishinev: Kartia Moldoveniaske, 1968.

17. Смирнов В. Ф. Градостроительство Молдавии XIX-XX вв. Кишинев: Карта молдовеныскэ, 1975 / Smirnov, V. F. Gradostroitel'stvo Moldavii XIX-XX vv. Kishinev: Kartia Moldoveniaske, 1975.

18. Яралов Ю. Национальное и интернациональное в советской архитектуре. Москва: Издательство литературы по строительству, 1971 / Yaralov Yu. Natsional'noe i internatsionalinoe v sovietskoy arhitecture. Moskva: Izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu, 1971.

Grafica de carte din RSS Moldovenească în perioada de instaurare a realismului socialist (1940–1953)

Rezumat

Grafica de carte din RSS Moldovenească în perioada de instaurare a realismului socialist (1940–1953)

Inițial, în plan estetic și cel ideologic, procesele editoriale din RASSM și Basarabia interbelică s-au dezvoltat radical diferit, după 1940 s-a înregistrat o unificare a lor. În arta graficii de carte din RSS Moldovenească trecerea la realismul socialist s-a caracterizat prin documentalism și ilustrativism, acumularea măestriei profesionale, devenirea manierelor și stilurilor de autor al ilustratorilor. Printre primii graficieni încadrați în aceste procese a fost Evgheni Meregă, care a colaborat cu: Tipografia de Stat din Tiraspol, Editura de Stat (Chișinău), „Școala sovietică” și „Editura Pedagogică și de Învățământ”. Boris Nesvedov și Valentina Neceev au debutat în perioada interbelică. Între anii 1940–1953 în domeniul graficii de carte s-au evidențiat Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Boris Șirokorad, Iacob Averbuh, Ioachim Postolachi, Aleksandr Neforosov ș.a.

Cuvinte-cheie: grafică, carte, ilustrație, gen, compoziție, procedeu, manieră, stil, tendință, realism socialist.

Summary

Book graphics of the Moldavian Soviet Socialist Republic during the formation of socialist realism (1940–1953)

Initially, the publishing processes in MASSR and Bessarabia of the interwar period developed completely differently in the aesthetic and ideological scope. Their unification is observed after 1940. In the art of book graphics of the Moldavian Soviet Socialist Republic, the transition to socialist realism was characterized by documentation and the domination of illustration characteristics, accumulation of professional skills, formation of creative manners and the author's styles of illustrators. Evgheni Meregawas among the first graphic artists involved in these processes who cooperated with: Tiraspol State Printing House, the State Publishing House (Chisinau), „Shkoala sovetica” and „Uchpedgiz”. Boris Nesvedov and Valentina Neceev started in the interwar period. In the period 1940–1953, Leonid Grigorașenco, Ilia Bogdesco, Boris Șirokorad, Iacob Averbuh, Ioachim Postolachi, Aleksandr Neforosov etc. made a name for themselves in the field of book graphics.

Keywords: graphics, book, illustration, genre, composition, principle, manner, style, tendency, socialist realism.

În Moldova procesele editoriale sovietice au început în RASS Moldovenească. La 8 ianuarie 1925, în Balta, a fost organizată Editura de Stat a Moldovei, transferată în 1929 la Tiraspol, iar din 1940 – la Chișinău [23]. În ceea ce privește Basarabia, cunoaștem despre existența de 200 de ani a Tipografiei Eparhiale (numită Exarhicească, organizată la 13 mai 1814) [22]. Între 1920-1939, în Chișinău a funcționat o altă tipografie. Informațiile privind aceasta se găsesc în dosarele Arhivei Naționale din Republica Moldova [1]. Cunoaștem că în Basarabia presovietică au mai existat și tipografiile private și cele de pe lângă școli [21, p. 3-516].

La 7 decembrie 1933, prin Hotărârea Comitetului

Regional din Moldova al PC(b) din Ucraina este înființată *Editura de Partid (Editpartmold)*, mutată în 1940 la Chișinău, în 1943 la Moscova, revine în 1945 în Chișinău [23].

În 1941, în cadrul sistemului Narkompros (Comitetul de Învățământ al Poporului) al RSS Moldovenești a existat editura „Ucipedghiz” (*Yuneduz*, „Editura Pedagogică și de Învățământ”), unde se editau manuale, literatura metodică și artistică pentru copii. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, această editură își stopează activitatea. Prin ordinul nr. 646 din 2 iulie 1946 emis de Sovietul de Miniștri al RSS Moldovenești a fost „restabilită” editura pedagogică „Școala sovietică” a Ministerului

de Învățământ al RSS Moldovenești [7, f. 1-3].

Un gen relativ nou pentru arta grafică din acea perioadă era cel de carte. Raisa Aculova, în lucrarea sa „Grafica de carte moldovenească”, menționează: „Dacă primele cărți tipărite la noi probează un arsenal destul de modest de procedee poligrafice, apoi în perioada postbelică apar deja ediții ornate nu numai cu coperte pictate, ci și cu ilustrații la text” [31, p. 6]. Principiul ilustrației de șevalet, practicat pe larg în acel timp în URSS, a cunoscut o dezvoltare și în Moldova.

Primul deceniu postbelic a fost tratat drept perioadă de acumulare a măiestriei profesionale, de devenire a manierelor profesionale și stilurilor de autor ale ilustratorilor [28, p. 7]. În anii postbelici, grafica de carte moldovenească s-a îmbogățit prin lucrările unor artiști care au venit din alte domenii și genuri ale artelor plastice: Boris Nesvedov – din artă teatrală, Leonid Grigorașenco – din grafică de șevalet [39, p. 3] ș.a.

Dacă e să ne referim la procesele artistice din RASS Moldovenească, vom aminti despre activitatea unuia dintre graficienii de referință din perioada sovietică, Evgheni Merega (1910-1979), care, după absolvirea facultății de arte plastice a Institutului Poligrafic din Harkov (1934) și obținerea specialității de artist constructor al producției poligrafice (designer), a colaborat cu Tipografia de Stat din Tiraspol. Din primele zile ale activității sale în Tiraspol (din 1936), el ia parte activă în viața tănărului colectiv de plasticieni din RASS Moldovenească. Colegii îl aleg președinte al comitetului organizatoric al Uniunii Artiștilor Plastici (1936-1940). Exercițând o intensă activitate obștească, Merega a reușit să continue creația și să-și perfecționeze limbajul artistic. Între 1939-1940, graficianul a colaborat cu ziarul „Moldova Socialistă” din Tiraspol. El se specializează în grafica de carte – ilustrează primele cărți moldovenești, tipărite la Tiraspol, povești moldovenești („Capra cu trei iezi”, 1937) ș.a. Din păcate, majoritatea acestor lucrări au pierit în timpul războiului. Din cele păstrate se poate vedea că artistul a folosit cu pricepere gama contrastelor negru-alb, înviorând-o, în unele cazuri, prin culori suculente [24, f. 68]. Printre cele mai bune dintre primele lucrări de referință în domeniul graficii de carte create de plasticianul Evgheni Merega în timpul activității la Tiraspol (RASS Moldovenească), critica timpului a evidențiat ilustrațiile la romanul „Mala Fadeta” de George Sand (traducere ucraineană, 1933, guașă), la culegerea de povești moldovenești, la povestirea „Зимовье на реке студёной” de D. Mamin-Sibireak (1937, tuș, guașă) și un frontispiciu, executat în

tehnica xilografurii (1935) [28, p. 5-8]. Dacă în primele sale lucrări se atestă o aderare la principiile de stilizare, atunci mai departe, către începuturile perioadei sovietice, se vor pronunța elementele specifice pentru maniera realistă.

Între 1940-1941, Merega activează în conducerea sectorului de construcție (actualmente numit design) al Editurii de Stat Moldovenești (Chișinău). Între 1950-1953, graficianul a fost secretarul responsabil al Comitetului organizatoric al Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească, Chișinău, membru al Comitetului de conducere. Din 1953 – președinte al Comisiei de cenzori și artist principal la editura „Școala sovietică”. În acea perioadă, în presă vor fi menționate ilustrațiile sale la „Povestiri” de Ion Canna (1953), care vor reflecta capacitatea artistului de a gândi sintetizat și a reda clar principalele repere [24, f. 68]. În perioada 1955-1958 Merega a lucrat în calitate de artist principal al Editurii Pedagogice și de Învățământ (Учпедгиз). Din 1958, a lucrat la revista satirică „Chipăruș”. În 1959 iarăși devine membru al Comitetului de conducere al UAP din RSS Moldovenească [18, f. 2-5]. Bazându-se pe experiența maștilor artei sovietice, Evgheni Merega va perfecționa desenul și compoziția, lucrând asupra ilustrațiilor la romanul «Господа Головлёвы» de M. Saltikov-Șcedrin [28, p. 7].

Critica timpului menționa că graficienii primului deceniu postbelic posedau un arsenal modest de cunoștințe și măiestrie necesare acestui gen de activitate plastică, adesea transformând imagini literare în cele vizuale într-un mod foarte timid și prea direct. Chipurile personajelor, lumea lor spiritală uneori cedau locul descrierii trăsăturilor exterioare și a faptelor acestora, iar adevărul artistic – caracterului documentalist al ilustrațiilor [28, p. 6, 7].

Grafica moldovenească postbelică s-a bazat pe tradițiile artistice anterioare într-o măsură mai mică decât pictura și sculptura. Precum remarca M. Gorki, compoziția fiecărei ilustrații trebuia să corespundă întocmai caracterului operei respective, artiștii urmând să analizeze profund opera literară, dar și să cunoască în mod detaliat epoca, aspectele caracteristice ale vieții sociale dintr-un anumit moment istoric, să știe a evidenția esența operei literare, a găsi procedeul de ilustrare convenit, accesibil maselor largi de cititori [36, p. 13].

O artistă care în perioada sovietică, practic, n-a reușit să se manifeste în calitate de grafician de carte a fost Valentina Neceaev (1909-1977). În fondurile Arhivei Naționale sunt păstrate câteva dosare cu grafica de carte ale artistei [3, f. 1-6; 4, f. 1-16; 5, f.1-10; 6, f. 1-9]. Din acestea constatăm o libertate de operare cu creionul, acuarela și tușul,

o perfectă manieră și tehnică realistă, cu simțul absolut al spațiului în reflectarea clarobscurului. În dosarul personal al Valentinei Neceaev, păstrat în Arhiva Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova [15, f. 1-63], sunt menționați depre activitatea ei în calitate de grafician de carte [15, f. 15]. În fișa personală a membrului Uniunii Artiștilor Plastici, la punctul nr. 29 (Căror domenii ale artelor plastice, genuri, feluri de materiale le dați prioritate), din start a fost menționată grafica pentru copii, creion, tuș, acuarelă. Totodată, este remarcat că artista a publicat grafica în revista pentru copii „Scânteia leninistă”, materialele didactice ale «Учпедгиз», afușul tehnic pentru Editura de Stat a RSS Moldovenești – 1949 [15, f. 15 verso]. Cu toate acestea, pe parcursul perioadei sovietice, artista va trece la arta decorativ-aplicată [15, f. 16 verso]. Elementele grafice vor pătrunde în decorul vaselor ceramice ale artistei, unele chiar vor deveni și adevărate ilustrații ceramice (anii 1950–1960). În colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei se păstrează vasul decorativ (1957) cu utilizarea motivului similar din povestea „Andrieș” de Emilian Bucov. De ar fi aceste imagini executate pe hârtie (probabil, inițial ele au existat și în asemenea formă, dar nu au fost păstrate), la nivel artistic ele ar putea concura cu ilustrațiile lui Boris Nesvedov la povestea omonimă.

După anul 1940, Boris Nesvedov (1903–1963) a simțit influența artei plastice sovietice. Deși un șir de ani în lucrările lui tot mai stăruia o oarecare tendință spre *decorativism*, dominant în creația sa va deveni anume realismul socialist [38].

Boris Nesvedov s-a impus în arta plastică moldovenească mai ales în domeniul graficii de carte. Lucrând ca ilustrator, el a reușit, totuși, să ocolească ilustrativitatea. După studierea profundă a artei manuscriselor vechi, el completează ideile autorului – prin imagini pregnante, creează o galerie impresionantă de chipuri de personaje în acțiune. Așa sunt ilustrațiile pentru „Andrieș” de Em. Bucov (1949, 1953). Unele ilustrații, la prima vedere, par a fi supraîncărcate de detalii, lucru pe care în timpul sovietic mulți graficieni începeau să-l evite, adresându-se mai ales ilustrațiilor tonale. Lumea imaginilor graficianului ne aduce în mijlocul unei fermecătoare feerii. Pornind de la tradițiile ilustratorilor ruși (Ivan Bilibin, Vladimir Favoriski), Boris Nesvedov le transpunea cu măiestrie în realitatea moldovenească. Orice erou este redat prin prisma povestitorului popular, orice scenă din poveste – ca o scenă din viață de toate zilele a poporului moldovenesc. Bogăția de elemente decorative își pierde rolul decorativ propriu-zis, devenind elemente organice din canavaua basmului popular [38].

Decorativismul și procedeele stilizării se îmbină iscusit cu conținutul fantastic al poveștii. Fiecare pagină a cărții este concepută decorativ. Frontispiciile, vinițele, chenarele se asociază conținutului textului. Majoritatea ilustrațiilor sunt lucrate cu peniță, pensulă și guașă [34, p. 114].

În Arhiva Națională a Republicii Moldova se păstrează recenzia criticului Kir Rodnin privind grafica de carte a lui Boris Nesvedov pentru povestea lui Emilian Bucov „Andrieș” [12, f. 1-10]. Cunoaștem că graficianul a mai revenit la ilustrarea acestei cărți și în 1953, dată scrisă și pe recenzia criticului Rodnin. Pentru noua ediție a cărții „Andrieș”, Boris Nesvedov a hotărât să introducă mai multe elemente grafice de decor. De aceea, alături de ilustrațiile în alb-negru și color, artistul a creat un șir de șmuțtitluri la capitole și diverse variante de frontispicii și vinițe. Năzuința graficianului de a crea o prezentare artistică cât mai bogată a găsit reflectare și în faptul că în partea de jos a ilustrațiilor orizontale sunt amplasate compoziții ornamentale (ca la Bilibin), iar șmuțtitlurile sunt rezolvate în formă de ilustrații la care se alătură textul ce explică conținutul capitolului. Toate procedeele respective contribuie la crearea caracterului monumental al ediției. Pentru perioada respectivă, prețiozitatea artistică a cărții trebuia să corespundă evenimentului istoric de aniversare a 30 de ani de la formarea RSS Moldovenești. Ilustrațiile în alb-negru sunt executate repetând stilistica gravurilor din miniaturile medievale moldovenești, iar cele color fac trimiteri la schițe scenografice pentru piesa omonimă tot create de Boris Nesvedov.

Trebuie să menționăm că prima prezentare artistică a poveștii „Andrieș” a apărut la Editura de Stat a Moldovei în 1948. Ilustrațiile au fost executate după V. Tauber, coperta de D. Badinter, prezentarea artistică de M. Ia. Dobrominski. În asemenea mod se lucra la o carte în secolele din trecut (sec. XVIII). După tehnică, ilustrațiile la această carte amintesc de litografii sau desenele în creion simplu, însă ele comportă tratarea epică, autentică și naivă, a dinamicii subiectului literar. Portrete de bărbat și femeie ale personajelor principali din poveste prin desenul pictural redau tipicul național al imaginilor artistice ale basmului moldovenesc sovietic. Documentele de arhivă atestă că Ioachim Postolachi, de asemenea, între anii 1952–1954, a executat schițe pentru povestea „Andrieș” de Em. Bucov [2, f. 1-6].

La 1 iunie 1945, Uniunea Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească era constituită din 16 titulari, printre care un grafician, Semion Polingher [20, f. 1]. Aproximativ în aceeași perioadă, în dosarele UAP, păstrate în Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova, printre nume de artiști

temporar aflați peste hotarele Moldovei îi vom găsi pe pictorul și graficianul Iul Perahim, graficienii Iurie Bulat, Semion Polingher [20, f. 3].

Simion Polingher (1920-?)¹ s-a născut la 2 ianuarie 1920 în Chișinău. În 1922, din cauza circumstanțelor materiale, împreună cu părinții pleacă în România (București). Acolo el a trăit până la 9 august 1940, când s-a întors la Chișinău. În 1938 el a încheiat studiile medii la gimnaziul „Mihai Eminescu” din București, după ce a studiat arta grafică într-un atelier/studiou particular. În paralel, între anii 1939-1940 el a lucrat la editura „Scrisul românesc” în calitate de grafician și în redacțiile ziarelor „Jurnalul” și „Lumea românească”. La 9 august 1940 artistul s-a întors la Chișinău și a lucrat în atelierelor Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească pe lângă Direcția în problemele artelor. În aceeași perioadă, artistul a colaborat și cu Editura de Stat (Госиздат) din RSS Moldovenească [17, f. 1-13].

O biografie asemănătoare o avea și Zigfrid Polingher (1920–1985), născut în aceeași zi cu Semion Polingher, cu aceleași studii și activitate la București etc. Există părerea că, de fapt, este vorba despre una și aceeași persoană, aspect necercetat de autoarea textului de față. De asemenea, în august 1940, Zigfrid Polingher se va întoarce la Chișinău și va lucra în atelierelor Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească. Din octombrie 1944 până în 1948, artistul a lucrat în atelierul Fondului Plastic din RSS Moldovenească. Din 1948 a fost șeful secției de ilustrații la ziarul republican „Țăranul sovietic”. Din 1951 a lucrat redactor artistic la revista pionierească „Scânteia leninistă”. A fost membru al Uniunii Artiștilor Plastici (1941) și membru al Uniunii Jurnaliștilor (1958) [19, f. 4]. Din 1951 până la 1968 a avut funcția de redactor artistic în studioul revistei Uniunii Scriitorilor din RSS Moldovenească. Tot din 1951 până în sfârșitul anilor 1960 a executat desenele satirice pentru revistele „Chipăruș” [19, f. 5; 10, f. 1-18], „Krokodil”, „Picher”, „Urzica”, „Eulenspiegel” și „Detghiz” [19, f. 12; 8, f. 1-9; 11, f. 1-23]. În 1969 s-a angajat ca artist plastic la ziarul „Viața satului”. În 1970 a absolvit Institutul Poligrafic din Moscova.

Pentru perioada anilor 1946-1951 a creației lui Zigfrid Polingher sunt caracteristice desenele pentru ziarul „Țăranul sovietic”, prezentate și la Expoziția de afiș și grafică de carte și de șevalet (1946–1951) [19, f. 5].

Între 1965–1971, artistul va studia la Institutul Poligrafic din Moscova, după care va obține specialitatea de grafician (prezentator artistic sau, conform limbajului contemporan, designer al producției de tipar) [19, f. 6]; conducătorul lucrării de licență i-a fost Gleb Timofeevici Goroșenko [19, f.

52]. În ultimii ani de viață, Zigfrid Polingher a activat în calitate de redactor-șef al redacției Enciclopediei Sovietice Moldovenești. S-a manifestat în calitate de traducător din limba rusă în română. Își mai încerca puterile în arta de a scrie poezii [9, f. 1]. În perioada sovietică, o atenție deosebită s-a atras lucrărilor lui satirice și afișelor cu aspect politic și social ale timpului [19, f. 47, 52-55, 63].

O personalitate reprezentativă în arta plastică din perioada postbelică, cu adevărat talent și măiestrie de desenator, posedând abilități de improvizator, care printre primii s-a adresat căutărilor tipicului național (tipajelor), a fost Leonid Grigorașenco (1924–1995), artist al poporului din RSS Moldovenească (1963), membru corespondent al Academiei de Arte Plastice din URSS (1958), laureat al Premiului de Stat al RSS Moldovenești [33, p. 3-80]. Leonid Grigorașenco s-a născut în familia unui funcționar poștal în orașul Kotovski, regiunea Odesa, și-a petrecut copilăria și adolescența la Tiraspol. Primele cunoștințe despre artă le-a primit în Studioul de pictură și desen condus de Aleksandr Foinițki. În anii 1936, 1937 și 1939, Grigorașenco a fost menționat cu premii la concursurile unionale de desen, ceea ce i-a oferit posibilitatea de a pleca la Moscova, a vizita muzeele și atelierelor maeștrilor marcanți. Desenele lui au fost înalt apreciate de criticul de artă Igor Grabar [33, p. 5]. El a făcut studii în actualul Colegiu Republican de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală”, pe atunci Școala de arte plastice, la pictorul August Baillayre (1879–1961).

Din 1947 Leonid Grigorașenco a început să se manifeste în calitate de ilustrator. Desenele lui se publicau în reviste republicane precum „Scânteia leninistă” și în ziarele „Юный ленинец” / „Tânărul leninist” și „Молодёжь Молдавии” / „Tinerimea Moldovei” [34, p. 105]. În același an, el a executat ilustrațiile în acuarelă la povestirea „Мишутка Налимов” de A. Tolstoi. Abordarea principiilor proprii tablourilor de gen, precizia în alegerea gesturilor și pozițiilor personajelor în cadrulul interioarelor redate realist amintesc de tablourile în ulei ale maeștrilor ruși ai picturii de gen Ilia Repin și Pavel Fedotov. Cunoașterea perfectă a desenului în aplicarea metodelor și tehnicilor de lucru în acuarelă îi permitea lui Leonid Grigorașenco să accentueze dinamismul faptelor descrise în text. Totodată, mimica și gesturile eroilor reflectă senzația absurdității fatale și a lipsei de sens în totul ce este legat de existența umană, parcă îndemnând pe spectator a cugeta la tema simbolicului și absurdului în tratările narațiunii în artă.

Între anii 1948–1949, Grigorașenco s-a afirmat în arta plastică moldovenească cu lucrările de

șevalet [34, p. 105]. În cadrul analizei metodei de creație a lui Leonid Grigorașenco trebuie să menționăm diapazonul foarte larg de teme în creația acestui artist, care se adresa și tematicii istorico-revoluționare, și problematicii patriotico-militare. În lucrările sale de șevalet, Grigorașenco atinge straturi întregi ale culturii, tindea spre reconstituirea unor pagini din istoria seculară a popoarelor. Dar și în procesul de lucru asupra graficii de carte, aceste experiențe i-au servit foarte mult.

Un loc important în arta moldovenească a graficii de carte și de șevalet din anii '50 ai secolului al XX-lea aparține ilustrațiilor lui Leonid Grigorașenco la nuvela lui Aleksandr Pușkin „Dubrovski” (1951) și ilustrațiilor pentru cărțile scriitorilor moldoveni: „Cuvântul mamei” de Petrea Cruceniuc (1950), „La Nistru” de Ion Canna, „Zorile” de Iacob Cutcovețchi ș.a. Valoarea acestor lucrări constă în iscusința desenului, în dinamismul compozițiilor, caracterul original al chipurilor personajelor.

Aspirația spre descrierea autentică a vieții în creația lui Grigorașenco a fost constantă. Multe compoziții ale lui, realizate după principiul narativ, conțin amănunte și detalii din viață. Crearea lucrărilor a fost precedată de o amplă muncă de pregătire, care continua până la finalizarea compoziției. Artistul alegea cu multă migală mobila, obiectele de trai, decorul, ornamentul, căuta mediul ambiant, care să corespundă coloritului și stilului timpului, detalii de arhitectură, motive din natură [33, p. 6]. Anume astfel de căutări ulterior se transformau în schițe de ilustrații pentru cărți. Chiar și cele din anii 1950, aflate la Muzeul Național de Artă al Moldovei, executate în tuș cu penița, se apropie de crochiuri din natură. Însă narativitatea acestor lucrări, elementul de gen, caracteristic, în primul rând, compozițiilor acestora, dar și finalitatea plastică și tehnică le deosebește mult de crochiuri obișnuite executate în mod rapid.

Printre ilustrațiile la „Dubrovski” se disting „La cotețul de câini al lui Troekurov”, „Sosirea lui Vladimir Dubrovski la moșia tatălui său”, „În cetatea din pădure”, „Înainte de atac”, „Atacul trenului de nuntă al lui Vereiski” etc. [34, p. 108]

Interesante sunt ilustrațiile lui Grigorașenco la culegerea de poezii a lui Petrea Cruceniuc „Cuvântul mamei” (1950). Artistul a zugrăvit într-un șir de ilustrații originale imaginea mamei-moldovence, năzuințele și faptele căreia sunt întrutotul consacrate vieții pașnice [34, p. 109]. Metoda de creație a lui Leonid Grigorașenco se deosebește prin desenul ager, hașurat întrerupt, prin tehnica de acuarelă bogată în nuanțe și semitonuri picturale, prin tendința spre desăvârșirea formei [29, p. 7].

La dezvoltarea artei graficii de carte din

Moldova în anii '50, o contribuție aparte aparține creației lui Ilia Bogdesco. Ilustrațiile acestui autor au servit drept exemplu de realizare cu adevărat iscusită a prezentării artistice a cărții. Ilia Bogdesco (1923, Butuceni, raionul Râbnîța – 2010, Sankt Petersburg) a fost artist al poporului din URSS (1963) și membru al Academiei de Arte Plastice din URSS (1988). Studiile de specialitate le-a făcut la Institutul „Ilia Repin” din Sankt Petersburg (1951), fiind ghidat de renumiții maeștri ai graficii sovietice Konstantin Rudakov (1891–1949), Ghennadi Epifanov (1900–1985) și Serghei Priselkov (1892–1959), care i-au cultivat respectul față de tradițiile artei universale realiste și i-au însuflat spiritul de independență în conștientizarea fenomenelor vieții [32, p. 5]. Din 1961 Bogdesco timp de trei ani a lucrat fiind artistul principal al editurii „Cartea moldovenească” [25, p. 54-55].

Bogdesco a debutat în 1952 cu seria de ilustrații la „Sorocinskaia iarmarka” a lui Nikolai Gogol (1951), care a constituit și lucrarea lui de licență [27, p. 3-69]. Această serie cu mare priză la public a accentuat caracteristicile esențiale proprii creației sale ulterioare. În ea s-a resimțit interesul lui Bogdesco pentru cotidian și caractere umane, capacitatea de a le prezenta cu umor fin și predilecție pentru romantism. Executând multe desene preventive din natură, Bogdesco a creat o galerie de portrete frumoase cu tipaje omenești observate din viață cotidiană. Create într-o manieră liberă în acuarelă neagră (sau tuș) prin diverse procedee, ele sunt laconice și emotive. În desenele lui lucrate cu iscusință se observă o contemplare a imaginilor cu simplitate și naivitate identică tratării lui Gogol. Însă se percepe și o atitudine personală de autor, o viziune a graficianului față de personajele lui Gogol. Ilustrațiile pentru „Sorocinskaia iarmarka” oferă o tratare originală a chipurilor descrise de Gogol, accentuează umorul și lirismul acestora, înlesnind înțelegerea mai profundă a ideilor marelui scriitor [30, p. 180]. În lucrările lui Ilia Bogdesco s-au reflectat căutările ideatice-artistice ale graficienilor sovietici în domeniul prezentării artistice a cărților. Ilustrând operele scriitorilor ruși sovietici și moldoveni, creând prezentarea artistică și design (pe atunci construire artistică), Ilia Bogdesco a rezolvat un șir de sarcini dificile specifice perioadei sovietice, contribuind mult la dezvoltarea calității artei cărții moldovenești [28, p. 13]. În lucrul asupra ilustrațiilor la „Sorocinskaia iarmarka” artistul s-a bazat pe metoda de șevalet și maniera tonală specifică acesteia, realizând un plan narativ de ilustrare a povestirii. Tratănd caracteristici specifice imaginilor și tipajelor, artistul găsește mijloace

artistice adecvate. Aplicarea iscusită a hașurilor și liniilor accentuează trăsăturile grotesce. Și, totuși, în ilustrațiile sale Ilia Bogdesco ocolește apropierea de caricatură grotescă, fiindcă toate personajele desenate sunt destul de realiste. În arta plastică rusă sovietică nu există atât de multe portrete ale lui N.V. Gogol. Spre lauda tânărului pe atuci Bogdesco, portretul în acuarelă al lui Gogol pentru frontispiciul cărții a fost atribuit celor mai bune [28, p. 15-16]. Pregătind materialele din natură, graficianul a petrecut timp de o lună și jumătate la Sorocinți. Din desenele lui executate la Sorocinți, drept cele mai reușite artistul a calificat chipurile lui Cerevik și al cumătrului Țibulea [25, p. 45-47]. În comisia de la susținerea tezei de licență a lui Ilia Bogdesco au fost prezenți: M. Kuprianov din „Kukrîniksi”, E. Kibrik, K. Burov din „Goslitzdat” (Editura de Literatură de Stat) și alți artiști plastici de referință. Le-a plăcut lucrarea lui Bogdesco și au hotărât s-o editeze, mai ales că peste un an se aniversau 100 de ani de la trecerea în neființă a lui N. Gogol. De asemenea, o parte din desenele lui Bogdesco a fost publicată în revista „Ogoniok”, ca „exemplu al graficii sovietice contemporane”, și tânărul artist îndată a devenit membru titular al UAP din URSS, caz rarism pentru acele timpuri [25, p. 47].

În aceeași manieră și cu același succes Ilia Bogdesco a creat desenele pentru povestirile lui Dmitri Mamin-Sibireak (1952) [30, c. 180]. Asupra ilustrațiilor la această carte el a lucrat în Vologda, petrecând o lună în satul Voskresenskoe. Mai apoi a umblat prin sate apropiate, intrând în case, desenând pe țărani, interesele lor, obiectele de uz casnic etc. [25, p. 47]

Se consideră că realismul socialist a atins maturitatea sa în anii 1948–1952. Deja în primele expoziții din 1947–1950 se etalau lucrări remarcate prin tendințe spre reflectarea conținutului ideatic generalizat și expresivitatea plastică a creației, spre conștientizarea principiilor de bază ale realismului socialist [14, f. 12].

În 1951 a fost inaugurată *Expoziția de afiș, grafică de carte și de șevalet* (1946-1951) [37, p. 1-29]. Grafica de carte a fost evidențiată în catalog prin ilustrațiile lui Leonid Grigorașenco la culegerea de poezii a lui Petru Cruceanu „Cuvântul mamei”; Aleksandr Neforosov (1922–1995) „Cuvântarea lui Ceapaev la un miting” (cartea „Ceapaev” a lui Dmitri Furmanov); Evgheni Merega („Господа Головлёвы” de Mihail Saltîkov-Șcedrin); Boris Șirokorad (1907–1998) („Ревизор” de Nikolai Gogol și „Мои университеты” de Maxim Gorki). Ilustrațiile la „Ревизор” continuă principiile plastice abordate de Dmitri Kardovski, care a ilustrat această carte în 1933. Boris Șirokorad tindea spre

însușirea principiilor clasiciste ale ilustrării cărților, utilizând procedeele picturii de șevalet (desenele la poemul lui A. Pușkin „Țigani” (1949, sos) și la povestea lui M. Gorki „Мои университеты”). Ulterior Boris Șirokorad va trece la genul satirei politice.

Aceleași tendințe se vor atesta și în ilustrațiile lui Iacob Averbuh la opere alese ale lui C. Stamati-Ciurea (1951, hârtie, tuș) [28, p. 7], „Buzduganul fermecat” de Liviu Deleanu (1951, guașă) de Ioachim Postolachi. Datele de arhivă descoperă informații că Iacob Averbuh a lucrat în grafică de carte doar câțiva ani [16, f. 2], pe când Ioachim Postolachi a colaborat cu editurile moldovenești din 1946 până în 1960 (ambii artiști vor trece la alte domenii).

Cum menționa critica timpului, analiza artei grafice moldovenești sovietice din primul deceniu postbelic demonstrează că în acea perioadă s-a încheiat procesul de devenire a acestuia și a început etapa maturității, acumulării măiestriei profesionale și ideatice [30, p. 183]. În 1952 s-a desfășurat *Expoziția de primăvară a creației artiștilor plastici moldoveni* [26, p. 1-29]. În cadrul ei au fost expuse lucrări de artă plastică realizate între sfârșitul anului 1951 și mai 1952, dar n-au fost etalate opere vaste. Numeroase exponate erau în stadiu de lucru, schițe la tablouri, grafică sau sculptură etc. Din cele 10 lucrări reproduse în catalogul expoziției, cel mai complet este reflectat domeniul graficii, cu nume de referință sus-remarcate.

De fapt, grafica era menită să reflecte cât de operativ posibil realitatea sovietică, astfel încât graficienii aveau acces la temele pe care pictorii nu le abordau. Totuși, grafica sovietică moldovenească a fost apreciată drept restanțieră la capitolul progres: „...graficienii noștri au o evoluție mai lentă decât pictorii noștri, sculptorii și artiștii aplicaționiști” [13, f. 41]. Cu toate acestea, pe atunci se considera că cele mai importante cerințe înaintate în fața ilustratorilor literaturii clasice – descoperirea sentimentelor reale, a trăirilor și relațiilor dintre personaje, restaurarea locului și timpului, bazate pe studierea particularităților epocii (cu unele excepții) – deocamdată nu erau realizate la nivelul convenit și nu erau conștientizate adecvat de către reprezentanții graficii sovietice moldovenești [13, f. 41].

În acea perioadă a anilor 1940–’50, în întreaga artă grafică sovietică formele desenului tonal cu acuarelă neagră și cărbune, prin care se executau majoritatea desenelor tematice lucrate în serie, deja încetau să satisfacă consumatorii artelor. În locul lor apăreau, mai mari după dimensiuni, guașele color și acuarelele, care alcătuiau seriile grafice ce atrăgeau atenția publicului [35, p. 229]. Astfel, se va pregăti și un teren pentru apariția unor tendințe și tehnici

noi de aplicare a materialelor în arta graficii de carte. Va fi mai des abordată gravura și un gen al acesteia precum este stampa.

În anii 1940, și la Moscova, și la periferii către stampă s-au adresat mulți artiști tineri, ce au alcătuit o generație întregă de maeștri ai stampeii sovietice, cu un număr mare de nume de referință. Și, totuși, evoluția stampeii sovietice cunoaște etapele ei consecutive. Artiștii noștri încercau să corespundă acestor adieri ale timpului. Îndeosebi se evidențiază conținutul contemporan al stampelor. Însă deosebirea constă în faptul că în lucrările anilor 1940 și 1950 simțul contemporaneității se combina cu susținerea idealului romantic al construcțiilor industriale urbanistice și energiei patosului impetuos.

Note

¹ Există părerea că Simion și Zigfrid Polingher sunt, de fapt, una și aceeași persoană. Însă nu am găsit date documentare ce ar verifica sau ar preciza această părere. Cele două dosare studiate se află în arhive diferite și nu pot confirma ipoteza respectivă.

Referințe bibliografice

1. ANRM, F. 1401, inv. 1, d. 1-207. Кишинёвская типография. / Kishinevskaya tipografiya.
2. ANRM, F. 2919, inv.1, d. 5, 6 f.
3. ANRM, F. 2945, inv.1, d. 34, f. 1-4.
4. ANRM, F. 2945, inv.1, d. 35, f. 1-16.
5. ANRM, F. 2945, inv.1, d. 36, f. 1-10.
6. ANRM, F. 2945, inv.1, d. 37, f. 1-9.
7. ANRM, F. 3054, inv.1. [1947-1959], f. 1-3.
8. ANRM, F. 3346, inv. 1, d. 35, 9 file, 9 documente.
9. ANRM, F. 3346, inv. 1, f. 1.
10. ANRM, F. 3346, inv. 1, d. 25, 18 file, 18 documente.
11. ANRM, F. 3346, inv. 1, d. 28, 23 file, 23 documente.
12. ANRM, F. 3169, inv. 1, d. 190, f. 1-10. К. Роднин. Рецензия на художественное оформление сказки «Андрюш» Е. Букова, исполненное художником Б. Г. Несведовым. Машинопись с правкой. Кишинёв, декабрь 1953 г. К. Rodnin. / Retsenziya na khudozhestvennoe oformlenie skazki «Andriush» E. Bukova, ispolnennoe khudozhnikom B. G. Nesvedovym. Mashinopis' s pravkoy. Kishinev, dekabr' 1953 g.
13. AOSPRM, F. 2906, inv. 1, d. 83, f. 41.
14. AOSPRM, F. 2906, inv. 1, d. 147, f. 12.
15. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 62, 52 f. Союз Художников СССР. Сектор кадров. Личное дело №20, Нечаева. / Soyuz Khudozhnikov SSSR. Sektor kadrov. Lichnoe delo №20, Nechaeva.
16. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 107, f. 2.
17. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 37, 1-13 f.
18. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 61, 87 f., Союз художников Молдавии, Мерега. Личное дело №47, f. 2-5. / Soyuz khudozhnikov Moldavii, Merega, Lichnoe delo №47, f. 2-5.
19. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 84, f. 1- 63.
20. AOSRM, F. 2906, inv. 1, d. 13, f. 1.
21. Colesnic Iu. Chișinăul din amintire. Chișinău: Grafema Libris, 2011, 516 p.
22. <http://chisinaul.blogspot.com/2012/04/tipografia-eparhiala-din-chisinau-1814.html> (vizitat 14.03. 2015)
23. <http://erizanu.cartier.md/editori-i-tipografi-2013.html> (vizitat 15.02. 2014)
24. Livșiț M. Un drum de creație. (articol păstrat în AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 61, 87 f., Союз художников Молдавии, Мерега, Личное дело №47, f. 68. / Soyuz khudozhnikov Moldavii, Merega, Lichnoe delo №47, f. 68.
25. Богдеско И. Круг за кругом. Составитель Багирова Н. Кишинёв: Monarch, 2014, 135 с. / Bogdesko I. *Krug za krugom*. alcătuitor Bagirova N.) Kishinev: Monarch, 2014, 135 p.
26. Весенняя выставка произведений художников Молдавии. Кишинёв: Партийное издательство ЦК КП (б) Молдавии, 1952, 29 с. / Vesennaya vystavka proizvedeniy khudozhnikov Moldavii. Kishinev: Partiyное izdatel'stvo TsK KP (b) Moldavii, 1952, 29 p.
27. Гоголь Н. В. Сорочинская ярмарка. Москва: Гослитиздат, 1952, 69 с. / Gogol' N. V. Sorochinskaya yarmarka. Moscow: Goslitizdat, 1952, 69 p.
28. Гольцов Д. Книжная графика советской Молдавии. Международная выставка книг, посвящённая 100-летию со дня рождения В. И. Ленина. Москва. ПК и О «Сокольники», 15 апреля – 5 мая 1970 года. Республиканское управление рекламы «Тимпул». Кишинёвская типография №2 Полиграфпрома Госкомитета Совета Министров Молдавской ССР по печати, 1970, 40 с. / Gol'tsov D. Knizhnaya grafika sovetsoy Moldavii. Mezhdunarodnaya vystavka knig, posvyashchennaya 100-letiyu so dnya rozhdeniya V. I. Lenina. Moskva. PK i O «Sokol'niki», 15 aprelya – 5 maya 1970 goda. Respublikanskoe upravlenie reklamy «Timpul». Kishinevskaya tipografiya №2 Poligrafproma Goskomiteta Soveta Ministrov Moldavskoy SSR po pechati, 1970, 40 p.
29. Гольцов Д. Д. Арта пластикэ а Молдовеи Советиче. Кишинэу: Тимпул, 1987, 248 п. / Gol'tsov D.D. Arta plastike a Moldovey Sovetice. Kishinev: Timpul, 1987, 248 p.
30. Гольцов Д. Д., Зевина А. М., Лившиц М. Я., Роднин К. Д., Чезза Л. А., Эльтман И.С. Искусство Молдавии. Очерки истории изобразительных искусств Молдавии. Кишинёв: Карта молдовеняскэ,

1967, 316 p. / Gol'tsov D. D., Zevina A. M., Livshits M. Ya., Rodnin K. D., Chezza L. A., El'tman I. S. *Iskusstvo Moldavii. Ocherki istorii izobrazitel'nykh iskusstv Moldavii*. Kishinev: Kartia moldoveniaske, 1967, 316 p.

31. Графика де карте молдовеняскэ. Алкэтуитор Раиса Акулова. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, 180 п. / Grafika de karte moldovenyaske. (alcătuitor Raisa Akulova). Kishinev: Literatura artistike, 1986, 180 p.

32. Илья Богдеско. Иллюстрация. Каллиграфия. Станковая графика. Рисунок. Монументальное искусство. Автор вступительной статьи, аннотаций и составитель альбома Д. Д. Гольцов. Москва: Советский художник, 1987, 148 с. / И'я Bogdesko. Illyustratsiya. Kalligrafiya. Stankovaya grafika. Risunok. Monumental'noe iskusstvo. (text, adnotation and composition by D. D. Gol'tsov). Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1987, 148 p.

33. Л.П. Григорашенко. Каталог лекспозицией. Кишинёв: Тимпул, 1986, 80 с. Составитель Р. П. Петрашишина. Автор вступительной статьи Д. Д. Гольцов. / L. P. Grigorashenko. Katalogul ekspozitsiei. Kishinev: Timpul, 1986, 80 p. alcătuitor R. P. Petrashishina, autor D. D. Gol'tsov).

34. Лившиц М., Чезза Л. Изобразительное искусство Молдавии. Кишинёв: Шкоала советикэ, 1958, 227 с. / Livshits M., Chezza L. *Izobrazitel'noe iskusstvo Moldavii*. Kishinev: Shkoala sovetike, 1958, 227 p.

35. Павлов П. А., Журавлёв А. М., Морозов

А. И., Ягодковская А.Т., Шмидт И. М., Поспелов Г. Г. (ответственный редактор Поспелов Г. Г.). *Очерки истории советского искусства. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика*. Москва: Советский художник, 1980, 263 с. / Pavlov P. A., Zhuravlev A. M., Morozov A. I., Yagodovskaya A. T., Shmidt I. M., Pospelov G.G. (otvetstvennyy redaktor Pospelov G. G.). *Ocherki istorii sovetskogo iskusstva. Arkhitektura. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika* Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1980, 263 p.

36. Препелицэ М. Фэгашуриле креацией. În: „Культура Молдовей”, № 39 (1315), 26 септемврие, 1970, п. 13. / Prepelitse M. Fegashurile kreatsiei. În: „Kultura Moldovey”, № 39 (1315), 26 septembrie, 1970, p. 13.

37. Роднин К. Выставка плаката, книжной и станковой графики (1946–1951). Кишинёв: Партийное издательство ЦК КП (б) Молдавии, 1952, 29 с. / Rodnin K. *Vystavka plakata, knizhnoy i stankovoy grafiki (1946–1951)*. Kishinev: Partiynoe izdatel'stvo TsK KP (b) Moldavii, 1952, 29 p.

38. Рэуту Г. Пе каля реализмулуй. Expoziția jubiliară a lui V. Iu. (G.) Nesvedov. În: „Культура Молдовей”, 26/III-1963 г. / Reutu G. *Pe kalya realizmuluy. Expoziția jubiliară a lui V. Iu. (G.) Nesvedov*. În: „Kultura Moldovey”, 26/III-1963.

39. Художники молдавской советской книги. Брынзей Б. (составитель). Кишинёв: Лумина, 1977, 104 с. / Hudozhniki moldavskoy sovetsoy knigi. (alcătuitor Brynzez B.). Kishinev: Lumina, 1977, 104 p.



Evgheni Merega (1910–1979). Ilustrație la „Gospoda Golovlevi” de M.E. Saltikov-Şcedrin. Revenirea lui Stioпка-balbes în satul natal. Aproximativ anii 1946–1951



Iacob Averbuh (1922–1998). Ilustrație la „Fabulele” de I. A. Krilov (Editura „Госиздат”), 1952/1953.

Pictura Anei Baranovici (1906–2002)

Rezumat

Pictura Anei Baranovici (1906–2002)

Articolul de față reflectă evoluția creației artistice a maestrei basarabene Ana Baranovici, care păstra o viziune armonioasă asupra lumii și tendința de a exprima energia vieții în motivele naturii și în chipul uman. Particularitățile personalității s-au manifestat deja în perioada antebelică atunci când s-a format baza realistă a creației sale și în pictura realizată în tonuri estompate în perioada anilor '40-50. La începutul anilor '60 culoarea capătă o mai mare importanță, iar formele obiectelor sunt redată în mod generalizator în lucrări create în spirit poetic așa ca *Amiază*, *În livezi*, *Tutunăresele*, în peisaje și în numeroase naturi statice. Claritatea limbajului plastic, echilibrul compozițional, simțul tonului și integrității spațiului tabloului conferă expresivitate monumentală naturilor statice în care sunt reprezentate obiecte simple, fructe și flori. Lucrările sale târzii se disting prin splendoarea buchetelor colorate, unitatea spiritului emoțional fiind atinsă prin faptul că pictura emană lumină.

Cuvinte-cheie: compoziție, colorit, tonalitate, culoare, armonie, unitate, percepție, poetizare.

Summary

Painting by Anna Baranovici (1906–2002)

The present article reflects the evolution of artistic creation of the Bessarabian artist Anna Baranovici, who preserved a harmonious vision of the world and the tendency to express the energy of life in nature motifs and in the human faces. Personality features had already been revealed in the pre-war period, when the realistic basis of her creation was formed, and in the paintings made in soft tones in the 40s–50s. In the early 60s, colour takes on greater importance and the shapes of objects are made in a generalizing way in the works accomplished in poetic spirit, such as *Amiaza* (Noon), *In livezi* (In the Orchards), *Tutunăresele* (Tobacco pickers), in landscapes and numerous still-lives. The clarity of plastic language, the compositional balance, the sense of tone and integrity of the canvas space render monumental expression to the still-lives, which depict simple objects, fruits and flowers. Her works are distinguished by the splendour of coloured bouquets. The unity of the emotional spirit is achieved through the fact that the painting emanates light.

Keywords: composition, totality of colours, tone, colour, harmony, unity, perception, embellishment.

În lucrările de cercetare a artei din Moldova, printre artiștii basarabeni care au stat la bazele formării acesteia, numele Anei Baranovici este menționat alături de numele unor astfel de pictori precum Moisei Gamburd, Dimitrie Sevastianov, Mihail Grecu, V. Rusu-Ciobanu. Lucrările sale au fost incluse în cataloagele expozițiilor și în albume, însă creația acestei coloriste talentate nu a fost cercetată în mod special, fiind doar superficial tratată în articole, unele momente biografice importante rămânând necunoscute. Autorul articolului de față urmărește evoluția creației artistice a Anei Baranovici, care include diferite etape.

Ana Baranovici s-a născut în or. Bender în anul 1906. Tatăl Gheorghi Zaharovici Baranovici, care provenea dintr-o familie de preoți dintr-un sat de lângă frontiera cu Polonia (în casă erau multe cărți în limba poloneză), a trebuit din anumite motive să

renunțe la slujirea în biserică și să devină funcționar al căilor ferate. Mama Natalia Ivanovna (numele de față Taran) era casnică și în afară de Ana mai avea grijă și de feciorul Valentin¹.

După încheierea studiilor la Școala de Arte din Chișinău (1931), care au avut loc sub îndrumarea remarcabililor maeștri Auguste Baillayre, Șneer Kogan, Rostislav Ocușco, Ana Baranovici a activat în domeniul picturii de șevalet și artei decorative, făcând parte din grupul tineretului creator din anii 1930. Pe fotografiile din anul 1937, făcute la București, o vedem cu artiștii Claudia Cobizev, Eugenia Goldenberg (în viitor Gamburd), Moisei Gamburd și cu prietenii din mediul muzical – Tatiana Andronache (în viitor Voitehovskaia), Tatiana Cleiman-Cantorovici (Dumitrescu)².

Capacitățile Anei Baranovici în domeniul pictu-

rii s-au manifestat deja în perioada antebelică, când s-au format bazele realiste ale picturii sale. Judecând după schița timpurie *Portretul Mariei Iosifovna* (1924), pictorița a pus stăpânire pe mijloacele picturii tonale spațiale. Capul și, parțial, umerii bătrânei sunt redată în prim-plan. În acest sens, un rol important îl are mediul aerian, cu jocul de lumină și umbră, tonuri calde și reci, ceea ce atenuează formele și însuflețește plastica feței. Cu o și mai mare vivacitate și libertate este realizat portretul tânărului zâmbind din *Portretul vecinului* (1932), în care contrastele de culoare din petele tonale sunt mai evidente, iar pe fața, umbrită de pălărie, se accentuează dinții și albul ochilor îndreptați spre spectator.

După anexarea Basarabiei la URSS, Ana Baranovici, ca și majoritatea artiștilor, lucra în atelierul de producție îndeplinind lucrări de prezentare. În arhiva rudelor sale s-a păstrat o fotografie pe care e întipărită figura zveltă a tinerei pictorițe, ținând o pensulă mare în mână și șezând pe podium pe fundalul unui portret enorm al lui I. Stalin. În perioada războiului, A. Baranovici a schimbat pensula lată pe cea mai subțire. Deoarece nu a reușit să se evacueze, se întreținea restaurând icoane în una din bisericile din Chișinău.

Atunci când în republica eliberată s-a format Uniunea Artiștilor din Moldova, Ana Baranovici a fost printre primii acceptată în componența acesteia datorită aprecierii lucrărilor sale de către criticul de artă moscovit M. Grițenko³. Însă în anul 1949 ea era printre cei 11 artiști care au fost retrogradați, fiind transferați din membri în candidați ai Uniunii Artiștilor, pentru așa-zisa „pasivitate artistică”, dar, în esență, pentru incapacitatea de a crea lucrări angajate, solicitate în perioada anilor decretelor jdanoviste și a unui presing ideologic aspru, precum și pentru „mijloace formaliste”. Chiar și atunci când se realizau schițe, se cerea prelucrarea detaliată a formelor voluminoase, însă mulți artiști, sub influența metodei artistice a lui I. Hazov, pedagog la Școala Republicană de Arte, pictau într-un mod generalizator, intensificând contrastele dintre lumină și umbră. Această metodă îi era apropiată Anei Baranovici deoarece fostul ei profesor Ș. Kogan a învățat-o să lucreze cu suprafețe mari plane⁴.

Împreună cu alți artiști A. Baranovici pleca la centrele artistice aflate lângă or. Moscova („Senej”, „Celiuskinskaia”) pentru ca „să învețe din nou”, asimilând faimoasa metodă a realismului socialist. Din fericire, curatorii s-au dovedit a fi pictori interesați – A. Bubnov, M. Șegali, G. Nisskii, N. Sokolov. Aceștia nu limitau libertatea artiștilor aflați sub tutela lor, majoritatea dintre care nu mai erau atât de tineri⁵. Peisajele și tabloul de gen *Primăvară în Senej*, create de A. Baranovici în 1953, i-au plăcut lui I. Hazov și

lauda reputatului maestru a inspirat-o să continue să creeze după cum îi dicta sufletul. Pictând din natură, artista se preocupa în mod special să creeze o imagine desăvârșită cu un caracter emoțional unic, după cum putem vedea în compoziția *Copii*. Două eleve și un copil mai mic, care răsfoiesc cu interes albumul, formează un grup unic datorită repartizării maselor tonale în formatul vertical al tabloului. Schița *Înainte de furtună* (1955), unul dintre peisajele create în anii 1950, este încărcată cu semne ce avertizează schimbările care au loc în natură.

Capacitatea artistei de a crea imaginea plină de viață în baza unui motiv simplu se manifestă în diferite schițe. *Cuptor în satul Tabora* (1959) este un „portret” în sine: cuptorul de vară, clădit în trepte, este perceput ca un obiect însuflețit, el fiind obiectul principal dintr-o curte țărănească. Este plastic precum o sculptură, iar umbra de la streșină, care ascunde siluetele ustensilelor, îi conferă o anumită doză de mister.

Un șir de lucrări cu o abordare diversă a caracteristicii imaginii atestă măiestria avansată a Anei Baranovici în calitate de portretistă. *Portretul crescătorului de vite din Ceadâr-Lunga* (1957) impresionează prin tipizarea imaginii unui om simplu, prin modelarea puternică a formelor cu ajutorul tușelor mari. Mai complex și mai subtil este redat *Portretul surorii medicale* (1960) – figura este prezentată până la genunchi, într-o gamă de culori deschise, estompată de un văl cețos aerian care atenuează formele voluminoase și corespunde căldurii sufletești a tinerei femei.

Trecerea de la pictura tonală la expresia coloristică poate fi remarcată în *Amiază* (1960), în care depărtările sunt mai luminoase, iar figurile din prim-plan sunt umbrite datorită iluminării contre-jour. Momentul întâlnirii celor două fete la izvor este poetizat prin recrearea unei zile de vară prin gradarea tonurilor albastre și roz în combinație cu cele intense verzi, dense roșii și brune.

Modelând la general formele obiectuale, saturând culorile, intensificând contrastele, Ana Baranovici este reținută în manifestarea emoțiilor. Perceperea sa este armonioasă și această calitate sufletească rezultă în claritatea limbajului plastic – echilibrarea structurii compoziționale, simțul tonului, simțul integrității spațiului tabloului. Tenta lirică-epică a lucrării *În livezi* (1967) se aseamănă cu o melodie. Domină formele rotunjite unduitoare ale fetelor și coșurilor, iar batistele și bluzele albe lucesc echilibrat printre tonurile auriu-brune și reci verzi.

Ana Baranovici redă cu pasiune ceea ce îi este apropiat, în mod special starea naturii. În peisajul *Zi cu soare la Vălcineț* (1962) culorile toamnei – galben, cărmiziu-roșu – izbucnesc în contrast cu nuanțele al-

băstrui ale pereților căsuței și depărtărilor deluroase. În comparație cu nota majoră și încinsă a acestei lucrări, schița *Zi posomorâtă* (1962), cu ferme nearătoase și cu stâlpi lângă drum, redată într-o gamă cromatică rece, ar putea părea plină de tristețe dacă în acordurile de culori nu ar exista atâta prospețime și un adevarat suflu al vieții. Compoziția întinsă pe orizontală a tabloului *Curte de colhoz* (1964) este foarte simplă. Ea capătă monumentalitate datorită unei arhitectonici echilibrate – succesiunea ritmică a tulpinilor văruite ale copacilor prin variațiunea tonurilor ruginii.

Imaginea generalizată a naturii este redată în compoziția *Toamnă* (1968), cu stoguri „aurii” pe solul întunecat și răcoarea turcoaz a colinei. Este expresivă în sine și schița *Iarnă* (1971), compusă pe ritmul crenșurilor arborelui mare pe fundalul clădirilor, cu un colorit unic și a unui acoperământ de zăpadă „împufat”.

Deșteptarea naturii se face simțită în peisajul *Primăvară* (1970). Dungile orizontal-diagonale de zăpadă și arătura dezgolită, intersectate de un rând de copaci subțiri, și solemnitatea cerului albastru printre puținele coroane. În toate peisajele Anei Baranovici se simte viața fără grabă, o muzicalitate liniștită... Fiecare lucrare e gândită în ce privește expresivitatea imaginii.

Numeroasele naturi statice create de artistă au aceleași calități caracteristice. În acest gen, care nu depinde de condițiile meteorologice, A. Baranovici manifestă logică în ce privește selecția, clădindu-și lumea din obiectele înconjurătoare în conformitate cu legile frumuseții plasticii și cromatice: *Natură statică cu gutuie* (1971), *Ulcior negru* (1986), *Natură statică cu vopsele* și altele (nu toate pânzele sunt intitulate și datate). Obiectele „se completează” reciproc după culoare și formă și „dialoghează” în felul său. De exemplu, în natura statică care ar putea fi intitulată *Dimineață* predomină cafetiera elegantă, culoarea sa albă este inseparabilă de strălucirea șervețelului și contrastează cu variațiunile aurii-închise ale cunii, piersicilor și fundalului. În compoziția cu subiect „de bucătărie” sunt plasate alături sticla întunecată și vasul mare de ceramică, în compania legumelor și a unui coșuleț cu floarea-soarelui. Melodia e dirijată de tonurile roz, accentuate de puținele tonuri reci.

Ana Baranovici deseori include în naturi statice fructe și flori. În buchetul *Trandafiri* (1962), la o privire atentă, în fiecare dintre cele șapte flori, fie încă proaspete sau ofilite, se distinge vibrația vieții. Natura statică *Toamnă* (1989) este decorativă. Ulciorul albastru accentuează vâlvătaia florilor și fructelor puse în acord cu fundalul covorului. Cele mai târzii pânze ale artistei includ, de obicei, câteva buchete adunate la un loc, în care sunt mai multe culori deschise contrastante. Uneori se pare că această abundență de cu-

lori este excesivă, însă pictorița știe cum să creeze în tablou o stare unică datorită luminii pe care o emană pictura. Este uimitor faptul că cele mai optimiste lucrări artista le crea fiind deja în etate, în perioada dificilă a anilor 1990.

Desigur, în anii dictaturii sovietice, Ana Baranovici trebuia periodic să creeze lucrări tematice pentru expozițiile republicane: evitarea tematicii angajate era practic imposibilă în acele timpuri. Însă, în lucrările sale, personajele au un comportament natural, fără patosul caracteristic unor creații din perioada realismului socialist. În afară de tabloul menționat mai sus *În livezi* (1967), merită atenție și compoziția *Tutunărele* (1972), realizată într-o gamă de culori complicate verzi și albastre cu încorporări dozate de roz. Ana Baranovici are înclinație spre interpretarea poetică a motivelor, chiar și ale celor de producție. În tablouri de amploare, dedicate lucrătoarelor de la Combinatul de Mătase din Bender, rolul principal îl joacă atmosfera, pătrunsă de lumină, iar gama de culori se asociază cu gingășia și finețea stofei de mătase.

Este ușor de observat că, în creația Anei Baranovici, schimbarea sarcinilor nu ducea la transformări bruște, păstrându-se o percepere armonioasă a lumii și sinceritatea trăirilor în tendința de a exprima mai activ energia vieții în motivele naturii și în chipul omului. Tenta epică deseori apărea ca rezultat al monumentalizării subtile, nu doar în tablourile de dimensiuni mari, ci și în naturi statice modeste sau schițe de peisaje.

Expoziția lucrărilor Anei Baranovici, inclusiv cea jubiliară organizată la Muzeul Național de Artă cu prilejul celor 110 ani de la nașterea pictoriței, lasă o impresie vie și desăvârșită: spectatorul poate comunica nu doar cu o pictură realizată la cel mai înalt nivel profesional, ci și, aparent, cu sufletul autoarei, care trăiește în muzicalitatea pânzelor. Ele poartă în sine încărcătura dragostei față de viață, păstrată în pofida tuturor necazurilor – o calitate deosebit de valoroasă în acest timp neliniștit.

Note

¹Despre familia Baranovici mi-a povestit Vera Harlampievna, soția nepotului Anei Gheorghievna, cea care păstrează moștenirea artistică a pictoriței, rămasă în Bender. Însăși Ana Gheorghievna nu povestea detalii din biografia sa, iar unele întâmplări din viață, de exemplu, călătoriile peste hotare în anii 1930 le tănuia. Posibil, represiunile din anii de după război și perioada îndelungată de presing ideologic au format obișnuința de a fi precaută.

²Fotografiile sunt reproduse în cartea: Grosul-Voițehovskaia N. V. Жизнь и творчество Татьяны Александровны Войцеховской-Андронаке. Кишинев, 1915. p. 35, 37.

³Grițenko M., Изобразительное искусство Молдавии // Советское искусство, 1946,17 mai.

⁴După amintirile Anei Baranovici. Însemnări în arhiva criticului de artă Ludmila Toma.

⁵După amintirile lui Mihail Grecu. Ana Baranovici. Însemnări în arhiva criticului de artă Ludmila Toma.



La București cu C. Cobizeva și E. Gamburd



„Portretul vecinului”, 1932, ulei, pânză, 38×29 cm



„Cuptor la Tabora”, 1958, ulei, carton, 50×35 cm



„Amiază”, 1960, ulei, pânză, 183×145 cm



„Primăvară”, 1970, ulei, pânză, 98×70 cm



„În livezi”, 1967, ulei, pânză, 106×167 cm



„Natură statică cu gutui”, ulei, pânză, 1971, 55×65 cm



„Iarna”, 1971 ulei, carton, 69×49 cm

Natalia PROCOP

CASA DE MODELE DIN CHIȘINĂU. PRIMII ANI DE ACTIVITATE

Rezumat

Casa de Modele din Chișinău. Primii ani de activitate

Odată cu deschiderea Casei de Modele Unională (Moscova) își văd apariția instituții similare în principalele centre culturale ale URSS (Leningrad, Riga, Kiev, Lvov, Vilnius, Minsk, Tbilisi ș.a.).

Conform Ordinului din 24 noiembrie 1953, Consiliului de Miniștri al RSS Moldovenești își asuma responsabilitatea de a inaugura, în anul 1954, în orașul Chișinău, Casa de Modele. În obligațiunea instituției intra oferirea ajutorului fabricilor, efectuarea controlului asupra îmbunătățirii modelelor vestimentare etc.

Casa de Modele din Chișinău evolua rapid, participând la concursuri internaționale, la Congresul Internațional de Modă. Instituția avea ateliere de cusut unde se confecționau rochii la comandă, costume scenice ș.a. Instituția din Chișinău era un adevărat centru cultural în domeniul vestimentației, care influența evoluția gustului estetic al populației, astfel încât dezvoltarea domeniului este strâns legată de respectiva instituție.

Cuvinte-cheie: Casa de modele, vestimentație, industria ușoară, prezentare de modă.

Summary

Chisinau Fashion House. The first years of activity

With the opening of the Union Fashion House (Moscow), similar institutions appear in major cultural centres of the USSR (Leningrad, Riga, Kiev, Lvov, Vilnius, Minsk, Tbilisi and other).

According to the Order of the Council of Ministers of the Moldavian SSR of November 24, 1953, the latter assumed the responsibility to establish a Fashion House in Chisinau in 1954. The institution's obligation was to offer aid to factories, to carry out controls on improving clothing models etc.

The Fashion House from Chisinau developed rapidly. It participated in international competitions and the International Congress of Fashion. The institution had sewing workshops, where dresses, stage costumes etc. were made to order. Chisinau Fashion House was a genuine cultural centre for apparel, which influenced the aesthetic taste of the population, so that the development of the domains is closely linked to the given institution.

Keywords: Fashion House, clothing, light industry, fashion show.

În perioada anilor '50 ai sec. XX, în URSS, conducerea își propune îmbunătățirea calității și a nivelului artistic al industriei ușoare și producției textile. Astfel, au fost organizate ateliere de lucru, câteva fabrici în Moscova, Leningrad etc. În RSSM apar întreprinderi în orașele Chișinău, Bender (Fabrica de Mătase, 1952), Tiraspol, Bălți, Soroca, unde erau invitați cei mai buni pictori din țară.

Casa de Modele Unională (Moscova) a jucat un rol primordial în formarea industriei modei din URSS. Odată cu deschiderea Casei de Modele Unionale își văd apariția instituții similare în principalele centre culturale (Leningrad, Riga, Chișinău, Tașkent, Kiev, Lvov, Rostov, Novosibirsk, Vilnius, Minsk, Tbilisi, Gorki ș.a.). Instituția se ocupa nu numai de elaborarea și punerea în aplicare a colecțiilor industriale

etc., dar era reprezentantul oficial al țării la prezentările internaționale de modă și cele private organizate pentru corpul diplomatic în cadrul vizitelor oficiale.

Conform Ordinului Consiliului de Miniștri al RSS Moldovenești din 24 noiembrie 1953, acesta își asuma responsabilitatea de a inaugura, în prima jumătate a anului 1954 în orașul Chișinău, Casa de Modele, al cărei conducător urma să fie numit P. R. Șișchin. În scurt timp după deschidere, conform Hotărârii Ministerului Industriei și al Mărfurilor de Larg Consum al RSSM, de la Fabrica de Blănuri au fost transferați primii 40 de lucrători. În obligațiunea instituției intra oferirea ajutorului fabricilor, efectuarea controlului asupra îmbunătățirii modelelor articolelor vestimentare etc.

Către anii 1960, URSS participă tot mai activ

la expozițiile și iarmaroacele internaționale. Spre exemplu, în anul 1955 realizările în domeniul industriei ușoare au fost prezentate la expozițiile din Olanda, Argentina, China, Germania, Iugoslavia, Polonia, iar în următorul an – în Germania, Grecia, Iugoslavia, China, Turcia [1, f. 69].

Casa de Modele din Chișinău evolua rapid, astfel încât în anul 1955 instituția a primit invitația de a participa la Concursul internațional în domeniul vestimentației, al cărui scop era creșterea culturii vestimentare și schimbul de experiență dintre țările participante. Obiectivul primordial al concursului consta în prezentarea modelelor predestinate publicului larg. Conform regulamentului de participare, colecția din concurs putea include o parte din modele de perspectivă (cu predestinația vestimentație de ocazie, rochii de seară pentru soliști), care nu puteau fi realizate imediat în industrie, dar prezentau tehnologii noi, astfel indicând modalități promițătoare pentru evoluția ulterioară a modei [1, f. 6]. La conceperea colecției, în primul rând, se ținea cont de accesibilitatea prețului și exprimarea caracterului național al țării. În acest scop se aplicau „elementele din arta populară, care era considerată drept armă eficientă în lupta cu cosmopolitismul și lipsa de idei a modei burgheze” [1, f. 7].

Concursul internațional avea un organ de conducere numit Curatoriul (din care făceau parte câte doi reprezentanți ai țărilor participante). Lucrul organizatoric și cel administrativ al organului de conducere era în responsabilitatea Secretariatului permanent (care se găsea la Praga, Cehoslovacia), fiind aprobat printr-o hotărâre în anul 1954 la conferința de la Budapesta [1, f. 8].

Fiecare țară prezenta vestimentația realizată în conformitate cu regulamentul concursului, cu respectarea mărimilor stabilite etc. Modelele erau însoțite de un catalog ce includea proiectul tehnic, fotografiile, componența stofei etc. Vestimentația era prezentată la două categorii – predestinată produselor industriale în serie și cele creative – modele de perspectivă, care prezentau rezolvarea în aspect evolutiv a liniei de modele [1, f. 11]. În urma unei riguroase preselecții, modelele erau implementate în producție. Trebuie de menționat că vestimentația în cadrul concursului era prezentată la următoarele categorii: îmbrăcăminte pentru anumite ocupații, haine pentru sport, haine pentru casă și odihnă, costume și paltoane pentru femei, seturi, rochii pentru ocazii speciale și de seară, îmbrăcăminte pentru bărbați, haine pentru copii ș.a.

De asemenea, anual, Casa de Modele din Chișinău pregătea colecții pentru participarea la Congresul internațional de modă [1, f. 72]. În cadrul

evenimentului, colecțiile erau apreciate „din punct de vedere al unității liniei de modele și al reflectării acesteia în vestimentația predestinată producerii în serie” [1, f. 92]. Până să fie prezentată la Congresul internațional, colecția propusă de către casele de modele trecea preselecția filialei Unionale și doar apoi, la recomandarea acesteia, era admisă pentru a fi demonstrată. Deoarece preselecția era riguroasă, iar concurența mare, la congresele internaționale nu aveau posibilitatea de a participa în fiecare an toate casele de modă ale URSS. Din Consiliul Congresului făceau parte – URSS, Republica Populară Bulgară, Cehoslovacia, Republica Democrată Germană, Republica Populară Polonă, Republica Populară Română [1, f. 161]. Organul de conducere al Congresului internațional era Sovietul congresului. Fiecare dintre țările participante erau reprezentate la Soviet de către trei membri [1, f. 162]. Președintele Sovietului congresului și prezidiumul reprezentau țara gazdă în care se desfășura evenimentul. Pe lângă acesta exista și o comisie de Estetică. La recomandarea comisiei, Sovietul propunea publicului larg spre vizionare cele mai bune modele din toate colecțiile [1, f. 166].

Printre casele de modele care au participat mai activ la al VIII-lea Congres internațional de modă din anul 1957 putem menționa instituțiile din Moscova, Leningrad, Kiev, Riga, Vilnius, Lvov, Rostov, Sverdlovsk etc. [1, f. 124-129]. Pentru participarea la eveniment, Casa de Modele din Chișinău avea responsabilitatea de a efectua două modele pentru copii predestinate pentru întâmpinarea oaspeților (modelul nr. 1-775, 1-776) [1, f. 131] (alături de Lvov, Minsk, Tașkent, Vilnius, Kiev, Riga). Printre stoffele propuse de regulament pentru confecționarea îmbrăcăminte erau lâna, bumbacul, mătasea artificială, mătasea naturală, inul ș.a. Tematica evenimentului includea vestimentația de zi, de lucru, pentru odihnă. Nu erau restricții, modelele puteau fi cu pantaloni, fustă, rochie cu șorț, dar totuși trebuiau să fie elegante, în care să fie plăcut să petreci timpul acasă etc. În toate ținutele pentru casă (confortabile), pentru lucru (elegante) și rochiile de zi (mai elegante decât pentru lucru, dar totuși modeste), trebuia să se simtă tendințele modei. Orice elemente naționale aplicate trebuiau să fie încadrate armonios, astfel încât ținutele să corespundă perfect stilului modern. În cazul rochiilor pentru fiecare zi, noul croi urma să nu fie exagerat, puteau fi folosite formele deja existente. Ca și în cazul precedent, modelele în final trebuiau produse în serie. În această perioadă se complică croiul mânecii și al fustei. Rămânea în vogă talia înaltă, din nou era la modă centura, însă lată, silueta ajustată. Mâneca devine mai diversificată, mai largă [1, f. 121]. Rochiile pentru a doua par-

te a zilei sunt mai elegante; rochiile pentru cocktail îndeosebi erau realizate conform tendințelor modei. Pentru vestimentația superioară se introduce croiul nou – liber, ceea ce oferă eleganță. În cazul paltoanelor se păstra cordonul, buzunarele mari aplicate, cu toate acestea forma paltonului trebuia să reflecte tendința siluetei semiajustate. Combinația dintre culorile active este predestinată costumelor sportive și ansamblurilor pentru plajă. În restul ținutelor se preferau culorile pastelate, cu nuanțări. Astfel, într-o ținută predomina o culoare cu mai multe tonalități sau câteva culori care se combinau păstrând armonia. În cazul lăunii, culorile anului 1957 erau azuriul, albastru-violet în contrast cu galbenul deschis, bej, sur sau roșu rece. Pentru mătase, gama era cu predominarea celei deschise – nuanțe reci, azuriul, în combinație cu galbenul și auriul, kaki deschis.

Paltoanele pentru bărbați trebuiau să fie drepte, libere și semiajustate, sacourile – semiajustate lungi (76-77 cm), umărul trece moale în mână. Spre deosebire de anul precedent, reverele sunt scurte, mai înguste, gulerul scurt, pantalonii ajustați (24 cm), cu manșete late sau fără. Culorile predominante erau albastru, azuriu-sur, nuanțe de violet-cafeniu [1, f. 121 a].

În cazul vestimentației superioare feminine predominau două siluete – paltoane drepte sau puțin evazate, cu elemente decorative amplasate în partea superioară (buzunare, centuri etc.). Mai modernă era silueta semiajustată: paltoanele evazate la spate, mâneca moale, de diverse forme, uneori evazată jos și strânsă în manșetă etc. Costumele pentru dame includeau sacouri scurte, gulere diferite, fără revere, moi. În cazul costumelor sportive se propunea fusta largă. Stofele pentru paltoane și costume erau friabile, moi. Culorile predominante erau azuriul, verde-albăstrui, kaki-verde, nuanțe de roșu rece.

Îndeosebi la rochiile pentru ocazii, croiul fustei se complica. Se utilizau diverse forme ale mânecilor, culorile ce predominau erau azuriul, roz rece, violet, auriu-galben [1, f. 122]. În cazul modelelor de perspectivă se opta pentru rochii de seară, costum elegant pentru damă, palton de primăvară, set costum și palton, rochie și palton, rochie pentru cocktail [1, f. 165-166].

Colecțiile erau apreciate de Comisia Estetică, compusă din trei reprezentanți ai fiecărei dintre țările participante, unul având drept de vot, iar ceilalți doi fiind experți în domeniu, pe post de consultanți. Comisia examina fiecare model, apreciindu-l după următoarele criterii: integritatea estetică, calitățile estetice ale stofei, cromatica, destinația și funcționalitatea produsului, utilizarea unor detalii moderne noi; gradul novator [1, f. 166].

Alte manifestări la care lua parte Casa de Mode-

le sunt expozițiile internaționale din Praga, Bruxelles ș.a. La una dintre expozițiile Concursului internațional din Budapesta, URSS a ocupat locul I [1, f. 48]. La Expoziția internațională din Bruxelles din anul 1957, conform regulamentului, 30 % din modelele expuse trebuiau să fie însoțite de accesorii [1, f. 137]. Tematica era următoarea: haine pentru casă (femei, bărbați), haine de serviciu (dame, bărbați), pentru sport și odihna de vară, rochii pentru zi și seară/vara în oraș, rochii de seară pentru recepții, concerte, teatru și bal, vestimentația superioară pentru femei, haine pentru bărbați, haine pentru preșcolari și școlari, ținute pentru balul de absolvire, setul de modele în baza motivelor vestimentației republicilor unionale, haine pentru constructori, cu accesorii (dame, bărbați), haine de serviciu pentru lucrătorii din domeniul industriei grele (bărbați), din domeniul agriculturii (dame, bărbați) [1, f. 138-141]. Pentru aprecierea modelelor era preconizat următorul punctaj: echilibrul perfect al hainei (15 puncte), respectarea lungimii corecte (5 puncte), proporțiile construcției (10 puncte), corelația dintre stofă și croi (10 puncte), combinarea culorilor (10 puncte), destinația și funcționalitatea produsului (10 puncte). Punctajul modelelor se făcea în baza prezentării, a cărei apreciere nu participa țara care demonstra ținutele. Notele erau acumulate și în baza aprecierii tehnologiei confecțiilor: respectarea utilizării stofei conform normei (10 puncte), pentru economisirea stofei (15 puncte), respectarea normelor resturilor stofei (10 puncte), prelucrarea tehnică a ținutelor să corespundă cu descrierea tehnică a modelelor prezentate în documentație (10 puncte). Modelele ce nu corespundeau regulamentului erau excluse din concurs. Din juriu făceau parte câte trei reprezentanți din fiecare țară, doar unul având drept de vot [1, f. 146-147].

În prerogativa Casei de Modele din Chișinău intra acordarea ajutorului fabricilor prin efectuarea controlului asupra îmbunătățirii prelucrării artistice a produselor etc. În Hotărârea nr.35 din 3 martie 1956 a Ministerului Industriei și al Mărfurilor de Larg Consum al RSSM „Cu privire la lucrul Casei de Modele privind implementarea modelelor în fabrici” se menționează că „producerea în serie a modelelor Casei de Modele din Chișinău de către fabricile din republică se efectuează nesatisfăcător” [1, f. 96]; motivul deservirii proaste este faptul că „în scopul de a obține mai multe modele, pictorii modelieri scad în calitatea artistică a colecțiilor, iar vestimentația realizată se caracterizează prin elaborarea hainelor ordinare și lipsa originalității în soluționarea artistică a acestora” [1, f. 96]. Problemele aveau și alte cauze de modele din URSS. Unele dintre ele organizau insuficient realizarea modelelor în produce-

re. Spre exemplu Casa de Modele din Minsk, dintre produsele preconizate spre realizare în anul 1954, a fost îndeplinit 72%, cea din Tbilisi – 79%, cea din Riga – 67%” [1, f. 51].

Instituția din Chișinău avea ateliere de cusut unde se confecționau rochii la comandă, costume scenice ș.a.; cu regularitate aveau loc prezentări de modă. În scopul popularizării culturii vestimentare și efectuării studiului cererii, Casa de Modele prezenta produsele la întreprinderi, în colhozuri, sovhozuri, cluburi, parcuri, case de cultură ș.a. Spre exemplu, conform unei hotărâri a Consiliului de Miniștri, la sfârșitul lunii septembrie 1956, în cadrul unei expoziții „mobile”, instituția urma să prezinte cele mai reușite modele ale următoarelor confecții: costum bărbătesc – 3 unit., costum pentru dame – 3 unit., palton bărbătesc – 3 unit., pentru dame – 3 unit., palton pentru copii – 3 unit., rochii – 5-8 unit. [1, f. 103]. Un moment important este faptul că se pune accent nu doar pe proiectarea modelelor noi, dar și pe evoluția accesoriilor. Pentru a îmbunătăți procesul de lucru, pictorii modelieri efectuau deplasări la întreprinderile din orașele Tiraspol, Bender, Soroca, Bălți [2, f. 15].

Tendențele principale în modelarea hainelor pentru următorul sezon erau discutate în cadrul ședințelor metodice la Moscova, la care anual participau pictorii modelieri reprezentanți ai caselor de modă din URSS. La aceste întruniri erau invitați și reprezentanți ai întreprinderilor din domeniul industriei ușoare și comerțului, critici de artă, pictori din diferite ramuri ale industriei ușoare. În cadrul reuniunilor se discutau modelele propuse de pictorii modelieri ale diferitor case de modă din URSS. Modelele care primeau aprecierea participanților la întrunirea metodică urmau a fi incluse în colecțiile unionale ale sezonului respectiv. De asemenea, la reuniunile metodice se prezentau rapoartele artistice ale unor case de modă, cu demonstrarea modelelor, se discutau noile metode progresive în domeniul tehnologiei, erau prezentate procedeele de modelare și tehnologiile utilizate peste hotare [4].

Conform Hotărârii Consiliului Miniștrilor nr. 155 din 4 mai 1957 „Privind dezvoltarea meșteșugurilor populare și a industriei artistice de stat a RSSM” s-a decis ca întreprinderile din domeniul industriei ușoare să confecționeze vestimentația și accesoriile cu elemente ale ornamentului național [1, f. 110-111]. În conformitate cu acest demers, au fost următoarele propuneri: fabrica de piele trebuia să mărească asortimentul produselor din piele, să elaboreze 3 modele cu utilizarea ornamentului național pentru linia de genți pentru dame, genți pentru cumpărători, articole de voiaj; Casa de Modele urma să realizeze haine

pentru copii, cu ornamente naționale; fabrica de accesorii – să elaboreze 5 modele noi de eșarfe din mătase, baticuri cu utilizarea ornamentelor naționale, ulterior predestinate consumului larg etc. În același context de idei, în conformitate cu Hotărârea Consiliului Miniștrilor RSSM, Casei de Modele îi revenea confecționarea către data de 5 mai 1958 a unor modele de costum național pentru bărbat, femeie și copil [1, f. 112].

Casa de Modele din Chișinău era un adevărat centru cultural în domeniul vestimentației, care influența evoluția gustului estetic al populației, astfel încât dezvoltarea domeniului este strâns legată de respectiva instituție.

Referințe bibliografice

1. ANRM, F. 3214, inv.1, d.1, 205 f.
2. ANRM, F. 3214, inv.1, d.3, 250 f.
3. ANRM, F. 3214, inv.1, d.27, 199 f.
4. [xxxxhttp://www.mintorgmuseum.ru/vocabulary/277/](http://www.mintorgmuseum.ru/vocabulary/277/)



Costum bărbătesc executat pentru al XI-lea Congres internațional de modă, 1960 [3, f. 1, 10]

Ana MARIAN

Portretul în interpretarea sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău

Rezumat

Portretul în interpretarea sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău

Până a ajunge să dețină titlul unei dintre cele mai meritoase portretiste din Republica Moldova, sculptorița Alexandra Picunov-Târțău (1928–2002) a parcurs o cale artistică sinuoasă și complicată. Studiile făcute la Școala republicană de arte plastice *I. E. Repin* în clasa celebrei sculptorițe Claudia Cobizev, și ea o portretistă de excepție, i-au format deprinderi profesionale. Conform tematicii, dar și stilistic, operele sale sculpturale pot fi divizate în două grupuri: chipuri ale contemporanilor (eroi ai muncii, militari, oameni de rând) și portretele colegilor de breaslă (pictori, sculptori, critici de artă). Anume datorită experimentelor cu imaginea în cadrul primului grup de portrete, sculptorița a reușit să genereze propriul său stil. În anii '70 devine evidentă discrepanța dintre rigorile stilului oficial al realismului socialist și propriile năzuințe ale sculptoriței.

Cuvinte-cheie: portrete ale contemporanilor, tema maternității și a familiei, portretul-compoziție, portretele colegilor de breaslă, autoportret.

Summary

Portrait in the interpretation of sculptor Alexandra Pikunova-Tyrtseu

Before getting hold of the title of one of the most deserving portraitists of the Republic of Moldova, the sculptor Alexandra Pikunova-Tyrtseu (1928–2002) underwent a difficult and contradictory artistic path. The education received in the Republican School of Fine Arts, named after *I. Repin*, in the workshop of the famous sculptor Claudia Kobizeva, who was also an outstanding portraitist, formed her professional skills. According to the topic, but also stylistically, her sculptural works can be divided into two groups: portraits of contemporaries (heroes of labor, military men, ordinary people) and portraits of colleagues (artists, sculptors, art critics). Due to experiments with the image in the first group of portraits, the sculptor managed to generate her personal style. In the 70s, the discrepancy between the rigors of the official socialist realism and the sculptor's own aspirations becomes apparent.

Keywords: portraits of contemporaries, theme of motherhood and family, portrait-composition, portraits of colleagues, self-portrait.

Sculptorița Alexandra Picunov-Târțău (1928–2002) a parcurs o cale artistică sinuoasă și complicată înainte de a ajunge să fie considerată una dintre cele mai meritoase portretiste din Republica Moldova. Chipurile umane din operele sale apar individualizate, psihologizate, cu revelarea sferei afective a celor portretizați. O caracteristică importantă rezidă în faptul că cea mai mare parte a acestor chipuri-portrete a fost realizată după observații îndelungate asupra personajelor respective, astfel încât să fie reduse la minim impresiile de moment și să fie evidențiată lumea interioară a lor. Totuși efectul de spontaneitate și cel de permanență sunt prezente simultan: latura psihologică, surprinderea unei

clipe de emoții și trăsăturile individuale, care sunt caracteristici constante, creează un echilibru dintre efemer și stabil, un echilibru devenit definitiv pentru opera sculptoriței.

Calea profesională a sculptoriței începe obișnuit. Ea și-a făcut studiile la Liceul *Domnița Bălașa* din București. Ulterior, în 1952, a absolvit Școala Republicană de Arte Plastice *I.E. Repin* (secția sculptură) din Chișinău, unde a avut-o printre profesori pe cunoscuta sculptoriță Claudia Cobizev, o portretistă de excepție, de la care a avut multe de învățat [1, p. 8].

Deși primele sale pasiuni au fost muzica și teatrul, sculptura devine pentru ea genul artelor în

care își poate exprima gândurile și sentimentele, mai mult ca atât – pentru ea sculptura reprezintă poezia întruchipată în material, o melodie divină redată în forme tridimensionale. Forța de expresie plastică, șamota fiind materialul ei preferat, este anume acea poezie a formelor, în căutarea permanentă a căreia sculptorița s-a aflat pe parcursul întregii sale activități artistice. Întotdeauna diferit (aluminiu, lemn, gips, șamotă etc.), materialul a constituit pentru sculptorița un teren nevalorificat, cu mari posibilități pentru creație. Caracteristicile materialelor, tehnicile de executare au fost decisive pentru stilistica operelor sale, ca și în cazul altor mari maeștri.

Creația sa a cunoscut urcușuri și coborâșuri, victorii și insuccese, inevitabile procesului artistic al oricărui om de artă. Învățând din propriile sale erori, sculptorița a punctat în traseu palpitant în istoria artelor naționale, operând la început cu tehnicile și procedeele artistice obișnuite pentru acest spațiu, iar pe parcurs, în căutarea propriei maniere artistice, îndepărtându-se de ele.

Alexandra Picunov-Târțău debutează în genul portretului la începutul anilor '60. Sub aspectul tematicii, dar și stilistic, operele sale în domeniul portretului pot fi divizate în două serii: portrete de contemporani (eroi ai muncii, militari, muncitori de rând) și portrete ale colegilor de breaslă (artiști plastici și critici de artă). Operele din prima serie se caracterizează prin elementul experimental, dar și printr-o doză de obediență față de principiile realismului socialist agreeat de regimul sovietic de atunci. Lucrările din cea de-a doua serie poartă amprenta cunoștințelor acumulate, care se revarsă în registrul unui stil propriu, divers, deși, ca esență, invariabil în toate portretele sculpturale. În cele ce urmează ne vom referi succint la lucrările din seria portretelor de contemporani¹, o temă intens promovată de autoritățile acelei perioade, temă abordată de mai toți sculptorii și care a devenit pentru Alexandra Picunov-Târțău o adevărată șansă de a medita asupra aspectelor filozofice ale vieții umane, reușind nu doar să caute, ci și să găsească deseori calea spre înțelegerea sufletului omului. Trebuie să menționăm că lucrul în domeniul portretului a reprezentat de fapt pentru sculptorița o posibilitate reală de a-și crea mai pregnant propriul stil de modelare.

În una dintre primele sale lucrări, *Portretul locotentului F. Domogațki* (1962, aluminiu, patinare) este sesizată atât influența studiilor făcute de autoare într-o școală clasică (proporționarea reușită a elementelor anatomice, idealizarea trăsăturilor portretizatului), cât și încercarea autoarei de a realiza un portret-compoziție. Alături de chipul senin și plin

de hotărâre al portretizatului, observăm, la o privire mai atentă, imaginea unei arme. Autoarea folosește aici o tendință a anilor '60, prezentă în creația multor sculptori: redarea unui chip ce pare că iese direct din materialul brut, creând impresia de non-finit, de continuitate idealizată a chipului. De altfel, idealizarea acestui chip nu atinge nivelul de patos, este o idealizare în maniera artei clasice. Cu toate acestea, portretul se face remarcat din seria portretelor moldovenești din anii '60: din start sculptorița Alexandra Picunov-Târțău se anunță a fi o personalitate puternică, cu propria gândire și percepție în domeniul portretului.

În continuare, sculptorița lucrează în gips *Portretul femeii-constructor S. Romanciuc* (1963) și aici ea folosește un procedeu întâlnit frecvent la sculptorii moldoveni în anii '60 –'70 și anume generalizarea formelor. Baticul și haina redată cu folosirea texturii creează un contrast moderat cu fața femeii ce are arcurile sprâncenelor ridicate, fruntea în cute, ochii doar conturați, gura cu un zâmbet abia schițat. Îngândurată și sceptică ne apare această femeie de la țară în interpretarea Alexandrei Picunov-Târțău.

Portretul Vilhelminei Zazerscaia (1964, ceramică) este o lucrare care întrunește caracteristicile decorativității și stilizării. Gâtul înalt, pe care este plasat capul, redat armonios – toate amintesc de o amforă antică. Situația stilistică a acestui portret între genul sculpturii și cel al ceramicii îl face novator și atractiv. Iar procedeele plastice folosite în această piesă de ceramică se vor regăsi ulterior în *Portretul pictoriței N. Botcoveli* (1973) și în alte lucrări.

Astfel, deja la mijlocul anilor '60, sculptorița imprimă asupra imaginii artistice, inclusiv în portret, propriul său stil, propria sa viziune. Așa este primul din seria portretelor-inovații ale artistei: *Portretul lui A. Ungureanu, Erou al Muncii Socialiste* (1965, șamotă). Formele puternic generalizate, stilizate chiar: pieptănătura redusă la un oval secționat, fața cu sprâncenele unite într-o suprafață cu ochii abia schițați, nasul bine conturat și gura cu un zâmbet ușor. Lipsa detaliilor și ochii abia conturați determină două niveluri de percepere în portret: primul, cel al formelor exterioare anatomice și, al doilea, cel al lumii interioare, în cazul dat, starea de împlinire lăuntrică și de bucurie a portretizatei.

Portretele de artiști plastici, actori, sculptori îi vor reuși în continuare sculptoriței în mod deosebit, deși ea activa în perioada triumfului realismului socialist și era nevoită să accepte rigorile acestui stil. Sculptorița accepta tematica realismului socialist, dar evita elogierea regimului, în chipurile de oameni simpli ea vede mai mult și mai departe decât contemporanii săi: aspectele psihologice sunt

elementele esențiale care o inspiră și o atrag. Printre astfel de lucrări se numără *Portretul frunțașului în muncă*, Ivașco B. D. (1969, șamotă). Formele masive, greoaie ale feței portretizatului exprimă stabilitate, pace, echilibru intern.

O altă lucrare, cea cu titlul *Portretul lui V. T. Usic, maestru al sportului la lupta judo* (1971, șamotă) reprezintă un chip de sportiv, forța fizică a căruia nu poate fi redată în portret, dar este sugerată prin gâtul voluminos, trapezoidal, prin trăsăturile feței sale masive și ponderabile. Este o lucrare reușită, care poate fi situată convențional alături de *Portretul lui Ivan Zaikin* creat de Lazăr Dubinovschi și de *Portret de sambist* de Brunhilda Epelbaum-Marcenko. Folosind diverse procedee artistice, sculptorii moldoveni reușesc să reprezinte forța fizică a corpului în portretul secționat la nivelul gâtului.

Începutul anilor '70 este pentru sculptoriță o perioadă de căutări stilistice intense: realizările ei în domeniul portretului, stilizarea și generalizarea îi permit să se reîntoarcă la redarea realistă, cum o face, de exemplu, în lucrarea *Portretul cunoscutei țesătoare V. Neculova* (1971, șamotă). Aici observăm un chip de femeie muncitoare, redată fără înfrumusețări, unicele ei podoabe sunt firea deschisă și hărnicia. Fără detalii în plus, nerecurgând la tipizare, sculptorița scoate în prim-plan firea demnă a omului din popor.

Spre deosebire de lucrarea precedentă, *Portretul M. Biriuk, deputat în Sovietul Suprem al RSSM* (1972, șamotă) redă un chip de femeie contemporană, care își cunoaște valoarea și care nu ignorează moda. În acest portret, autoarea se reîntoarce la procedeele de generalizare și stilizare, la tehnica de patinare.

Printre ultimele chipuri ale sculptoriței care țin de tematica și rigorile impuse de curentul realismului socialist este și *Portretul maiorului de miliție M. N. Colesnic* (1982, bronz). Fiind un chip tratat realist, dar cu elemente de ușoară stilizare și decorativism, autoarea ne aduce în față mai mult elementele exterioare ale personajului și mai puțin lumea interioară a acestuia. O astfel de interpretare, după o perioadă îndelungată de libertate și zbor în creație, o astfel de revenire la niște rigori impuse a reprezentat un pas înapoi în creația Alexandrei Picunov-Târțău.

În această perioadă între portretele de contemporani și cele ale colegilor de breaslă se intercalează o a treia serie de reprezentări – portretele apropiaților sculptoriței², portrete în care ea pune foarte mult suflet.

Portretul fiului (1964, teracotă) redă un chip apropiat sculptoriței, care vede în el un vlăstar tânăr al propriului arbore al vieții. Chipul este redat în maniera stilistică specifică autoarei, cu multă tandrețe și grijă pentru a reprezenta trăirile protagonistului.

Portretul este unul dintre puținele chipuri de copii în creația Alexandrei Picunov-Târțău.

O realizare originală a sculptoriței este portretul surorii sale: *Portretul artistei emerite a RSSM Constanța Târțău* (1967, șamotă), cunoscut în două variante: cu și fără gât-postament. Atât de apropiat sculptoriței, acest chip este la fel de sintetizat: gâtul ca o coloană, pieptănătura încadrată într-un trapez, sprâncenele ușor unite, trecând lin în suprafața nasului, ochii conturați cu negru, pupilele abia sesizate. Foarte îndepărtat, chipul amintește de statuetele Egiptului Antic, dar ca expresie depășește cadrul strict al portretului: este un portret-dedicație, un portret-revelație. Cunoscându-și foarte bine sora, aspirațiile, grijile, bucuriile acesteia, sculptorița Alexandra Picunov-Târțău a reușit să ne dezvăluie o parte din spiritul, idealurile și năzuințele artistei.

Opera Alexandrei Picunov-Târțău include și o serie de portrete-compoziții, în care autoarea pune accent pe unitatea psihologică dintre personajele reprezentate, iar în cazul unor compoziții din mai multe piese, și pe valoarea chipurilor luate aparte.

În 1962, sculptorița Alexandra Picunov-Târțău creează lucrarea *Mamă și copil* (șamotă). Această compoziție dublu-portret are formele volumetrice estompe armonios, pierdute în suprafața materialului, ca procedeu artistic sugerând apropierea fizică și spirituală, legătura umană indisolubilă dintre cele două personaje, mamă și copil. Compoziția va fi urmată de apariția unor compoziții tematice deosebit de valoroase în opera sculptoriței: *Maternitate* (1966), *Patria* (1968).

O altă realizare deosebit de importantă este compoziția sculpturală triplu- portret *Familia* (1966, șamotă). Compusă din trei piese, cu valoare de lucrări de sine stătătoare, dar care, din punct de vedere conceptual, se completează reciproc. Prima parte a compoziției, *Femeia*, prezintă chipul stilizat și generalizat, păstrând principalele caracteristici ale modelării proprii sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău: trăsăturile ușor adâncite în suprafața feței, care trece în rotunjiri line de la nivelul unei suprafețe la alta, chipul exprimă candoare și feminitate. A doua parte, *Bărbatul*, emană forță fizică și este, de fapt, un imn virilității. În cea de-a treia piesă, *Băiatul*, chipul este stilizat, trăsăturile esențiale sunt modelate pe suprafața unduioasă și vagă, omițând detaliile, producând efectul unei generalizări totale. O astfel de abordare este una de pionierat, absolut originală atât în arta Moldovei, cât și în cea universală.

Tema maternității³, în anii '50 -'60, în sculptura RSSM este prezentă în creația uneia dintre cele mai cunoscute sculptorițe, Claudia Cobizev, care o tratează în repetate rânduri: în 1958 – *Dimineața unei*

vieți noi; în 1964 – *Fie pace întruna*; în 1972 – *Mama mea* (toate în gips), realizate în stilul propagandistic al afișului. Iar, eleva sa, Alexandra Picunov-Târțău, în prima sa lucrare, achiziționată de actualul MNAM, cu titlul *Maternitate* (1963, lemn), urmează tradițiile profesoarei sale (*Argata* – 1963, gips, patinare), lucrând totuși într-un stil care amintește de itineranții ruși. Totuși aportul esențial al tinerei și cutezătoarei sculptorițe Alexandra Picunov-Târțău la dezvoltarea artei portretistice în sculptură este tentativa ei reușită de a reprezenta relațiile *mamă-fiu* sau *mamă-tată-fiu* în cadrul strict al portretelor. O astfel de tentativă i-a reușit din simplul motiv că ea a exprimat sentimentele umane nu atât prin formele volumetrice, cât printr-un psihologism pronunțat, dar lipsit de patetism și exaltare. Este vorba de acele sentimente care pot fi urmărite cotidian în sânul oricărei familii, fără idealizare, dar și detașat de un realism covârșitor, acestea nefiind specifice pentru creația sculptoriței.

Anii '60 reprezintă perioada unor căutări intense în domeniul compoziției, atunci manifestându-se și portretul-compoziție, cum ar fi, de exemplu, lucrarea *Cosmos. Valentina Tereșkova* (1964, gips). Este o reprezentare în care realul se îmbină cu irealul: un chip generalizat și stilizat, cu trăsăturile feței prea puțin asemănătoare cu cele ale protagonistei, cu gâtul masiv și pieptănătura de asemenea redată generalizat, parcă tinzând să se îndrepte înainte, spre noi cuceriri. Hiperbola și metafora folosite de autoare ne aduc în față fermitatea și curajul cosmonautei Valentina Tereșkova. Ideea centrală a acestei compoziții tematice-portret este dorința arzătoare a pământenilor de a cuceri spațiul cosmic.

Încă o tendință a anilor '60, stilizarea, este prezentă într-o altă compoziție-portret, și anume *Pădureanca* (1969, șamotă). Este o lucrare în volum, dar care este pusă în valoare prin intermediul valorății reliefului scobit (*en creux*). Lucrarea fiind creată la sfârșitul anilor '60, ani de căutare a propriului „eu” artistic, care, după cum vedem, s-au încununat cu succes pentru Alexandra Picunov-Târțău. Autoarea îmbină armonios forma spațială cu tehnica de gravură *relief en creux*, dar și cu tratarea formei printr-un desen naiv. Sculptorița reușește să redea frumusețea și candoarea unei fete din popor, neapelând la canoanele clasice, ci explorând forma într-un mod specific doar ei: minimum de detalii, maximum de expresie.

O compoziție dublu-portret de dată mai târzie este cea cu titlul *Adam și Eva (portret de familie al sculptorilor Naum Epelbaum și Brunhilda Epelbaum-Marcenko)* (1984, șamotă), în care fețele celor doi protagoniști privesc asemeni unui Ianus, în trecut și

spre viitor, fiind însoțite de o construcție amintind *Coloana fără sfârșit* a lui Constantin Brâncuși, simbolizând infinitul sentimentelor umane. Acest dublu-portret este o dedicație principiului feminin și celui masculin, care doar împreună formează un tandem armonios și unitar.

De la începutul anilor '70, Alexandra Picunov-Târțău începe să lucreze la realizarea unei galerii de portrete ale artiștilor plastici, colegi de breaslă⁴ (pictori, sculptori, critici de artă). Astfel de portrete reprezintă un domeniu cu mari posibilități atât pentru meditații, generalizări, cât și pentru o tratare în cele mai neînsemnate detalii, toate conducând spre modelarea unor chipuri diferite stilistic: sub aspectul tehnicii și cel al conceptului. De fiecare dată autoarea caută o modalitate pentru a reprezenta fiecare chip uneori cu maximum de emoție, alteori personajul este redat cufundat în propriile gânduri. Limbajul plastic este totalmente angajat în vederea creării unor chipuri care vor avea o asemănare mai mult interioară cu portretizații, o asemănare care se obține, totuși, prin redarea formelor exterioare.

Prima lucrare din această galerie este *Portretul ghidului L. Baltgave* (1972, șamotă), care, la o privire fugară, prezintă un contrast dintre suprafața granuloasă a coafurii și cea a hainei și suprafața mată a feței portretizatei. Privită frontal, imaginea este perfect echilibrată și sugerează o stabilitate internă a personajului, care, redat fără detalii în plus, mai ales ochii redați generalizat, ne prezintă un chip interiorizat, concentrat asupra propriilor gânduri.

Continuând aceeași temă de creație, *Portretul criticului de artă A. Pistunova* (1972, șamotă) este în totală opoziție cu portretul descris anterior, cel al ghidului L. Baltgave. În acest portret, chipul A. Pistunova este redată profund emoțional, cu o gamă largă de tonuri și semitonuri de afectivitate, stările de sensibilitate fiind nucleul atractivității acestui portret la nivel psihologic. Încărcătura psihologică a portretizatei se face resimțită în conturul ochilor semideschiși, în privirea redată intuitiv, în buzele întinse într-un zâmbet deschis. Măiestria sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău constă în abilitatea de a reda nu numai formele exterioare, ci și starea afectivă a celor portretizați. Este un miracol această forță de expresie, acompaniată de laconism, de decorativism și stilizare cu tendință spre generalizarea formelor.

Aceeași forță de expresie miraculoasă se observă și în *Portretul pictoriței N. Botcoveli* (1973, șamotă). Chipul redat fără partea encefalică a craniului, situat pe un gât-postament alungit, capătă aspectul unui potir, al unei cupe cu licoare sacră. Detaliile de portret: profilul oriental, gura mică, ochii umbriți, caracteristici specifice femeilor țării de baștină

a portretizatei, sunt completate de posibilitățile plastice ale materialului, șamota, ale cărei efecte de porozitate fac chipul atractiv, conferindu-i o notă de noblețe. Portretul a fost realizat în timpul unei tabere de creație. Colega de breaslă, care nu a pozat pentru portret, a fost plăcut surprinsă de această viziune a sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău.

În același context al galeriei de portrete ale artiștilor plastici, sculptorița realizează un chip deosebit de inspirat – *Portretul pictoriței Valentina Rusu-Ciobanu* (1975, șamotă). Textura șamotei îi permite autoarei să trateze în trei feluri total diferite suprafețele coafurii, a feței și a postamentului. Astfel, portretul pictoriței este asemănător cu portretizata, dar și cu o doză de tristețe a acesteia. Postamentul în formă de lut frământat este cheia metaforică spre înțelegerea acestui portret.

Portretul pictorului Mihai Grecu (1976, șamotă) ne prezintă un chip inspirat, textura suprafeței în acest caz apare definitorie. Autoarea modelează chipul mai mult impresionist și surprinde miraculos o clipă efemeră, un moment dramatic. Firea artistică a protagonistului, zbciumul creației, toate au fost sesizate de autoare.

În altă lucrare, *Portretul sculptorului Lazăr Dubinovschi* (1976, șamotă), capul personajului, redat fără postament, are aspectul unei pietre imense și prelucrate, pentru sculptorița Lazăr Dubinovschi fiind înainte de toate un mare gânditor. Concentrarea, grija pentru detalii, perseverența și exigența protagonistului față de munca sa, toate au fost reprezentate în detaliul ochilor de sculptoriță, care parcă l-a surprins pe acest mare sculptor în momentul conceperii unei noi opere de artă.

Linia tematică este continuată prin *Portretul sculptorului Lev Averbuh* (1979, gips), în care protagonistul apare ca un om de o inteligență rară, care pune la îndoială adevărurile cunoscute. O notă de nedumerire a acestuia și capul situat între umerii ridicați vorbesc despre capacitățile sale neordinare.

Și, ultimul chip cunoscut din acest șir de abordări ale personalităților marcante din lumea artelor este *Portretul pictoriței Eleonora Romanescu* (1981, gips), cunoscut în două variante: cu și fără postament. Seriozitatea specifică portretizatei, caracterul academic al studiilor sale sunt intuite de spectator în forma postamentului lucrării, care este un paralelipiped ce amintește forma unei cărți. Scrupulozitatea și exigența pictoriței în timpul lucrului asupra unui nou tablou au fost redade de autoare astfel încât această personalitate va rămâne în memorie nu doar datorită exactității cu care au fost redade trăsăturile ei, dar și datorită acestui studiu al stărilor psihologice, întreprins de sculptoriță.

Este de remarcat și lucrarea *Portretul pictoriței Ana Baranovici* (aluminiiu, turnare), care nu este datată de autoare, fapt ce presupune o anumită dificultate în atribuirea acesteia la o serie concretă de reprezentări tematice. Aceasta e o lucrare fără precedent și fără o continuitate firească în creația autoarei. Fiind turnată în aluminiiu, portretul capătă o expresivitate aparte prin efectele de suprafață. Cu toate că din punct de vedere tematic portretul se încadrează în seria de reprezentări ale colegilor de breaslă, el nu se înscrie stilistic în această serie. Chipul Anei Baranovici este senin și cordial, asemănarea fizică fiind covârșitoare.

Alexandra Picunov-Târțău se face remarcată în calitate de portretist și prin lucrarea *Autoportret* (dată necunoscută, în 1991 achiziționată de MNAM, șamotă). Această imagine pare a culmina seria de portrete ale colegilor de breaslă, realizată de sculptoriță. Autoportretul⁵ se înscrie firesc în această serie de portrete cu o stilistică proprie doar ei. Chipul reprezentat, stilizat și generalizat la maximum, cu ochii redați prin scobire, cu trăsăturile feței redade cu mare grijă pentru asemănarea cu realitatea, autoportretul surprinde calități interioare pe care sculptorița le considera primordiale pentru felul ei de a fi: seriozitatea, romantismul, atenția. Portretul este unul mai mult emoțional și mai puțin meditativ.

Pentru portretul sculptural redarea laturii psihologice este o componentă absolut indispensabilă unei opere care tinde a fi de valoare artistică. Sculptorița Alexandra Picunov-Târțău a demonstrat prezența acestei componente în portretele sale, care, deși lapidare, generalizate și stilizate într-un mod specific doar ei, sunt întotdeauna apropiate de o redare complexă, ce depășește redarea formală.

Este de remarcat discrepanța enormă dintre cele două serii de portrete: portretele contemporanilor, eroi ai muncii și militari și portretele artiștilor plastici contemporani. Cele din a doua serie sunt legate prin maniera artistică constantă, care o va deosebi pe sculptoriță printre colegii de breaslă – portretiști, pe când cele din prima serie sunt diferite, în ele fiind evident experimentul și predilecția pentru noi metode de abordare plastică. Este posibil ca anume în acest mod lucrările din prima serie să fi contribuit direct la formarea viziunii și a stilului caracteristic celor din cea de-a doua serie. De asemenea, este posibil că în acest sens și-au adus aportul experimentele sculptoriței cu ceramica și cu șamota, care este un material fragil, dar cu mari capacități de expresie.

Este de remarcat *Portretul lui A. Ungureanu, Erou al Muncii Socialiste* (1965, șamotă), care aparține primei serii de lucrări, dar care stilistic

poate fi atribuit celei de-a doua serii: anume prin acest portret, care le precede pe toate cele din seria a doua, se afirmă maniera stilistică a autoarei, manieră care va domina seria a doua de portrete.

Astfel, printre caracteristicile esențiale ale lucrărilor din seria dedicată colegilor de breaslă, se poate remarca, în primul rând, tratarea generalizată a feței celor portretizați: volumele cu ușoare rotunjiri repetă reliefurile exterior al chipurilor, menținând forma întreagă, completă. În al doilea rând, putem menționa laconismul și tratarea fără surplus de detalii. Autoarea urmărește din natură principalele caracteristici: forma generalizată a pieptănăturii, forma sprâncenelor, ochilor, nasului și gurii. Acest limbaj lapidar al portretului devine pentru sculptorița eficient și operativ: după cum vedem din portretele din cea de-a doua serie, acest tipar sumar va încadra orice chip din seria a doua de portrete.

Aceste rigori, însă, trec pe plan secund pe lângă expresivitatea psihologică specifică portretelor. După cum am mai menționat, sculptorița exclude impresiile de moment, modelând chipurile după amintiri. Astfel, unica expresie de moment este starea psihologică a portretizaților: de meditație, de veselie, tristețe, solitudine etc. Dispoziția personajului din portret este un fel de baghetă magică ce conferă viață oricărui chip, excluzând duritatea sau fragilitatea materialului, înnobilând imaginea și ridicând-o la nivel de operă artistică. În aceste condiții, spectatorul uită că are în față un chip modelat, pe el îl privește omul, personalitatea reprezentată în material, dar care capătă caracteristici umane prin aspectele psihologice.

O altă latură a portretelor sculptoriței Alexandra Picunov-Târțău este modernismul. Aflându-se în situația când mulți dintre sculptori aplaudau „cuceririle” realismului socialist, ea a pornit pe un drum sinuos, acceptând doar tematica realizărilor, dar nu și tehnica sau mesajul operelor. Astfel, discrepanța dintre tematică și modul de realizare a acestora devine din ce în ce mai evidentă, către sfârșitul anilor '70 aceasta fiind totală. Prin seria de portrete ale colegilor de breaslă, contemporanilor ei, sculptorița se manifestă ca un creator autonom, cu viziune proprie, cu o percepere deosebită față de contemporanii săi. La o privire retrospectivă, se poate constata modernismul sculptoriței, un „eu” artistic care i-a înscris opera în galeria națională a celor mai valoroase realizări portretistice din secolul XX.

La stabilirea stilisticii operelor sale care se apropie de una modernă, au contribuit și portretele-compoziții, în care autoarea a simțit o mai mare libertate în abordări, iar experimentele și experiența sa au întrezărit în formele sculpturale acea

modalitate de stilizare care îi va caracteriza creațiile. În compoziția dublu-portret *Mamă și copil* (1962, aluminiu, patinare) și în compoziția triplu-portret *Familia* (1966, șamotă) autoarea palpează acea modalitate de expresie care va caracteriza portretele artiștilor plastici contemporani în interpretarea sa. Artista se află în zona în care rigorile oficiale sunt abolite și, din libertatea ei interioară, iau naștere forme și concepte novatoare.

Pe de altă parte, datorită expresivității și psihologismului chipurilor create de ea, se constată în portretele ei și o mare doză de romantism, care nu este exaltat, ci ancorat în realitate: chipurile cuceresc prin atitudine sinceră, cuminte.

Impresia produsă de lucrările sculptoriței aproape că nu poate fi exprimată în cuvinte, fiind eminamente una emoțională. Laconismul imaginii se obține prin disecarea elementelor de prisos: portretele sunt redată pe suprafețe, concis, expresiv.

Generalizând cele expuse mai sus, putem spune că, prin întreaga sa activitate în domeniul portretului sculptural, Alexandra Picunov-Târțău a dat dovadă de creativitate și abilități deosebite care au condus spre cristalizarea unui stil propriu de modelare în portrete, ușor de recunoscut, constant și prodigios. Datorită realizărilor sale neordinare în domeniul compoziției tematice, dar și datorită portretelor colegilor de breaslă, Alexandra Picunov-Târțău se înscrie în clasa celor mai valoroși sculptori din Moldova secolului XX.

Note

¹Portretele contemporanilor pentru arta realismului socialist devin actuale datorită grupului sculptural simbolic al Verei Muhina *Muncitorul și colhoznică* (1937, metal), care trebuia să reprezinte conceptual unitatea ideologică dintre proletariat și țărănimea colhoznică. Subiectul, inspirat de doctrina comunistă, era unul artificial, deoarece în realitate nu exista o astfel de unitate între aceste două clase sociale. Majoritatea sculptorilor care au activat în perioada sovietică au acceptat această tematică a portretelor de contemporani, reprezentând adesea muncitori și colhoznici, în mare parte chipuri tipizate, dar căutând să redea și lumea lor interioară, fapt care înnobila aceste portrete. Organele de cenzură au dictat sculptura tematică în care, după cum spunea Ion Irimescu „punctul central rămâne figura omului”. Și, la fel ca majoritatea colegilor săi, el cultivă tipizarea: „caracterul individual al celui reprezentat pare că nici nu-l mai interesează în mod deosebit, deoarece caută acele trăsături fizionomice esențiale și caracterizante și stilizează restul pentru a obține o formă ce poate genera un „tip”, ce sugerează o idee”. Cercetând opera portretistică a lui Cornel Medrea, se poate

constata „efortul de a găsi soluții plastice variate, potrivit temperamentului și trăsăturilor personajului respectiv”. Prin experimentarea diverselor tehnici și prin redarea stării psihologice, portretul contemporanului supraviețuiește într-o conjunctură socială a artei angajate ideologic. A se vedea: *Ion Irimescu. Sculptură și grafică. Expoziție retrospectivă*, București: Sala Dalles, 1973, p. 5; Marin Mihalache, *Cornel Medrea*, București: *Meridiane*, 1972, p. 14.

²În portretele apropiatilor, de obicei, sculptorii își revarsă emoțiile și găsesc tandrețea și înțelegerea pe care nu le-o poate oferi o lume întreagă, deseori nedreaptă față de artiști. Sculptorul Vladimir Țigal creează două portrete remarcabile: *Portretul fiului* (1956, bronz) și *Portretul fiicei* (1960, gips), în care autorul surprinde caracteristicile de vârstă adolescentină la copiii săi, pe care sculptorul i-a urmărit zi de zi sub toate aspectele: caracter, trăsături fizionomice. În sculptura moldovenească este de remarcat *Portretul Olgăi Plămădeală* (1924, lemn), creat de Alexandru Plămădeală cu dedicație și grijă pentru formele exterioare, dar și pentru caracterul portretizatei. Mai târziu, în perioada sovietică se face remarcat *Portretul fiului* (1964, gips) de Brunhilda Epelbaum-Marcenko, în care sculptorița reliefează caracteristicile psihologice de vârstă ale protagonistului. Prin urmare, portretele apropiatilor, membrilor familiilor sculptorilor devin modele pentru aceștia, observațiile de lungă durată servind ca suport sigur pentru reprezentări reușite. A se vedea: S. S. Valerius, *Skulptor Vladimir Tsigali*, Moskva: *Sovetskii khudozhnik*, 1978, p. 13, il.

³În perioada sovietică, tema maternității cunoaște diferite tratări în arta plastică a republicilor unionale, în anii '50-'60 se evidențiază grupul sculptural *Draga mea* (1964) de E. Belașova. Tema maternității și a familiei este preponderent lirică, cu subiecte de o intimitate deosebită, care produce în sufletul spectatorului trăiri intense. A se vedea: *Gosudarstvennyi Ruckii Muzei. Skulptura XVIII-nachalo XX veka. Katalog*, Leningradskii Filial: *Iskusstvo*, 1988, 316 p.; *Ruskaia skulptura*, Leningrad, Moskva: *Sovetskii khudozhnik*, 1966, 202 p.; *50 let sovetskogo iskusstva. Skulptura*, Moskva: *Sovetskii khudozhnik*, 1968, 180 p.

⁴Portretele colegilor de breaslă întotdeauna prezintă interes atât pentru spectatori, cât și pentru sculptorul care le-a creat, întâi de toate prin faptul că acesta descoperă în ele o lume diferită de a sa. Complementari spiritului sculptorului, colegii de breaslă îi completează viziunea artistică, o diversifică și o cultivă. De o sonoritate deosebită este portretul *Vladimir Visoțki* (1981) de A. I. Rukavișnikov, în care poetul rebel apare anume așa cum a rămas în memoria contemporanilor săi. O compoziție dublu-portret este cea cu titlul *Poeții M.I. Țvetaeva și R.-M. Rilke* (1979) de N.A. Matveeva, în care este subliniată legătura spirituală dintre cei portretizați.

Este deosebit de apropiată spectatorilor lucrarea-compoziție a sculptoriței N. Jilinskaia *Portretul pictorului V.A. Favorski*. Printre portretele de artiști plastici contemporani ai sculptorilor moldoveni pot fi enumerate: Iosif Cheptănar cu *Portretul pictorului R. Ocușko* (1965), Claudia Cobizev cu *Portretul scriitorului Andrei Lupan* (1955), Lazăr Dubinovschi cu *Portretul sculptorului V. Țigal* (1968), ceva mai târziu Iurie Canașin cu *Portretul lui A. Colâbneac* etc. Astfel, portretele colegilor de breaslă ai sculptorilor întregesc tabloul istoric și social al timpului în care au activat, prin personalitățile neordnate ale artiștilor obținându-se o caracteristică deosebită a epocii, una eminamente spirituală. A se vedea: *Sovremennaia sovetskaia skulptura*. Moskva: *Sovetskii khudozhnik*, 1989, p. 180; E. V. Shmigelskaia, *Portret v sovremennoi skulpture*. Leningrad: *Khudozhnik RSFSR*, 1985, 45 p.

⁵Printre primele autoportrete cunoscute în istoria artelor plastice și, în special, în sculptură, este autoportretul lui Fidias de pe scutul Athenei Parthenos (aproximativ anul 438 î.Hr.). Deosebit de atent la detalii, sculptorul Gregory Pototsky face un *Autoportret* (2000), în care modelajul și armonia formelor sunt suplinate de aspectele psihologice. Un *Autoportret cu muză* (1992, șamotă) aparține sculptorului moldovean Dumitru Verdianu, care, însă, spre deosebire de modelele clasice, apare ordinar, muza sa fiind o femeie obișnuită. Privirea atentă a sculptorilor, direcționată spre interiorul propriei ființe, generează un gen al artelor de o deosebită importanță, ridicând cortina uitării care s-ar fi putut așterne peste personalitățile artiștilor plastici. A se vedea: *Skulptura XVIII - nachalo XX veka. Katalog*, Leningradskoe otdelenie: *Iskusstvo*, 1988, 180 p.; *Gregory Pototsky*, Geneva, 2004.

Referințe bibliografice

1. Picunov Alexandra. Catalog, Chișinău: Editura Timpul, 1985, p. 8.



Portretul lui A. Ungureanu, Erou al Muncii Socialiste, (1965, șamotă)



Pădureanca, (1969, șamotă)



Portretul artistei emerite a RSSM Constanța Târțău, (1967, șamotă)



Portretul înaintașului în muncă Ivașco B. D., (1969, șamotă)



Familia, (1966, șamotă)



Portretul lui M. Biriuk, deputat al Sovietului Suprem al RSSM, (1972, șamotă)



Portretul pictorului Mihai Greucă, (1976, șamotă)



Portretul sculptorului Lev Averbuh, (1979, gips)



Adam și Eva (portret de familie al sculptorilor Naum Epelbaum și Brunhilda Epelbaum-Marcenko), (1984, șamotă)

Vitalie MALCOCI

Metode și mijloace de organizare al spațiului scenic în creația lui Boris Socolov

Rezumat

Metode și mijloace de organizare al spațiului scenic în creația lui Boris Socolov

Constituirea artei scenografice din Moldova și apariția noilor tendințe în arta teatrală, este determinată și de activitatea unuia dintre cei mai consacrați pictori teatrali contemporani – Boris Socolov. Activând pe parcursul a peste patru decenii ca pictor scenograf, a contribuit la diversificarea limbajului plastic scenic prin diverse principii și metode de exprimare.

Lucrările sale din anii '50-'60 se remarcă prin tendința de a reflecta în decor motive veridice, cu anumite schimbări în procedeele mijloacelor de expresie.

În anii '70-'80 apar tendințe noi în realizarea spațiului scenic. Astfel în creația scenografului B. Socolov observăm nu atât reproducerea locului acțiunii, cât însăși exprimarea acțiunii în sine, cu aplicarea efectelor de lumină și diversitatea materialelor folosite.

Cuvinte-cheie: scenografie, spațiu scenic, pictor, acțiune, spectacol, decor.

Summary

Means and methods of scenic space organization in the creation of Boris Socolov

The formation of Moldovan art of scenography and the emergence of new trends in theatre art is also determined by the activity of one of the most consecrated contemporary scenic artists – Boris Socolov. Working as artist-scenographer for over four decades, he contributed to the diversification of the theatrical plastic language through various principles and methods of expression.

His works of the 50s–60s stand out through the tendency of reflecting genuine motifs in the décor, with certain changes in the procedures of the means of expression.

In the 70s–80s, new tendencies arise in the scenic space designing. Consequently, we observe, in B. Socolov's creation, not so much the reproduction of the action's place, but the expression of the action itself through the application of lighting effects and the diversity of used materials.

Keywords: scenography, theatrical art, compositional structure, stage space, artistic concept, artist-designer, plastic forms, aesthetic expressiveness.

Constituirea artei scenografice profesionale din Moldova și apariția noilor tendințe în dezvoltarea proceselor artei teatrale decorative sunt determinate și de activitatea unuia dintre cei mai consacrați pictori teatrali contemporani – Boris Socolov. Activând pe parcursul a patru decenii ca pictor-scenograf, a contribuit la diversificarea limbajului plastic scenic prin diverse principii, procedee și mijloace de expresie.

Artistul s-a născut în anul 1916 în regiunea Breansk, Federația Rusă. Din copilărie este atras de arta frumosului, iar dragostea față de arta teatrală apare în timpul participării la decorarea diferitor spectacole de amatori. În acest mod sunt cultivate primele abilități și cunoștințe în domeniul artei

teatrale, a prezentării scenice și a decorurilor.

Între anii 1935–1940 face studii la Școala de Arte Plastice din Odesa, concomitent colaborând cu teatrele din localitate. După demobilizare, în urma unei răni din timpul războiului din 1941–1945, continuă activitatea sa ca pictor la Teatrul Muzical-Dramatic din or. Uman (Rusia). Anume în această perioadă începe activitatea sa profesionistă ca pictor-scenograf.

În 1947 se stabilește la Chișinău și toată activitatea sa de creație este strâns legată de două teatre: în anii 1948–1970 artistul colaborează cu Teatrul Dramatic Moldo-Rus din Bălți, iar începând cu anul 1971 continuă activitatea în Teatrul Dramatic Rus

„A. P. Cehov” din Chișinău.

Lucrările sale din anii '50 se remarcă prin tendința de a reflecta motive veridice în care predomină maniera picturală, un principiu folosit practic de toți pictorii teatrali din acea perioadă, de redare a unei probabilități maxime a mediului. Astfel, spre exemplu, sunt realizate lucrările pentru spectacolul „Izvor cristalin” de E. Bondareva (1957).

Pe scenă, în decorul ce reprezintă izvorul din pădure, artistul a îmbinat prim-planul cu planul doi și cu cel din spate prin diferite modalități de expresie: macheta copacilor în volum din planul din față este plastic legată de elementele realizate prin aplicație a pădurii din planul doi și pânza picturală a ecranului din spate ce acoperă întreaga suprafață a peretelui.

Îmbinarea spațiului real cu cel iluzoriu, ce permitea lărgirea spațiului scenic, provoca un oarecare caracter fals, sau de mulare a locului acțiunii, iar pictura servea drept instrument de imitare a lumii obiective.

La fel este și tratarea plastică a decorului din spectacolul „Discordie” de Iu. Miacin (1957), precum și din spectacolul „Raidul din Tambov” de P. Ananko (1957), ambele realizate după mijloacele plastice deja cunoscute. În „Raidul din Tambov” apare ecranul din spate ce prezintă pictura bisericii și peisajul, apoi rezolvarea în relief al căsuței cu gard din nuiele din planul doi și realizarea construcției în volum din prim-plan. Drumul ce duce spre linia orizontului, verticala bisericii, căsuța cu copacul din preajmă au organizat plastic spațiul, accentuând prin mijloace picturale iluzia adâncimii.

Printre primele realizări ale pictorului, din dramaturgia clasică, pe scena bălțeană se remarcă spectacolul „Vicleniile lui Scapin” de Moliere (1958). Fațada reliefurilor arhitecturale din prim-plan nu sunt în plină concordanță cu dominantă spectacolului – podul – care după forma sa răspundea întocmai caracteristicilor dramaturgiei. Avantajele prezentării spectacolului rezidă în iscusința organizării spațiului scenic cu ajutorul obiectelor în volum de pe rampa scenei și cu elementele picturale din spate.

La finele anilor '50, B. Socolov vine cu o organizare diferită a spațiului scenic. Acest lucru apare în decorația spectacolului „Mestecenii dragi” de Iu. Bolotov 1959. Rezolvarea tradițională, de „pavilion”, a interiorului nu evidențiază această lucrare din masa de lucrări realizate în a doua jumătate a anilor '50. Însă, în decorul actului trei, artistul întreprinde o abateră de la forma tradițională de rezolvare a spațiului. Acțiunea din casa lui Grușin se petrece pe fundalul unui crâng de mesteceni. Aici artistul aplică în felul său o îmbinare a interiorului scenic cu exteriorul, fapt ce capătă o răspândire largă în scenografia sovietică din următoarele decenii. Cu toate acestea, în

lucrarea dată, rezolvarea plastică a diferitor locuri de acțiune s-a dovedit eterogenă, din punct de vedere stilistic, nerezolvată într-o cheie anume. Și totuși, în pofida acestei „înjumătățiri” a soluționării, rezolvării chipului, imaginii întregi, în această lucrare se întrezăresc tendințele detirminante în creația de mai departe a artistului.

Deceniul al șaselea relevă schimbări esențiale în procedeele și mijloacele de expresie în creația artistului, în soluționarea obiectivelor complexe de reprezentare laconică în decorul spectacolelor. Anume în anii '60 arta scenografică din Moldova intră într-o etapă nouă de dezvoltare, fapt determinat de stabilirea noilor procese complicate, caracteristice întregii arte teatrale din acea perioadă. S-au complicat cerințele de soluționare a chipului, ideii spectacolului, s-a schimbat totalitatea metodelor și mijloacelor de expresie și multe altele. Toate acestea nu puteau să nu se răsfrângă asupra creației lui B. Socolov. Scenografia realizată pentru spectacolele de la începutul și mijlocul anilor '60 relevă tendința artistului de a aplica principiile și metodele noi.

Decorația pentru spectacolul „Berbierul regal” de A. Lunaciarski (1960) denotă o prezentare simultană prin amplasarea pe scenă a diferitor locuri pentru mizanscene, lucru ce oferea regizorului posibilitatea organizării dinamice a spectacolului și o expresie teatrală a spațiului scenic nemaiântâlnită. Planul din spate era delimitat cu o imagine aplicativă apărută în relief din întunecimea părților componente ale castelului, iar în dreapta și stânga spațiul era delimitat de câte un portal în stil gotic și draperii luxuriante.

Aceleiași categorii de rezolvare a spațiului scenic putem atribui și decorurile pentru spectacolele: „Cât de mult au iubit” de A. Lavreniov, 1959; „Două orfane” de M. Mass, 1960; „Maria Stuart” de F. Schiller, 1958 ș.a.

O interpretare diferită este aplicată decorației din spectacolul „Sabia lui Damocle” de N. Hikmet (1963). Geometrismul pronunțat al instalării scenice devine o caracteristică plastică dominantă a rezolvării plastice. Rampa curbată, ce începe din avanscenă, duce în spațiul scenic spre întâmpinarea deschizăturii înguste a cerului alarmant și a siluetei zgârie-norilor. Acțiunea se desfășura pe o construcție de o configurație complicată, compusă dintr-o masinărie asimetrică, conectată rampei, pe care erau dislocate detaliile de decorare scenică necesare în timpul spectacolului, asigurând astfel redearea de imagini a locului și timpului desfășurării evenimentului.

Tendințe noi apar și în altă lucrare din această perioadă: în spectacolul „104 pagini despre dragoste” de E. Radzinski, 1965. Aici B. Socolov tinde să

depășească rezolvările de „pavilion” al interiorului. Urmărim o simetrie strictă a suprafețelor instalării scenice cu o aplicare largă a proiecțiilor de lumină.

Nu toate implementările și inovațiile aplicate de către artist s-au soldat cu succes, în schimb ele pot fi considerate ca etape importante în dezvoltarea creativă, perfectându-le și elaborând alte concepții de organizare spațială.

Printre operele de valoare ale lui B. Socolov, în care au fost aplicate din plin realizările artei scenografice din anii '60, pot fi remarcate spectacolele realizate în a doua jumătate al deceniului al șaselea. Printre ele se numără spectacolele: „Balul hoților” de J. Anuia (1968); „Egor Bulicev și alții” de M. Gorki (1969); „Otello” de W. Shakespeare, 1969; „Când morții învie” de A. Raciada, 1966 ș.a. Ultimul spectacol este o realizare scenografică ce relevă eliberarea spațiului scenic de decorații ilustrative, lucru ce a permis implementarea expresivității impresiei imaginative.

În anii '70 -'80 apar tendințe noi în scenografia contemporană ce țin de realizarea spațiului scenic. Astfel, în creația scenografului B. Socolov observăm nu atât reproducerea locului acțiunii, cât însăși exprimarea acțiunii în sine. Aici artistul folosește activ posibilitățile spațiului scenic tridimensional cu aplicarea efectelor de lumină, diversitatea facturii și materialelor folosite, precum și a simbolurilor. Aceste tendințe se observă la montarea spectacolului „Tihnite-s zorile pe-aici...” de B. Vasiliev. Dominanța rezolvării plastice constituie rampa în linii frânte în zig-zag a drumului ce duce în perspectivă și cinci prisme înalte ce se asociază în procesul acțiunii scenice fie cu niște arme de foc, fie cu tulpini mistuite de foc, carbonizate. Îmbinarea culorii roșii cu petele negre ale pielii arse, cu care erau acoperite tulpinile, provocau o expresivitate tragică evenimentelor.

În anii '70 -'80 B. Socolov montează și alte piese pe tematica războiului. După spectacolul „Tihnite-s zorile pe-aici...”, artistul montează „Tribunalul” de A. Makaionok în 1977, apoi „Eșalonul” de M. Roșcin în 1980, „Concediu medical” de V. Condratiev în 1984 ș.a.

Între timp este elaborată scenografia la un șir de spectacole care largesc și mai mult posibilitățile organizării scenice, fapt ce denotă maturitatea profesionistă a artistului. Printre acestea putem numi spectacolele: „Valentin și Valentina” de M. Roșcin, 1972; „Cină pentru cinci persoane” de E. Vetemaa (1978); „Fiica matură a unui tânăr” de V. Slavkin, 1981; „Pescărușul” de A. Cehov, 1982 ș.a.

Diversitatea metodelor și mijloacelor de expresie plastică pot fi urmărite mai cu seamă în lucrările artistului din anii '80. Astfel, în spectacolul „Casă bătrânească” de A. Kazanțev (1981), B. Socolov a plasat pe un dispozitiv circular o construcție scenică cu mai

multe camere și colțuri, scări, mansarde, sugerând o planificare ciudată a unei case vechi. Rotirea scenei circulare deschidea diferite fragmente ale interiorului în care locuiau eroii spectacolului. În acest fel apar posibilități de a transmite cât mai complet și exact mesajul, ideea de bază a spectacolului.

Înscenarea dramatică a spectacolului „Donul liniștit” de M. Șolohov (1980) impune artistul să aplice metode noi de expresie. Deși artistul n-a reușit în mare parte să evite fragmentarea și ilustrativitatea, deoarece e cu neputință să aduci pe scenă o operă atât de valoroasă fără aceste mijloace, spectacolul a constituit un eveniment de amploare pentru public. Plasată pe un dispozitiv, mașinaria în formă de rampă devine locul de bază al jocului scenic. Rotindu-se, rampa își schimba configurația și unghiul de înclinație față de spectator, fapt ce oferea posibilitatea îmbinării mai multor episoade pentru jocul mizanscenelor. Simbolul soartei tragice a lui Grigori Melehov a devenit, după concepția artistului, pomul singuratic cu crengile uscate și rupte de vânt, înclinate spre pământ pe fundalul cerului neliniștit.

Operele de vârf din creația artistului se înscriu mai cu seamă în a doua jumătate a anilor '80, cum ar fi spectacolele: „Maria Stuart” de I. F. Schiller, 1984; „Boris Godunov” de A. Pușkin, 1986 „Țarul Fiodor Ivanovici” de A. Tolstoi, 1987 ș.a. Aici artistul tinde spre o anumită generalizare filosofică care determină organizarea spațial-ritmică a decorului. Coliziunea culorilor contrastante sau de aceeași factură, însă cu diferențe tonale, acordă spațiului o ordonanță grafică, o generozitate ce provoacă senzația imaterialului, a unei lumi iluzorii, în care joacă personajele piesei.

Pe parcursul a peste patru decenii de activitate în teatrele din Moldova, Boris Socolov a semnat scenografia a peste cincizeci de spectacole. Artistul a parcurs o cale destul de complicată și deloc ușoară în dezvoltarea sa, marcată de noi căutări ale formelor de exprimare, ale metodelor și mijloacelor de organizare a spațiului scenic.

Referințe bibliografice

1. Кердиваренко С. В. Творчество художника Б. Соколова. Кишинев: Штиинца, 1960 / Kerdivarenko S. V. Tvorchestvo hudozhnika B. Sokolova. Kishinev: Shtiintsa, 1960.
2. Кердиваренко С. В. Театрально-декорационное искусство Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1984 / Kerdivarenko S. V. Teatral'no-dekoratsionnoe iskusstvo Moldavii. Kishinev: Shtiintsa, 1984.



Schiță de decor la spectacolul „Izvor cristalin” de E. Bondareva, 1957, MNAM



Schiță de decor la spectacolul „Mestecenii dragi” de Iu. Bolotov, 1959, MNAM



Schiță de decor la spectacolul „Când morții învie” de A. Raciada, 1966, MNAM



Schiță de decor la spectacolul „Maria Stuart” de I. F. Schiller, 1984, MNAM



Schiță de decor la spectacolul „Boris Godunov” de A. Pușkin, 1986, MNAM



Schiță de decor la spectacolul „Țarul Fiodor Ivanovici” de A. Tolstoi, 1987, MNAM

Serghei SEVERIN

Dimensiunile specifice ale activității de sistematizare a localităților rurale din RSSM

Rezumat

Dimensiunile specifice ale activității de sistematizare a localităților rurale din RSSM

Fiind preocupați de istoria urbanismului în Republica Moldova, în special de influența dezvoltării urbanistice asupra așezărilor rurale, intenționăm să identificăm direcțiile prioritare și specificul acestui proces neinvestigat până în prezent. Baza legislativă, teoretică și practică pentru implementarea principiilor urbanistice în dezvoltarea localităților din perioada sovietică s-a elaborat treptat. Inițial acestea au gravitat în jurul proiectelor energetice și industriale de scară unională, după care au urmat un șir de hotărâri ale Comitetului Central al PCUS, ale Sovietului Miniștrilor din Uniunea Sovietică, precum cea din 1957 „Despre dezvoltarea construcțiilor locative” sau „Despre reglementarea construcției în sate” din 1968, precum și de Normele și regulile în construcție (СНП) 2.07.01-89.

Particularitățile dezvoltării arhitectural-spațiale a localităților rurale din RSSM rezidă din scopurile urmărite de puterea centrală, expuse în hotărârile și normele sus-menționate, precum și din rolul atribuit satului moldovenesc în structura administrativă și politică a republicii. Astfel, deosebim două direcții principale în dezvoltarea arhitectural-spațială a așezărilor rurale moldovenești: dezvoltarea pe orizontală și dezvoltarea pe verticală. Prima ține de sistematizarea planimetrică a localităților, iar cea de-a doua – de dezvoltarea componentei socioculturale. Observăm, așadar, tendințe spre schimbări cantitative dar și calitative a modului de organizare a satului din RSSM. În prezentul articol ne propunem ca scop reliefarea particularităților arhitectural-spațiale ale satului moldovenesc, care au determinat anumite direcții specifice în procesul de sistematizare a localităților rurale.

Cuvinte-cheie: Satul moldovenesc, activitate de urbanism, sistematizare teritorială, dimensiuni ale activității urbanistice, utilități socio-culturale, dezvoltare.

Summary

The village in MSSR and reconfiguration of the built space

Being concerned about the history of establishment of the urban planning in Moldova, especially the influence of urban development on rural settlements, we intend to identify priority directions and specifics of this process so far uninvestigated. Legislation, theoretical and practical basis for implementation of the principles of urban development of settlements in the soviet era were developed gradually. Initially they revolved around energy and industrial projects on union scale. Followed by a series of decision of the Central Committee of the CPSU, the Soviet of Ministers of the Soviet Union, like the one in 1957 „On the development of housing construction”, or „About regulation of construction in villages” in 1968, and construction norms and rules (СНП) 2.07.01-89.

Architectural peculiarities of spatial development of rural localities in MSSR consists in purposes of the central power, set out in decisions and rules abovementioned, and the role assigned for moldovan village in the administrative and political structure of the republic. Thereby we distinguish two main directions in the architectural-spatial development of the moldovian rural settlements: development on horizontal and development on vertical. The first one is related with planimetric systematization of localities, and the second – with development of socio-cultural component. Therefore we observe trends toward quantitative and qualitative changes in the organization of the village of MSSR. In communication we intend to highlight the peculiarities of architectural-spatial development of moldavian village, that have determined some specific directions in the systematization proces of rural localities.

Keywords: Moldavian village, urbanistic activity, spatial planning, dimensions of urbanistic activity, socio-cultural utilities, development.

Republica Moldova a trecut, în decursul secolului trecut, printr-un șir de evenimente istorice complexe în timpul cărora teritoriul dintre Prut și Nistru a cunoscut diferite forme de organizare statală și, respectiv, teritorial-administrativă. Actualmente, satul în Republica Moldova ocupă partea de jos a verticalei ierarhice a sistemului administrativ-teritorial. Ca obiect de studiu al activității urbanistice manifestă o anumită deschidere în ambele direcții, în sens că dezvoltarea acestuia este determinată atât de poziția sa în structura administrativ-teritorială a țării, de mișcările la nivelul economiei și politicii naționale, cât și de necesitățile de structurare a proceselor interioare, menite să asigure populației condiții confortabile de muncă, trai și odihnă.

În acest sens, se pot identifica două categorii de izvoare furnizoare de informații: prima ține de *legislativ* și include hotărârile, dispozițiile, normele adoptate de către puterea centrală în vederea reglementării activității arhitectural-urbanistice; cea de-a doua ține de *executiv* și include actele urbanistice, proiectele de planificare și construcție a așezărilor rurale, precum și documentația aferentă. Utilizând reglementările din domeniu și aplicându-le asupra satelor concrete, ele asigurau anumite transformări necesare pentru dezvoltarea alcătuirilor rurale. Aceste două categorii de izvoare corespund într-o măsură oarecare acelei deschideri, către exterior și către interior, a activității urbanistice menționate mai sus, prima având menirea de a integra satul în evenimentele timpului, oferindu-i o reală posibilitate de a participa la crearea realității socialiste, cea de-a doua concentrând toți factorii ideologici, economici și social-politici. Toate contribuiau în mare măsură la formarea personalității proprii a satului moldovenesc.

Baza legislativă și teoretică pentru implementarea principiilor urbanistice în dezvoltarea localităților rurale din perioada sovietică s-a elaborat treptat. Inițial acestea gravitau în jurul proiectelor energetice și industriale de scară unională, fiind urmate ulterior de o serie de hotărâri ale Comitetului Central al PCUS și Sovietului Miniștrilor din Uniunea Sovietică, precum cea din 31 iulie 1957 „Despre dezvoltarea construcțiilor locative” sau cea din 1968 „Despre reglementarea construcției în sate”. Aceste acte legislative au contribuit la întocmirea unui șir de instrucțiuni și recomandări la nivel republican pentru reglementarea activității în domeniul sistematizării așezărilor rurale. Astfel „Proiectul de Planificare și Construcție” al satelor Horești-Zâmbreni, raionul Ialoveni (în 1968, Anenii-Noi), a fost realizat în conformitate cu „Instrucțiunile privind elaborarea proiectelor de planificare și dezvoltare a localităților rurale” (CH-107-60) [1] și „Recomandările privind planificarea și

dezvoltarea localităților rurale” din 1964 [1]. Aceste instrucțiuni și recomandări erau concepute la scară unională și, doar în anii 70 ai secolului al XX-lea, specialiștii din RSSM le-au adaptat specificului zonei. Astfel, în 1983 „Proiectul de Planificare și Construcție” a satului Sireți, raionul Strășeni, s-a conformat deja „Instrucțiunii privind elaborarea proiectelor de planificare și dezvoltare a localităților rurale din RSS Moldovenească” (PCH-4-72) [2] și „Regulilor privind dezvoltarea localităților rurale din RSS Moldovenească”, adoptate prin Hotărârea Sovietului de Miniștri al RSSM din 7 decembrie 1975 [2].

Necesitatea creării cadrului normativ de reglementare și asigurare a dezvoltării localităților rurale a fost determinată de schimbul raportului de forțe dintre sat și oraș, datorat specificului economiei RSSM bazate pe agricultură, pe industria agricolă și cea alimentară. Desproprietărit, țăranul moldovean s-a transformat în proletar cu locul de muncă în câmp. Pentru asigurarea funcționării unui asemenea sistem trebuia să i se ofere altceva în schimbul satisfacției de a fi stăpân pe propria sa muncă. Astfel, a început transformarea satului moldovenesc într-un nou tip de așezare, cea socialistă, care, în viziunea urbanistilor sovietici, trebuia să însune cele mai bune trăsături ale traiului rural și urban.

Documentația de urbanism (planșe desenate, memorii scrise ș.a.) care ilustrează această idee poate fi găsită în arhivele organizațiilor moștenitoare ale instituțiilor sovietice ce activau în domeniul urbanismului și amenajării teritoriului, precum „Moldghiproselstroii” și Institutul Național de Cercetări și Proiectări în Domeniul Amenajării Teritoriului, Urbanismului și Arhitecturii „Urbanproiect”, ambele din Chișinău. Ultimul institut a funcționat neîntrerupt din 1945 până în prezent, sub diferite denumiri, trecând prin mai multe reorganizări și optimizări. În arhivele lui se păstrează materialele mai multor instituții de profil din perioada sovietică, care nu au supraviețuit după 1991. De menționat că materialele de arhivă provenite din afara Institutului „Urbanproiect” nu sunt sistematizate și catalogate până în prezent.

După cercetarea amănunțită a mai multor surse de arhivă din perioada sovietică referitoare la satul moldovenesc am putut identifica trei dimensiuni principale ale activității urbanistice la acea vreme:

- dimensiunea de sistematizare teritorială;
- dimensiunea social-culturală;
- dimensiunea tehnico-edilitară.

Fiecărei dimensiuni îi corespundea un șir de acțiuni concrete și soluții reflectate în documentația de urbanism.

Dimensiunea cea mai cuprinzătoare, uneori greșit asociată cu finalitatea activității urbanistice, ține

nea de *sistematizarea teritoriilor* a localităților rurale. Scopul urmărit era „transformarea treptată, cu considerarea construcțiilor existente, a satelor colhozurilor și sovhozurilor în localități de tip orășenesc care să asigure cele mai bune condiții de muncă, trai și odihnă” [1, p. 24]. Particularitățile acestei dimensiuni constau în asigurarea dezvoltării planimetrice și spațiale a localităților, reorganizarea interioară și extinderea zonelor funcționale. În vederea satisfacerii cerințelor de sistematizare a teritoriului rural se impunea realizarea următoarelor acțiuni:

a) Cercetarea hidrogeotehnică a teritoriului localității pentru determinarea riscurilor proceselor erozionale ale solului și de inundare și subinundare a terenurilor. Aceste prospecțiuni reprezintă o etapă importantă pentru sistematizarea teritoriului, având în vedere că 43,7 % din localitățile Republicii Moldova sunt amenințate de alunecări de teren [3, p. 65]. În cazul pericolului dezvoltării proceselor erozionale pe teritoriul satului, proiectul de planificare și dezvoltare prevedea evacuarea locuințelor din zona de pericol, iar teritoriul urma a fi folosit pentru plantarea culturilor multianuale.

b) Zonificarea funcțională a teritoriului, care asigura delimitarea „corpului” satului, asigurând totodată necesarul de terenuri pentru o activitate sau alta, evitând situațiile de apariție a vecinătăților deranjante sau nocive, de exemplu, a unităților de producție în spațiul locativ. Zonificarea teritoriului trebuia să contribuie la sporirea comunicării sociale și la eficientizarea serviciilor publice și de servare.

c) Raționalizarea în folosirea teritoriului satului prin mărirea suprafețelor cartierelor și ordonarea rețelei stradale; construcția clădirilor tip cuplate cu 2-4 apartamente sau a blocurilor tip cu 8-16 apartamente; reducerea parcelelor la 0,10-0,15 ha pentru construcțiile individuale și 0,04-0,06 pentru casele cuplate [1, p. 28].

Dimensiunea social-culturală se manifestă prin dezvoltarea rețelei obiectivelor publice, culturale și servare care formau nucleele centrale sau centrele publice ale satelor. Acestea trebuiau să asigure în totalitate necesitățile multilaterale ale populației rurale, de aceea organizarea centrelor publice prevedea edificarea clădirilor administrative, instituțiilor școlare și preșcolare, punctelor de servare și de alimentație publică; crearea zonelor de agrement și sport ș.a. Obiectivele principale ale acestei dimensiuni erau:

a) Îmbogățirea aspectului arhitectural al localității rurale prin strabilirea accentelor arhitecturale majore și amenajarea spațiilor deschise. De cele mai multe ori, clădirile noi se aliniau la cele existente, formând un cadru urbanistic unic.

b) Acoperirea tuturor sferelor de activitate a

populației. De exemplu, pentru satul Horești proiectul din 1968 prevedea construcția clubului pentru 600 locuri, cantinei, magazinului, casei de servare, hotelului, restaurantului-cafenea și școlii pentru 964 elevi [1, p. 28].

c) Amenajarea spațiilor pentru sport și odihnă, acest aspect reprezentând o particularitate importantă în dezvoltarea localităților rurale din RSSM. Normele sovietice cereau asigurarea localităților rurale cu spații verzi și zone de sport, reieșind din normele de 12 m²/om de spații verzi și circa 3 m²/om pentru activități sportive [5]. Aici sunt luate în vedere spațiile verzi de utilitate publică: parcuri, scuaruri, alei, făcându-se abstracție de faptul că satul l însuși aparținea unei arii înverzite.

d) Acoperirea tuturor categoriilor de vârstă ale populației rurale. Incluzerea copiilor și tineretului, a bătrânilor în activitățile publice ducea la mărirea coeziunii sociale și la creșterea conștiinței civice a populației sătești, în sensul înțeles de ideologia sovietică.

Dimensiunea tehnico-edilitară a activității urbanistice a pus în lumină elementele mai puțin vizibile ale vieții cotidiene în vederea organizării confortului zilnic, și anume necesitatea asigurării localităților rurale cu apă potabilă, canalizare, comunicații ș.a. Pentru asigurarea viabilității zonelor funcționale, pentru menținerea unui centru public mereu activ era necesar de a crea un sistem bine dezvoltat de rețele ingineresti, de la străzi și drumuri până la legătură telefonică. Obiectivele principale ale acestei dimensiuni erau:

a) Alimentarea cu apă și canalizare. Din punct de vedere urbanistic a apărut necesitatea abordării „în pachet” a problemelor ce țineau de alimentarea cu apă și canalizare, din cauza săpăturilor necesare pentru trasarea rețelelor magistrale. Dar și mai important era faptul că accesul la apă curentă în lipsa rețelei de canalizare avea consecințe dezastruoase pentru mediu. Drept surse de apă serveau fântânile arteziene locale, iar stațiile de epurare a apelor de canalizare erau amplasate în locuri joase în apropierea râurilor sau râulețelor pentru deversarea apelor uzate epurate.

b) Alimentarea cu energie electrică și comunicații. În RSSM electrificarea s-a realizat treptat – sistemul energetic a cunoscut o dezvoltare mai accentuată la mijlocul anilor 70 ai secolului trecut, când erau date în exploatare liniile de transport electric Chișinău–Bălți, Chișinău–Călărăși, Chișinău–Chișerniceni, Bălți–Edineț–Briceni, Lipcani–Kelmeneț, Otaci–Movilău, Iampol–Soroca ș.a., cu o lungime de peste 6 600 km, precum și 143 stații mici de transformatoare [4]. De aceea proiectele de planificare și construcție a satelor prevedeau asigurarea furnizării curentului electric și trasarea liniilor aeriene de 10

kW și a stațiilor de transformare de 10/0,4 kW. Pe lângă aceasta se prevedea dezvoltarea liniei de telefonie.

c) Protecția antiincendiară și protecția mediului.

Trebuie de menționat că aceste trei dimensiuni sunt convenționale și nu pot fi tratate independent, ci doar în complexitatea lor. Echilibrul între dimensiunea de sistematizare teritorială și cea socio-culturală asigură un nivel destul de înalt de organizare și gestionare a teritoriului, precum și un aspect arhitectural „personalizat”, iar acestea, puse în concordanță cu dimensiunea tehnico-ediliciară, asigurau un anumit confort corespunzător unei vieți considerate decentă în perioada sovietică.

Astfel, particularitățile dezvoltării arhitectural-spațiale a localităților rurale din RSSM reies din scopurile urmărite de puterea centrală, expuse în actele legislative, precum și rolul special atribuit satului moldovenesc în structura administrativă și politică a republicii – o economie bazată pe agricultură ne-

cesita un sat dezvoltat și prosper. Se observă, așadar, tendințe spre schimbări cantitative, dar și calitative a modului de organizare a satului din RSSM.

Abordarea subiectului dezvoltării satului sovietic moldovenesc din această perspectivă încă lasă multe întrebări deschise, întrucât raportarea la realitate atestă mai multe neconcordanțe, datorate transpunerii în viață a noilor concepții ale urbanismului sovietic sau lipsei continuității ideilor în plan real. Nu poate fi ignorat nici fenomenul conservatismului satului moldovenesc și rezistenței pe care a manifestat-o față de noile schimbări socialiste. Sunt incomparabile cantitativ și investițiile în sfera socio-culturală a satelor moldovenești în perioada sovietică față de așezările urbane.

Astfel se prezintă, sub aspect urbanistic, satul sovietic moldovenesc pentru care nu demult se proiecta un viitor „de poveste”, un viitor care întârzie să mai vină.

Referințe bibliografice

1. Arhiva INCP Urbanproiect, Молдгипрограждансельстрой, №6568, Проект планировки и застройки сел Горешты–Зембрены Ново-Аненского района / Moldghiprograjdanselistroi, No. 6568.

2. Arhiva INCP Urbanproiect, Молдгипрограждансельстрой, №10967, Проект планировки и застройки села Сирец Страшенского района. / Moldghiprograjdanselistroi, No. 10967.

3. Apostol I. Estimarea vulnerabilității raioanelor și localităților Republicii Moldova la situații excepționale cu caracter natural și tehnologic, Chișinău, 2005,

p. 65.

4. Moraru A. Istoria Românilor. Basarabia și Transnistria 1812–1993. Chișinău: Ed. Aiva, 1995.

5. СНиП 2.07.01-89, Москва, 1991 / SNiP 2.07.01-89, Moskva, 1991.



Proiectul de sistematizare a satului Horești-Zâmbreni, raionul Anenii Noi (Arhiva INCP Urbanproiect)

Aurelia TRIFAN

Arhitectura complexului vitivinicol de la Bulboaca între concept și realizare artistică

Rezumat

Arhitectura complexului vitivinicol de la Bulboaca între concept și realizare artistică

După aproape un secol de funcționare, crama de la Bulboaca (raionul Anenii Noi, Republica Moldova) necesită schimbări radicale pentru valorificarea în continuare. În proiectarea arhitecturală din cadrul reconstrucției începute în 2011 se evidențiază tendința de conformare a întreprinderii fenomenului turistic. Principiul fundamental în evoluarea întreprinderii vitivinicole moderne devine furnizarea generoasă și cordială de servicii vizitatorilor, care i-a determinat pe proprietarii vinăriei să creeze și o nouă identitate arhitecturală. Transformările actuale introduc în arhitectura complexului o altă direcție în dezvoltarea vinăriilor, ce face legătură între cultura vinului și arhitectura de spectacol.

Cuvinte-cheie: principii compoziționale, decor arhitectural, eclecticism, postmodernism, restaurare/reconstrucție, conversie funcțională, tendințe scenografice.

Summary

Bulboaca winery architecture between concept and artistic accomplishment

After nearly a century of operation, the winery from Bulboaca (Anenii Noi district, Republic of Moldova) requires radical changes for further valorification. The trend of compliance with the phenomenon of tourism is highlighted in the architectural designs of the reconstruction that started in 2011. The fundamental principle in the evolution of the modern wine company is providing generous and cordial services to visitors, thus determining the winery owners to also create a new architectural identity. Current transformations introduce, in the architecture of the complex, another direction in the development of wineries that connects the wine culture and architecture with scenic trends.

Keywords: compositional principles, architectural decoration, eclecticism, postmodernism, restoration/reconstruction, functional conversion, scenic trends.

În contextul actual al dezvoltării întreprinderilor vitivinicole, caracterizat de procesele de mondializare, de globalizare și individualizare, se distinge o sensibilizare a arhitecturii lor față de fenomenul turistic. Se propune astfel o nouă modalitate de a aborda complexul vitivinicol, care este bazată pe un câmp conceptual al geografiei psihosociologice a turismului. Vizitatorul este plasat în centrul atenției, iar complexul este transformat într-un obiectiv turistic. Conceptul a fost dezvoltat inițial în Germania, odată cu apariția primelor trasee viticole *Weinstrassen* [2, p. 25], și s-a extins în a doua jumătate a secolului XX în multe țări viticole din Europa, precum și în regiunile viticole ale Lumii Noi. Turismul viticol a jucat un rol important în menținerea vânzărilor de vin într-o competitivitate crescândă pe piața vinurilor și a dus la îmbunătățirea imaginii multor întreprinderi vitivinicole.

Conceptul a apărut și s-a afirmat în Republica Moldova în special în ultimii ani, evidențiind principalele direcții de dezvoltare și noile necesități impuse în condițiile actualei societăți consumeriste, care și-a schimbat în timp viziunea și modul de viață. Conceptul introduce noțiunea de ospitalitate, respectiv furnizarea generoasă și cordială de servicii vizitatorilor, care devine principiu fundamental în evoluarea întreprinderii vitivinicole moderne. Ajuns la destinație, turistul își însușește spațiul prin modul de a consuma, de a se deplasa, de a-l locui. Componente specific turistice legate de alimentare și cazare sunt suplinite de cele dedicate aprecierii vinurilor, iar în unele cazuri și de oferirea unei game complete de tratamente de relaxare, prin terapia în vin în cadrul zonei de SPA sau piscinei în aer liber. Funcțiile complexului vitivinicol se amplifică progresiv, concomitent apare un spațiu de interacțiune,

care trebuie tratat arhitectural.

Un exemplu notabil este complexul vitivinicol de la Bulboaca. În proiectarea arhitecturală din cadrul reconstrucției începute în 2011 se evidențiază tendința de conformare a întreprinderii fenomenului turistic. Noțiunea de ospitalitate la vinăria de la Bulboaca este adusă în prim-plan, fiind un element central în dezvoltarea realizată de către arhitecții proiectului în jurul ideii de tur și a înțelegerii procesului de producere a vinului. În compoziția generală a complexului, unde drept centru organizatoric servește curtea interioară, modelată în terase largi, iar atenția primordială este acordată cramei vechi – monument de arhitectură [5, p. 2], care își recapătă plastica grafică după restaurare, sunt introduse atât blocurile construite în a doua jumătate a secolului XX, soluționate prin subordonarea lor fațadelor istorice, repetând unele elemente, fără a ascunde senzația de decorațiune teatrală, cât și câteva clădiri recent proiectate cu o arhitectură novatoare. Proiectul de reconstrucție a fost conceput ca o propunere etapizată, având intenția de a valorifica întregul teritoriu al complexului, transformându-l într-un centru de interes pentru turiști.

Restructurarea are drept punct de pornire accentuarea valorii arhitecturale a clădirii industriale, înființate la începutul secolului XX, care s-a înscris în istoria vinificației autohtone ca una dintre cele mai impunătoare întreprinderi vinicole din Basarabia datorită proprietarului său, Constantin Mimi, care s-a evidențiat nu numai ca activist pe tărâm obștesc, fiind președinte al Upravei Zemstvei¹ din județul Bender, iar ulterior – al Zemstvei Guberniale, dar și ca promotor al unei viticulturi moderne în Basarabia [1, p. 208-242].

C. Mimi procură moșia de la Bulboaca în anul 1891 [1, p. 230], utilizând terenurile pentru a cultiva soiuri de viță-de-vie înalt productive aduse din Franța [1, p. 235], iar, odată cu apariția primelor recolte de struguri, începe construcția unei întreprinderi de vinificație, bazată pe tehnologii industriale de producere a vinurilor, și a pivnițelor pentru păstrarea produsului finit. Clădirea din piatră de calcar, cărămidă și beton este finisată în anul 1901 [6, p. 379].

Acest edificiu industrial, cu o structură eminemente funcțională, a combinat exigențele organizării productive cu o arhitectură exterioară cu valențe estetice. Orientarea, ținută spre construirea unei forme arhitectonice cu un mare câștig al spațiului prin dezvoltarea pe verticală, a permis și o soluționare reprezentativă a anvelopantei. Anume elevația cramei, constituită din trei niveluri, cu amplasare în pantă, ce-i conferă masivitate, în asociere cu forța expresivă emanată de regularitatea și echilibrul formelor, creează impresia de monumentalitate.

Arhitectura clădirii este subordonată principiilor compoziționale ale stilului eclectic clasicizant cu axele reciproc perpendiculare, cu ordonarea în registre orizontale și divizarea fațadei în rezalite – în cel central aflându-se intrarea, dar fiind preluate și elemente din arhitectura medievală, precum pinoanele, coronamentul rezalitelor și friza lombardă din arcade oarbe decorative cu utilizarea cărămizii în contrast cu piatra de calcar, ce ar fi o influență a modernului de a folosi materialele de construcție după culoare și factură. Elementele stilistice ale decorului fațadelor domină în atmosfera exterioară a construcției, accentuând eclecticismul arhitecturii ei, pe când spațiile interioare, cu planșee și coloane din beton armat, sunt remarcabile prin modul inovator de gândire, ce atribuie un caracter industrial.

Decizia de restaurare/reconstrucție și valorificare a acestei unități industriale se datorează deținerii unei arhitecturi de valoare, coerente, cu detalii constructive de excepție la momentul edificării, dar și faptului că posedă valoare comemorativ-simbolică și concomitent este un element definitoriu al complexului vitivinicol, ce conservă și, în egală măsură, evocă identitatea lui, iar, în ultimă instanță, a vinurilor produse aici. Revitalizarea clădirii a cerut inițial o consolidare a elementelor structurale și nestructurale, pentru asigurarea utilizării ei în continuare, și restabilirea aspectului original prin înlăturarea elementelor străine apărute pe parcurs din necesități utilitare.

În perioada lucrărilor de execuție a fost consolidat fundamentul clădirii și peretele lateral de vest. Pentru asigurarea rezistenței clădirii au fost necesare măsuri adăugătoare de reducere a împingerilor orizontale laterale. Pe lângă contraforții existenți, refăcuți, a fost efectuată consolidarea cu platbenzi metalice fixate cu ajutorul șuruburilor pe porțiunile joncțiunii pereților longitudinali cu pereții transversali în registrul inferior al clădirii. Pentru a menține autenticitatea istorică și arhitecturală a clădirii, adecvată statutului de monument și de mărturie istorică, o atenție deosebită a fost acordată rigorilor de restaurare, dar cu intervenții impuse de evoluția exigențelor.

În prima etapă a intervențiilor a fost demontat acoperișul, pentru a înlocui șarpanta cu o construcție nouă. Șarpanta a repetat configurația veche a acoperișului, dar printr-o structură mixtă, din punct de vedere al utilizării materialelor. Scheletul esențial, format din stâlpi de sprijin și bare înclinate unite prin clești, a fost efectuat din metal, iar restul căpriorilor – din lemn. Merită a fi menționată utilizarea în proiectul de restaurare/reconstrucție a lucarnelor, câte patru pe fiecare pantă – rezultat al renovării recente.

Pentru a restabili crama în limitele spațial-volumetriche inițiale, a fost demolat acoperișul, con-

struit deasupra subsolului în perioada sovietică, din necesitatea încăperilor adăugătoare, pe porțiunea terasei nivelului intermediar. Parapetul terasei, care, după majorarea înălțimii lui, servea drept perete acestor încăperi, a fost demontat, ca de altfel și peretele exterior al subsolului, situat pe aceeași axă. El a fost refăcut cu introducerea unor schimbări, care deviază de la arhitectura originală. După reconstrucție, lintourile orizontale ale deschiderilor ferestrelor au devenit în segment de arc, repetând forma deschiderilor de la nivelul superior, iar unele elemente decorative, precum arcadele, au fost repetate micșorat, păstrând doar forma celor originare. Forma rezalitelor laterale și a celui central au fost repetate întocmai ca cele anterioare.

Suprafața fațadelor nivelurilor intermediar și superior au fost restaurate prin îndepărtarea ten-cuielii și a placajului din piatră, lăsându-se zidăria aparentă. Placajul demontat a fost restaurat prin șlefuire, iar acolo unde piatra suferise degradări pronunțate, știrbind integritatea fațadelor, paramentul a fost înlocuit prin moloane identice. A fost restaurat soclul din fațada posterioară, prin îndepărtarea stratului de mortar ce acoperea piatra brută. Apoi au fost refăcute ferestrele dreptunghiulare de pe fațada laterală de vest, închise complet în urma reparărilor precedente, și reabilitată intrarea de pe fațada principală de la nivelul intermediar în rezalitul central. Toate ferestrele, fiind într-o stare foarte precară, au fost substituite prin ferestre cu divizări identice celor originare la nivelul superior, diferit – la celelalte, dar rămânând totuși într-o relație stilistică cu primele.

Concomitent cu restabilirea arhitecturii edificiului se impune și o regenerare a funcțiilor lui. După aproape un secol de funcționare, crama necesită schimbări radicale pentru valorificarea în continuare, întrucât, odată cu darea în exploatare a blocului industrial nou în 1982, s-a întrerupt activitatea de bază a cramei vechi, clădirea devenind nefuncțională și concomitent sugerând încheierea unei etape cheie din evoluția ei. Astfel, pentru a fi adaptată la prezent, ea trebuie refuncționalizată. Reabilitarea clădirii cere o reproiectare a existentului construit. Determinante au fost noile exigențe ale utilizatorului legate de deschiderea complexului vitivinicul publicului larg. Proiectul aduce în prim-plan tema însușirii unei noi identități pentru clădirea istorică prin conversia spațiilor interioare, urmărind păstrarea unui procent cât mai mare din existent și menținând semnificația culturală a locului prin urme materiale palpabile ale unei epoci apuse. Prin inserții într-un cadru istoric, precum este crama, poate fi organizată o armonie a spațiului din punct de vedere temporal. Proiectul oferă oportunitatea de

a se conecta la conștiința trecutului, de a experimenta prezentul și de a privi către viitor. Prezentul este modelat luând în considerare clădirea istorică, dar creează direcții și perspective care, în conceptul nou, trec din domeniul unei arhitecturi utilitare în domeniul unei reprezentative cu specific cultural.

Reutilizarea spațiului interior din punct de vedere funcțional, asociată cu păstrarea arhitecturii exterioare a cramei vechi, este o soluție reușită. Această construcție, prin aspectul ei monumental cu deținerea unor forme bine precizate de arhitectură specifică stilului eclectic clasicizant, cu interioare vaste succedate dintr-o arhitectură industrială, ce permit o flexibilitate a spațiului în funcție de necesități, este ideală pentru noile funcțiuni planificate în fostele spații tehnologice, convertite în săli de degustare, restaurant, bar de vinuri. Planșeele cu grinzi din beton armat, ce separă nivelurile, coloanele nivelului intermediar și structura șarpantei de la nivelul superior sunt lăsate la vedere, ca și instalațiile pentru încălzirea sălilor din piese de formă specială din fontă, fiind în stare bună de funcționare.

Proiectul de refuncționalizare a fostei crame și transformare într-un complex turistic a vinăriei a fost efectuat de designerul italian Arnaldo Tranti. Implementarea proiectului presupune compartimentarea teritoriului în mai multe zone, unde orice activitate se desfășoară în jurul cultului vinului. Realizarea unui complex vitivinicol ca element distinct în turism și apariția arhitecturii ca brand în acest context au fost puse la baza acestui proiect. Orientarea spre deschiderea acestui obiectiv industrial publicului larg prevede, în afara de sălile de degustare, restaurant și bar, inserate în structura cramei vechi, un hotel în blocul renovat al vinăriei și case de tip „cottage”, piscină în zona de relaxare, magazin de vinuri, dar și o galerie de artă, săli de expoziții și cu utilizare polivalentă pentru evenimente private, precum și, nu în ultimul rând, un muzeu consacrat vieții și activității lui Constantin Mimi [3]. În completarea imaginii complexului vine și un modern și novator wine spa [4], care aduce în Republica Moldova, deși nu în premieră absolută², beneficiile vinoterapiei, specimen introdus tot mai frecvent în componența complexurilor similare de pe mapamond.

Distribuirea spațiilor și organizarea volumelor a rezultat din schema funcțională, care cuprinde mai multe zone, destinate vizitatorilor, printre care cea tehnologică mărginită de o mini-vie, de agrement, de cazare, zona de recreere. Toate părțile componente ale complexului sunt ordonate geometric față de curtea interioară, organizată în terase, având axă dominantă corespunzătoare axei de simetrie a cramei vechi, care în ultimul timp apare tot mai des sub de-

numirea de castel, echivalent inspirat de la „château viticole”³. În reconstituirea clădirii, în afara restaurării unor porțiuni ale fațadei și interioarelor, este vizibil și „stropul de grandoare”, apărut datorită elementelor noi incluse în compoziția clădirii. Introducerea scârilor laterale largi, cu caracter monumental, și a balustradei ajurate din baluștri din piatră cu fusul mult bombat în partea inferioară, dispuși la marginea terasei și a scârilor, care a înlocuit parapetul anterior din zidărie cu elemente decorative geometrice pline (posibil, original – n. a.), a schimbat aspectul cramei vechi, exercitându-și intenția de refuncționalizare a edificiului strict tehnologic în unul cu spații de agrement (săli de degustare, restaurant, bar de vinuri, sală cu căminuri). În afară de aceasta, și curtea interioară a suportat schimbări. Lucrările parțial îndeplinite conturează concepția de amenajare a spațiului din fața castelului asemeni parcurilor *à la française*, care au adus ca elemente noi terasarea terenului, cu diferențe mici de nivel. În acest fel, grădina proiectată are o sistematizare etajată și este subordonată axei dominante, reprezentată de o alee centrală, în sensul descendent al pantei, pe terase succesive, mărginite de plantații liniare de vegetație. Între clădire și grădină exista o coeziune arhitectonică, castelul fiind situat pe terenul dominant și constituind elementul culminant al compoziției.

În compoziția generală a curții sunt introduse trei blocuri construite în a doua jumătate a secolului XX în prelungirea clădirii isorice, cu situarea ultimului bloc perpendicular pe axa longitudinală, mărginind curtea în partea de est. Primul bloc anexat păstrează înălțimea fațadei, divizarea în trei niveluri și dimensiunile ferestrelor cramei, dar are și deosebiri, care au apărut în urma reconstrucției: ferestrele au ancadrame, iar nivelul inferior se evidențiază printr-o compoziție cenrală, destul de arbitrar alcătuită din diferite elemente arhitectonice. Următoarele două blocuri au obținut pe fațadele orientate spre curte rezalite centrale cu coronamente asemănătoare celor ale castelului. Nivelul superior este dotat cu un șir de ferestre cu frontoane circulare, iar cel inferior – de o arcadă oarbă cu nișe cu închideri semicirculare, susținută de pilaștri îngemănați. Latura scurtă a ultimei clădiri se încheie în partea superioară cu un pinion de zidărie după modelul celui vechi.

Sistemul de decorație arhitecturală a fațadelor blocurilor alipite, având doar sarcina de repetiție a anumitor elemente clasice, se citește ca un decor teatral, rezultatul fiind unul suficient de spectaculos și convingător. În conceptul proiectului prevalează poziția postmodernismului – o reînnoire la eclecticism și ornament. Supranumit și neoeclectic, postmodernismul în arhitectură dă valori noi și readuce

pe fațadele clădirilor referințe pur estetice. Arhitectura rezultată poate fi clasificată drept o scenografie: fațada nu mai exprimă construcția, nu este o reflecție expresivă a interiorului și de aceea ea ar fi putut primi orice formă, în cazul dat – o stilizare pornind de la modele clasiciste cu subtext renescentist combinate cu forme medievale. Conceptul arhitecturii complexului vitivinicol cu tendințe scenografice este sesizat și la nivelul peisajului, impresie accentuată de amplasamentul în pantă al clădirii, cu apariția teraselor și a curții interioare, conturată de noile clădiri proiectate, ce formează, deja de la intrare, tabloul unui amfiteatru. Arhitectura lor, compusă din mai multe module geometrice, se încadrează în stilul vinăriei. Geometria perfectă a fiecărui modul imprimă arhitecturii un aer abstract. Suprafețele vitrate atribuite fațadelor dau vitalitate și naturalețe, iar tranziția exterior-interior este susținută de terasele generoase.

Transformarea scenografică a texturii complexului este întregită de iluminatul arhitectural, având ca scop ridicarea potențialului clădirilor și înobilarea spațiului. Definierea acestora prin lumină, atât de la exterior, cât și din interior este una din principalele direcții ale proiectului de design întreprins. Imaginea clădirilor după lăsarea nopții este evidențiată fie prin dispunerea elementelor de lumină în „background” pentru o percepție unitară a spațiului, fie le aduce în prim-plan și le găsește un rol emoțional, inedit, original.

Modificările actuale introduc în arhitectura complexului o altă direcție în dezvoltarea vinăriei, ce face legătură între vinul bun și arhitectura de spectacol, conferind locului rangul unei mărci de excepție nu numai din punct de vedere vinicol, dar și arhitectural.

Așadar, prin conceptul implantat prin tehnici care vizează decorul exterior, conversii funcționale ale interiorului, iluminatul arhitectural, s-a ajuns la spectaculos, la o surprindere a privitorului – spectator care are posibilitatea să cunoască un patrimoniu cu o valoare incontestabilă, pus pe harta turistică a Republicii Moldova abia acum. Proiectul demonstrează că arhitectura postmodernă și formele sale care au apărut pe fațadele renovate sunt compatibile cu societatea și cultura actuală, atunci când spațiul este transformat în unul interactiv cu provocări de spectacol. Ideea introducerii componentei spectaculare în spațiul complexului este una generatoare. Noua tendință este de a inova spațiul pentru a desfășura manifestări culturale și a obține aprecierea publicului. Fiind o definiție a relației arhitectură-spectacol, ea înglobează toate formele acestei relații, oferind șansa participării, prin contactul direct cu obiectul de arhitectură și spațiul conturat de el.

Note

¹Zemstvo (în limba rusă veche: земство) – formă de guvernare locală, instituită în timpul reformelor liberale din Imperiul Rus de țarul Alexandru al II-lea, pentru a furniza servicii de asistență socială, medicală și economice. Instituțiile de zemstvă au activat în Basarabia începând din 1869 și au fost dizolvate în 1918.

²Prima bază de tratament, care folosea proprietățile curative ale strugurilor, a apărut încă la sfârșitul secolului al XIX-lea în moșia lui F. L. Wittgenstein de la Camenca, gubernia Podolia, astăzi regiunea transnistreană a Republicii Moldova.

³Utilizarea noțiunii este o componentă de bază a unei strategii de promovare a vinurilor produse de întreprinderea vinicolă și în nici un caz legată de proveniența cramei.

Referințe bibliografice

1. Ciobanu C. Gh., Ursu M. Constantin Mimi – militant activ pentru dezvoltarea economică a Basarabiei, promotor al unei viticulturi moderne. În: Buletin Științific. Muzeul Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei. 2007, vol. 6 (19), p. 208-242.

2. Drajan L. Drumul vinului și arhitectura ca brand în turismul oenologic. Lucrare de disertație. Facultatea de Arhitectură și Urbanism, Cluj, 2012, p. 25.

3. <http://nataalbot.md/2015/09/24/castelul-mimi-pe-ultima-suta-de-metri/> (accesat 07.12.2015).

4. <http://www.travellife.ro/cramele-moldovei-asconi-mimi-gitana/> (accesat 07.12.2015).

5. Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat. Aprobat prin Hotărârea Parlamentului nr. 1531-XII din 22 iunie 1993, p. 2.

6. Бульбокское хозяйство. În: Виноградарство Бендерского уезда Бессарабской губернии. Бендеры, 1915, с. 379. / Бул'бокское хозяйство. În: Виноградарство Бендерского уезда Бессарабской губернии. Бендеры, 1915, с. 379.



Fațada principală în proces de reconstrucție, 2015
(foto A. Popescu)



Propunere de iluminat arhitectural. Arnaldo Tranti Design (http://www.trantidesign.it/case-Castel_Mimi.html)



Sălile galeriei de la intrare în beci, 2015
(foto A. Trifan)



Sala nivelului superior, 2015
(foto A. Trifan)

Compoziția tematică în grafica de șevalet. Anii 1980-1990

Rezumat

Compoziția tematică în grafica de șevalet. Anii 1980-1990

Evoluția compoziției tematice din RSSM a fost stânjenită din punct de vedere stilistic și tematic de contextul sociocultural al epocii. Astfel că, majoritatea compozițiilor create pe parcursul deceniilor sovietice prezintă subiecte angajate. Însă, o examinare mai detaliată a compozițiilor tematice din anii 1980 ne convinge de existența unui germinări de democratizare a mediului artistic apărut pe fonul destrămării ideologiei vechi. Viziuni noi remarcăm în compozițiile semnate de Victor Cuzmenco, Igor Liberman, Nina Danilenco ș.a. Operele acestora fie că prezintă o abordare plastică inedită pătrunsă de visare, melancolie, simbolism și transcendență, fie că prezintă subiecte noi apelând la limbaje plastice diferite. Odată cu prăbușirea paradigmei comuniste spațiul plastic a dobândit un caracter eterogen și eclectic, receptiv la tendințele artei contemporane. În grafica anilor '90 perspectiva clasică antropocentristă și religioasă, proprie lucrărilor semnate de Emil Childeșcu și Leonid Grigorașeco, coexistă în proximitate cu perspectiva relativă, inerentă modelelor mentale ale contemporanității, prezente în creația lui Gheorghe Diaconu, Simion Zamșa, Elena Karacențev ș.a.

Cuvinte-cheie: grafică de șevalet, Republica Moldova, compoziție tematică.

Rezumat

Thematic composition in easel graphics (1980 - 2000)

The evolution of thematic composition in MSSR arts was hampered in terms of style and themes by the social and cultural context of the time. Therefore, most of the compositions created during the Soviet decades reflected pre-established models. However, a more detailed examination of thematic compositions created during the 1980s convince us of the beginning of democratization within artistic environment, emerged in the background of collapse of the old ideology. We notice new visions in the compositions signed by Victor Cuzmenco, Igor Liberman, Nina Danilenco etc. Their works have the unique artistic approach infused with dreaminess, melancholy, symbolism and transcendence, or present new topics by appealing to different artistic manners. With the collapse of the communist paradigm, artistic space has acquired a heterogeneous and eclectic character, receptive to contemporary art trends. Anthropocentric and sacred perspective represented by the works signed by Emil Childeșcu and Leonid Grigorașeco in the easel graphic of the 90s coexist in relative proximity in to inherent mental models of contemporary time represented by the works of Diaconu Gheorghe Simion Zamsa, Elena Karacențev etc.

Keywords: easel graphic, Republic of Moldova, thematic composition.

Evoluția compoziției tematice din RSSM a fost stânjenită din punct de vedere stilistic și tematic de contextul sociocultural al epocii. Astfel că, majoritatea compozițiilor create pe parcursul deceniilor sovietice prezintă subiecte angajate. Astăzi aceste opere anacronice privite de spectatorul modern, familiarizat cu arta europeană din secolul XX, sunt aidoma unor relice sovietice, ce au cu precădere o valoare documentară decât artistică. Însă, un studiu mai detaliat al compozițiilor tematice din anii 1980 ne convinge de existența unui germinări ale tendințelor noi, democratice. Compozițiile tematice din această perioadă înviorează atmosfera epocii prin intermediul unui

limbaj plastic degajat, pătruns de viziunea onirică și transcendență, prevestind schimbările radicale ce s-au înfăptuit în arta graficii de șevalet în anii 1990.

Studiul cataloagelor expoziționale din această perioadă [1, p. 88] relevă faptul că începând cu anii 1980 în grafica de șevalet din RSSM devin din ce în ce mai frecvente subiectele ce prezintă viața cotidiană în starea de repaus, stare contemplativă, dialoguri, amintiri de factură melancolică. Astfel sunt operele Balonul a zburat (acvaforte, 1980) de Natalia Coreachin, Seria *Bugeac* [2, p. 162] (litografie, 1980) și Seria *Vise despre zbor* (acvaforte color, 1985) de Victor Cuzmenco, Seria *Munca colhoznică* (acvaforte,

1984) și Seria *Femeile Moldovei* (1985) de Eudochia Zavtur, Seria *Viața satului găgăuz* (1981) de Ivan Cavarnali, Seria *Pace celui ce intră* (autolitografie, 1984–1985) și Seria *Amintiri din copilărie* (litografie, 1982) de Nina Danilenco. Totodată, astfel de subiect precum munca agricolă capătă o abordare plastică inedită marcată de simbolism și transcendență, spații plastice noi și stilizări îndrăznețe. În acest sens sunt exemplificative operele în acvaforte semnate de Vladimir Filatov precum tripticul *Viața copacului* (1982) și Seria *Darurile pământului* (1982) [3, p. 56].

În anii '80 devin tot mai rare operele ce ilustrează evoluția industriei socialiste, acest subiect rămâne relevant pentru creația lui Vasile Cojocaru, fiind ilustrat de gravurile ca *La fabrica de pâine* și *La vinărie* (ambele acvaforte, acvatinta, 1980), dar și de lucrările realizate de Victor Coval ca *Construcția podului* (1983) și Ion Tăbărtă ca *Electrificare* (1980) [4, p. 32].

Lirica cotidianului este urmată de compoziții tematice ce reflectă lupta pentru pace. Acestea din urmă sunt ilustrate pe larg în catalogul expoziției tematice *Maestrii culturii pentru pace* desfășurată în 1987 [5, p. 35]. Astfel sunt seriile grafice: *Solii păcii* (acvaforte, 1985) de Eudochia Zavtur, tripticul *Neliniște* de Nina Danilenco (pastel, 1986), *Pământ* (acvaforte, 1986) de Simion Zamșa, *Progres* (ac sec, mezzotinto, 1985) de Igor Liberman și *Amintiri despre copilăria mea* de Ion Tăbărtă. Aceste compoziții sunt marcate de viziuni inedite și o abordare originală a subiectului, chiar și tratarea acestora diferă substanțial de lucrările rigide din anii '60 în care prevalează patosul proletcultist.

Un alt subiect, care își are originile în anii '60, acel al obiceiurilor și legendelor naționale continuă să fie explorat în această perioadă de plasticianul Dmitrii Savastin, exemplificativ fiind ciclul *Motivele folclorului găgăuz* (litografie, 1980) cu care a fost prezent la expoziția unională de stampă din 1981. Litografia *Legenda*, din ciclul sus citat, este împărțită în două registre care sugerează spații distincte, divizare primordială între forțele benefice și forțele malefice, realul și fantasticul. Registrul superior amintește de opera lui Marc Chagall *Deasupra orașului* (1914–1918) ce prezintă o proiecție mitică a dragostei.

În anii '80 semnalăm o schimbare radicală a viziunii artistice asupra realității. Astfel optimismul socialist este surclasat de pesimismul tragic, apar în premieră opere cu un conținut dramatic. Individualismul acerb și viziunea subiectivă a realității caracterizează subiectele existențialiste din ciclul *Cădere în păcat* de Alexei Colăbneac. Ciclul *Căderea în păcat* (linogravură, 1970–1996) este compus 15 foi grafice care ilustrează metamorfoza umanității. Prin intermediul unor simboluri și abordării conceptuale autorul imprimă ciclului un dramatism major, ce-l apropie de

problematica expresioniștilor. Aceeași viziune dramatică, reflecții asupra sorții individului și societății, găsim în ciclul *Progres* semnat de Igor Liberman.

Democratizarea vieții artistice are ca efect scăderea considerabilă a numărului de opere pe tematică revoluționară, în locul acestora apar, din ce în ce mai insistent, lucrări pe tematica istoriei naționale ce apelează la momente glorioase ale neamului. Astfel sunt lucrările în acvaforte *Invazia* (1987) și *Anul 1457* (1987) semnate de Vasile Cojocaru. Totodată, în raport cu deceniile precedente, mai puțin solicitate sunt subiectele ce prezintă tema sportului, familia sau maternitatea. Printre puținele exemple ce abordează tema sportului și a distracțiilor se numără pastelul *Atracțion* (1982) de Maia Cheptenaru-Serbinov realizată într-o manieră inedită, lucrarea evocă motive de inspirație cubiste.

Prăbușirea Uniunii Sovietice a avut ca consecință constituirea statelor independente ce au moștenit un șir de probleme politice, economice și sociale comune. Unii artiști nu au rezistat presiunilor economice sau lingvistice fiind nevoiți să părăsească țara. Printre aceștia se numără Igor Liberman, Nina Danilenco, Ilie Bogdesco ș.a. Alți plasticieni au abandonat definitiv sau parțial tehnicile grafice în favoarea picturii de șevalet, cum este cazul plasticienilor: Victor Cuzmenco, Vasile Cojocaru, Eudochia Zavtur, Maia Cheptenaru, Emil Childescu ș.a. Dispariția paradigmei socialiste a generat o criză de valori, o perioadă de tranziție marcată de căutări de ordin stilistic, plastic și ideatic.

Un semnal elocvent în acest sens este apariția artei nonfigurative abordate prin prisma viziunilor metafizice, simbolice și mistice. Menționăm că începuturile abstracției datează cu anii '80 și se găsesc în creația pictorilor Andrei Sârbu, Mihai Grecu, Valeriu Sandu, ș.a. tendința fiind continuată în pictura anilor '90 în creația plasticienilor Dumitru Bolboceanu, Maia Cheptenaru, Veaceslav Fisticanu, Sergiu Fusu, Victor Cuzmenco, Iurie Lupu, Vasile Moșanu, Gheorghe Oprea, Mihai Țăruș ș.a. Grafica de șevalet din anii '90, receptivă la noile tendințe, valorifică intens mijloacele specifice artei abstracte. Compozițiile grafice nonfigurative au un fond variat de inspirație ermetică, cu caracter primitiv axat pe un fond autohton preeuropean, ilustrate de Seria *Paradis* (1997) de Elena Karacentev, sau marcate de deschidere spre modernitate și post-modernitate ca în Seria *Spații fără timp* (1996) de Alexandru Macovei și Seria *Calea ferată* (1999) de Tudor Fabian.

Compozițiile tematice, din ce în ce mai variate și individualizate, abordează subiecte și problematice noi ca: existența temporară ilustrată de lucrările *Spațiul timpului* (1999) de Alexandru Ermurache, *Alfa și Omega* (2000) de Marcel Șendrea, *Amintire*

(1998) de Cojocaru Oleg și *Ecouri* (1998) de Gheorghe Diaconu; arhetipuri antice sunt abordate în lucrările *Capul unui dac* (1990) de Simion Zamșa, *Dacia* (1998) de Elena Garștea; exotismul arhaic este relevat de operele *Ștampila babiloniană* (1992) și *Unitatea solară* (1992) de Simion Zamșa; universul existențialist este ilustrat de foile grafice *Gelozia* (1995) de Gheorghe Diaconu și seria *Căderea în păcat* realizată de Alexei Colăbneac; lumea erotismului este proprie operelor *Eroticostas* (1994) semnat de Grigorii Bosenko, *Vis* (1999) de Valeriu Herțge; actul creației este relevat de operele *Căutare* (1995), *Pictorul în atelier* (1999) semnat de Vasile Movileanu; alte subiecte abordează motive inefabile marcate de spiritualitate, semiotică, dansul, dinamismul ș.a.

Complexitatea subiectelor abordate îndeamnă plasticienii să exploreze noi mijloace plastice și să aplice noi soluții tehnice. În consecință, observăm prosperarea tehnicilor mixte în creația soților Simion Zamșa și Elena Karacentev, precum și apariția noilor tehnici de autor și tipare de autor ca, de exemplu, abrasiv-tinto (2008), oracalstampa (2008) și tinografie (2009) invenții de Tudor Fabian [6]. În anii '90, în premieră, în domeniul graficii de șevalet se aplică tehnologiile moderne soft, grafica computerizată. Tehnologiile inovatoare sunt relevante pentru creația lui Grigorii Bosenko, Alexandru Ermurache și Ion Severin [7, p. 93-98].

La dezvoltarea compoziției tematice în grafica de șevalet din anii 1990 au contribuit plasticienii din diferite generații. Astfel, remarcăm operele semnate de Leonid Grigorașenco (1924–1995), Ion Tăbârță (1930–2012), Valentin Coreachin, Emil Childescu și Alexei Colăbneac, dar și de plasticieni mai tineri ca Grigorii Bosenko (1947–2013), Simion Zamșa, Elena Karacentev, Gheorghe Diaconu, Vladimir Melnic, Tudor Fabian, Elena Garștea, Vasile Sitari ș.a.

Odată cu liberalizarea spațiului artistic și pătrunderea nestingherită a influențelor occidentale compozițiile tematice evoluează vertiginos dezvoltându-se în două direcții fundamentale: direcția tradițională proprii vechilor măestrii ce ține de compoziția figurativă și direcția novatoare orientată spre arta contemporană reflectată în cadrul compoziției non-figurative – abstracte.

Principiile artei figurative se regăsesc în compozițiile tematice semnate de artiștii din generația lui Leonid Grigorașenco. Creația acestor artiști distonează cu tendințele deceniului în care se întronează postulatele postmoderne. Leonid Grigorașenco continuă să exploreze subiecte pe tematică istorică, realizând compoziții complexe, populate cu personaje multiple implicate într-o acțiune dinamică plină de tensiune: *Richard Inimă de Leu* (creion, ceruză, 1991), Ștefan cel

Mare. *Bătălia de la Lipnic* (acuarelă, 1994); ori siluete monumentale, într-o atitudine contemplativă: *Binecuvântare* (1990) și *Patrula la Grunvald* (1993). Aceste opere de factură eroică evocă trecutul medieval glorios, având multiple tangențe cu mișcarea romantică.

Compozițiile tematice semnate de Emil Childescu au o încărcătură ideatică majoră. Artistul plonjează între mit și realitate, racordând valențele inefabile ale secolului XX la arhetipurile sacre, profetice. Operele grafice degajă sensibilitatea dureroasă a artistului ca reacție la calamitățile și catastrofele personale și globale. Acvaforte ca *Icar* (1991), *Adevărul* (1993) și seria *Secolul XX* (1999) compusă din cinci foi grafice: *Veșnica chemare*, *Război*, *Răstignirea Europei*, *Cernobâl* și *Măria sa secolul al XX-lea* prezintă un capitol aparte în arta plastică din Republica Moldova.

În limitele artei figurative se încadrează și compozițiile tematice semnate de Valentin Coreachin. În compozițiile pe tematică istorică ca acvaforte *Ospățul* (1991) și *Sciții* (1991) autorul dezvăluie interesul față de antichitatea spațiului Est european. Aceste opere sunt urmate de compozițiile *Seara în sat* (acvaforte color, 1994), *Casă nouă* (acvaforte color, 1994) și *Izvor* (acvaforte color, 1994) în care autorul dezvăluie sacralitatea spațiului rural și a valorilor perpetue, evocând – familiei, credință și continuitatea tradițiilor. Este interesant procedeul aplicat în acvaforte *Casă nouă* în care artistul se reprezintă jos, în colțul drept, asemenea lui Johannes Vermeer, înconjurat de tinere grațioase pogorâte din tablourile lui Botticelli.

Creația plasticienilor Leonid Grigorașenco și Emil Childescu prezintă o punte de legătură între arta perioadei sovietice și celei post-sovietice. Tendințele de sorginte realistă și romantică sunt treptat surclasate de limbajul artei moderne și post-moderne. Noile formule, reprezentative pentru acest deceniu, sunt ancorate în principiile suprarealismului și artei abstracte. Artiștii încetează să mai reprezinte lumea reală, creând spații plastice noi, marcate de inefabil și transcendență - lumea viselor, subconștientului, arta copiilor, hazard. Se schimbă radical perspectiva vizionară, graficienii tind să fixeze senzații, emoții trezite de motivul ales ci nu motivul înșiși. În dependență de preferințe individuale și viziunea subiectivă artistul apelează la culoare, factură ori linii pline de grafism. Pe parcursul anilor '90 în creația graficienilor Grigorii Bosenko, Simion Zamșa, Elena Karacentev și Gheorghe Diaconu se întrepătrunde semantica artei abstracte și figurative. Operele plastice valorifică spații și lumi imaginare, dezrobite de principiile perspectivei liniare, volumului, clar obscurului și culorii mimetice.

Grafica de șevalet semnată de Grigorii Bosenko se dezvoltă în două direcții, acestea au la originea prin-

ciunile - abstracte și suprarealiste. Compozițiile abstracte ca *Haos colorat* (acvaforte color, 1992), *Ciclul Fuga* (acvaforte color, 1997-1999) sunt bazate pe rigurile geometrice sau improvizații tehnice spontane. Iar în compozițiile *Somn* (acuarelă, 1993), *Alaltăieri și azi* (desen, anii '90), *Seria Popasuri arheologice* (creion, 1994), *Seria Roata și scara* (tuș, peniță, creion, 1999), *Torsuri erotice* (creion, 1993), *Budoar* (creion, 1994), *Teritoriul emancipat* (creion, acuarelă, 1996) și multe altele persistă o viziune suprarealistă, inefabilă. Figurile umane ce populează aceste foi grafice atestă un desen riguros, clasic, însă atitudinile și gesturile personajelor par a fi preluate din vis. Un alt capitol din creația artistului îl prezintă grafica de calculator, acesta este format din lucrări abstracte, liniare, geometrificate pline de ritm, care amintesc de căutările op art-ului.

Compoziția tematică ocupă un spațiu însemnat în creația graficianului Simion Zămșa. Artistul realizează lucrări conceptuale printr-o combinație inedită de grafism, culoare și joc de factură. Motivele abordate par să răsară din forme, linii și pete de culoare asemenea unor amintiri de vis opac, plin de mister și vrajă. Remarcăm varietatea tehnicilor aplicate – acvaforte, acvatintă, mezzo-tinto, xilogravură, desen și tipar de autor, dar și bogăția mijloacelor plastice și diversitatea tematică. Printre operele grafice realizate în anii '90 se remarcă: *Compoziție* (1990), *Scară* (1990), *Masa tăcerii, sau ochiul șarpelui* (1991), *Lupoica* (1992), *Regele arzând* (1994), *Seria Bacoviana* (1994), *Săritură* (1997), *Peștele a) 24101* (1997), *Promenada* (1999), serialul *Grădini* (2000), *Semn I* (2000) și *Semn II* (2000). Operele datate cu anul 1997 transfigurează obținând valențe simbolice, sacrale – ieroglife, rune ș.a. Căutarea noilor forme și mijloace de expresie se soldează cu apariția texturilor și formelor spontane, la adâncirea abstracțiunii, detașarea de mimesis și crearea noilor spații prin plonjare în subconștient – Serialul *Porți* (2004).

Creație artistei Elenei Karacențev este marcată de influența artei preistorice, artei aborigene și percepției

Referințe bibliografice

1. Краснянская С. Первая всесоюзная выставка станковой графики: Каталог. Москва: Советский художник, 1987, 88 с. / Krasnyanskaya S. Pervaya vsesoyuznaya vystavka stankovoi grafiki. Katalog. Moskva: Sovetskii hudojnik, 1978, 88 s.
2. Маркеева М., Романенко Е. Шестая Всесоюзная выставка эстампа: Каталог. Москва: Советский художник, 1981. 162 с. / Markeeva M., Romanenko E. Shestaya Vsesoyuznaya vystavka estampa. Katalog. Moskva: Sovetskii hudojnik, 1981, 162 s.
3. Акулова Р. Художники юга Молдавии. Кишинёв: Литература артистикэ, 1985. 56 с. / Akulova R. Khudojniki yuga Moldavii. Kishinev, 1985, 56 s.
4. Можая В. Искусство Советской Молдавии: Выставка, посвященная 60-летию образования Мол-

bidimensionale, decorative a spațiului plastic. Aceste tendințe sunt vădite în lucrările din seria *Paradis* (tehnică mixtă, 1997), *Răpirea Europei* (tehnică mixtă, 1997), *Semne* (tehnică mixtă, 1998), *Muzica vântului* (tehnică mixtă, 1998) și *Pasărea roșie* (tehnică mixtă, 1999). Personajele feminine prezente în operele *Răpirea Europei* și *Începutul* (1998) sunt aidoma unor Venera neolitice, iar motivele zoomorfe și antropomorfe înserate în seria *Paradis* par a fi transfigurări a picturilor rupestre. Se remarcă și compozițiile pe tematică mitologică ca *Danaia* (tehnică mixtă, 1998), *Leda* (tehnică mixtă, 1998) și *Car ceresc* (monoprint și lino-gravură, 1999), acestea sunt rezolvate prin intermediul formelor stilizate, mari, nuanțelor de culori pastelate și jocului de factură. Triumful artei non-figurative este semnalat în foile grafice *Compoziție* (1997), *Muzica vântului* (1998), *Ritm I* (1998) și *Univers* (1999).

Sunt impresionante compozițiile în acvaforte color semnate de Gheorghe Diaconu ca seria *Credința* (1995), *Ecouri* (1998) și *Spre lumini. Cămășile* (1999). În aceste opere domină aspectul cromatic, culorile intense sunt asortate cu multă delicatețe; stilistic prezintă un mixt eclectic cu prisosință expresionist.

Pe parcursul anilor '90 compozițiile tematice au fost prezente în creația plasticienilor Alexandru Macovei, Tudor Fabian, Elena Garștea, Oleg Cojocaru, Arcadie Antoseac, Anatol Danilișin, Eduard Maidenbergh, Vasile Dohotaru, Petrov Grigore, Marcel Șendrea, Alexei Colâbneac, Vasile Movileanu, Valeriu Herța, Anatol Smâșleaev și Vasile Sitari.

Constatăm că ultima etapă a istoriei artelor din RSSM marcată de politicile lui Mihail Gorbaciov au creat premise politice și sociale favorabile pentru dezvoltarea artei, oferindu-i un caracter democrat, marcat de individualism și abordări tematice noi. Compoziția tematică în cadrul graficii de șevalet a înregistrat cu precizia unui seismograf schimbările culturale și sociale, prezentând o punte de tranziție spre transformările radicale ale deceniilor ulterioare.

давской ССР и создания Коммунистической партии Молдавии. Каталог. Москва: Советский художник, 1984. 32 с. / Mojaeva V. Iskusstvo Sovetskoj Moldavii. Vystavka, posvyaschennaya 60-letiyu obrazovania Moldavskoi SSR I sozdania Kommunisticheskoi partii Moldavii. Katalog. Moskva: Sovetskii hudojnik, 1984, 32 s.

5. Сыдник Л. Мастера культуры за мир: Каталог. Кишинёв: Тимпул, 1987. 35 с. / Sydnik L. Mastera kul'tury za mir. Katalog. Kishinev, Timpul, 1987, 35 s.

6. www.tudorfabian.com

7. Босенко Г. По поводу компьютерной «гравюры». În: Российский экслибрисный журнал, выпуск 9, Москва, стр. 93-98. / Bosenko G. Po povodu kompyuternoï „gravyury”. În: Rossiiskii ekslibrisnyi jurnal, vypusk 9, Moskva, s. 93-98.

Martor sau martir? Mesaje violente în practicile artei contemporane din Republica Moldova

Rezumat

Martor sau martir? Mesaje violente în practicile artei contemporane din Republica Moldova

Comunicatul vizează un studiu al fenomenelor de violență în arta contemporană din Republica Moldova. Sunt examinate unele studii de caz din arta universală, care pot fi, de asemenea, regăsite și în procesul artistic contemporan autohton. Artistul „rebel” apare sau ca un martir – demonstrând o implozie interioară personal-identitară, sau ca un martor (contemplator) al unor evenimente, păstrându-și statutul unui neafiliat la ceea ce se petrece. Autorul a structurat aceste manifestări în anumite categorii, cum ar fi: documentarea/reînscenarea actului violent care s-a produs; violența interlopă/mitul colectiv; epatare prin violență; sacralizarea/estetizarea decesului; violența prin ideologie și ideologie prin șamanism; acaparare sau confuz violent; persiflarea violenței; violență prin imagine/abuzul mass-media; violență prin implozie și rezistență; violență în spațiul public.

Cuvinte-cheie: performance, acționism, deconstrucție postmodernistă, paradigmă, mitul colectiv, acaparare, implozie, persiflare.

Rezumat

Witness or martyr? the violence messages in contemporary art practices from the Republic of Moldova

The article presents a study of violence phenomena in contemporary art from Moldova. Are examined some studies cases from the universal art, which can be also found in autochthonous contemporary art process. The „rebel” Artist appears while as a martyr – demonstrating an inner implosion personal-identical or as a witness (contemplator) of events, keeping the status of an unaffiliated to what happens. The author has been structuring these events in certain categories, such as: Documentation/reenactment of violence, which took part; Underworld violence/the collective myth; Astound trough violence; Sacralization/aesthetics of death; Violence through ideology and ideology through shamanism; Engulfment or violent confuse; The persiflage of violence; Violence by image/media abuse; Violence through implosion and resistance; Violence in public spaces.

Keywords: performance, actionism, postmodernist deconstruction, paradigm, collective myth, capturing, implosion, persiflage.

Din istoria prezentării violenței în arta contemporană a diferitor țări

O formă specifică de redare a violenței este cea propusă de arta contemporană, care, prin aparența sa și evoluarea ulterioară, se autodeclară a nu fi un egal cu estetica clasică normativă. Fiind marcată de o schimbare de paradigmă, ea se racordează la sintagma situaționist-identitară caracteristică sistemului geo-socio-politic și cultural al regiunii pe care o reprezintă. De aici și multiplele cazuri specifice prin care ea se manifestă, inclusiv prin forma de redare a violenței, ca o reminiscență la „referentul originar” [8], posedat de o încărcătură brută/dură. În acest context, ne referim inclusiv la noțiunea de estetic, adesea percepută eronat, în special când aceasta se tratează drept frumusețe aparentă (*candy-box*

beauty). Fenomenul artei contemporane nu neagă frumosul (el nu se exclude în nici un caz), ci este o estetică racordată la zi. Ea poate fi depersonificată/anonimată, atașată la un obiect de tiraj, gândit/proiectat, reieșind din principii funcționale, o așa-numită „estetică tehnică” [12] sau una căreia i se atribuie și un angajament social. Arta contemporană este un mijloc specific de cunoaștere și o formă de percepere a lumii. Drept urmare, artistul (practicianul) azi este în postura unui agent care scoate la iveală niște puncte rigide, caracteristice societății, și pe această cale încearcă să semnaleze ceea ce aceasta exclude, refuză sau ascunde. „Arta contemporană își reprezintă titlul pe care-l poartă. Subiectul ei este contemporaneitatea. Ea reflectă asupra contextului real al existenței sale: cel politic, social, economic,

lingvistic și oricare altul de caracter cultural. Ea ridică probleme de identitate culturală, de orientare de clasă, socială, politică etc.” [10, p. 19-24].

Confruntându-se cu o creștere masivă a violenței „subiective și obiective” [11], exprimarea umană devine și ea tot mai radicală în diferitele sale forme. Practicile artei contemporane nu mai sunt într-o căutare continuă a noilor forme de expresie și reprezentare, ci a „relevanței” [9, p. 127-137] mesajului/gestului artistic.

Dar cum, totuși, se manifestă această violență în artă și de ce putem vorbi că mesajul unei lucrări este mai mult sau mai puțin violent? Către cine (sau către ce) este adresat actul artistic violent? Este el agresiv în sine, este o agresiune îndreptată în exterior sau este o formă de autodistrugere (o implozie)?

Dacă facem o analiză succintă a diverselor interpretări ale violenței în istoria artei contemporane, am putea remarca un șir de manifestări de acest gen în diferite ipostaze, care au conotația sa specifică în funcție de loc, timp și circumstanțe.

La început, aruncând o privire generală asupra istoriei artei contemporane, vom trece în revistă câteva fenomene și nume care reprezintă un reper pentru analiza de mai departe. Momentul cheie în studiul filosofiei anilor '60-'70 devine noțiunea de corp uman. În afară de minte și suflet, există corpul, în care trăiesc sexualitatea, afecțiunea, crizele de isterie etc. Este o experiență complet diferită de cele precedente, care a fost examinată în mod special de către filosofii Michel Foucault, Elios Guattari ș.a. Astfel, acest subiect devine foarte important și în arta contemporană.

În cele mai multe cazuri, corporalitatea umană este explorată prin performance și acțiune, relatată la contextul geo-socio-politic, cum ar fi rebeliunea față de anumite decizii sau situații/perturbații statale (demonstrații, mitinguri, marșuri de protest, greve etc.), problema identitară, șomajul, ecologia etc. sau la corporalitate în sine – problema gender, maladia care afectează corpul uman sau corpul tratat ca o proprietate a artistului cu care el/ea poate face tot ce-și propune. Iată ce spune despre performance criticul de artă Ileana Pintilie: „Anarhic în raport cu manifestările obișnuite ale artei, cu formele „așezate” în genuri și stiluri bine clasificate, performance-ul se definește ca un protest față de aspectul mercantil al artei. Respingând obiectul de artă ca pe un „produs” vandabil, ca pe o „marfă”, artistul se situează pe o poziție radicală ce își găsește rădăcinile în conceptualismul anilor 70 ai secolului trecut. Prin gesturi vii în fața unui public, el se apără de convențiile și stereotipiile care circulă adesea în lumea artei; caută libertatea creatoare inițială suprimând „produsul” creației. Artistul se exprimă pe sine mai direct și

fără compromisuri în fața unui public, stabilind cu acesta un contact nemediat. Acțiunea lui oscilează de obicei între protest social și dramă individuală.” [5]. În multe dintre aceste afirmări este prezent caracterul violent, diferit interpretat, și în multiplele sale aspecte, care este cronologic racordat la anumite situații în țara/regiunea geografică pe care o reprezintă artistul sau, în general, în lume la acel moment.

Un fenomen atroce, care poate fi interpretat și ca o mișcare artistică violentă a fost „Acționismul Vienez” (*Wiener Aktionismus*). Activ în anii '60-'70 ai secolului trecut, el nu a constituit niciodată un grup, a preluat conceptul american de *happening* și *fluxus*, reînscenându-l în mod provocator. Prin prezentări drastice și spargeri agresive ale tabuurilor, mișcarea încerca să ilustreze mecanismele de reprimare deschisă sau ascunsă a societății încă influențate de ideologia nazistă, având în același timp scopul de a șoca tocmai această societate. Ceea ce a și funcționat, mai ales prin folosirea în performance a sângelui de animale și chiar a propriilor excremente. A fost un curent artistic pur masculin, fiind reprezentat de asemenea nume ca Günter Brus, Otmar Bauer, Otto Muehl, Kurt Kren, Hermann Nitsch ș.a. În paralel, tot în Viena apare „Acționismul Feminist”, reprezentat prin excelență de Valie Export, cu tot felul de acțiuni și performance-uri provocatoare, prin care ea își exprima foarte dur și violent feminitatea.

Un performance intitulat „Coiot: eu iubesc America și America mă iubește pe mine”, cu durata de trei zile, a realizat artistul german Joseph Beuys în timpul primei vizite în SUA, în anul 1974. Artistul a mers direct de la aeroport cu o mașină de ambulanță la Galeria Rene Block în Soho, unde a petrecut trei zile într-o cușcămare, cuuncoiot sălbatic, cel mai veritabil aborigin al Americii, simbolul „Vestul Sălbatic”, cu care J. Beuys încercat să stabilească un contact, apoi imediata revenit cu aceeași ambulanță la aeroport și a plecat din țară.

Tema artistului-jertfă, artistului-agresor, prin experimente asupra propriului corp (corpul ca operă de artă) este demonstrată de artistul american Chris Burden. Acesta a început să lucreze în arta-performance-ului la începutul anilor 1970 (perioada războiului în Vietnam), făcând o serie de performance-uri controversate în care ideea centrală a expresiei artistice era pericolul personalizat. Una dintre cele mai binecunoscute acțiuni artistice din acea perioadă, a fost performance-ul „Împușcătura” (1971), în care Burden a fost împușcat în brațul stâng de un asistent de la o distanță de aproximativ cinci metri. Lucrarea este un protest la violența în lume, la dreptul de a purta arma etc.

O „întruchipare feminină” a acțiunii lui Chris Burden în performance este artista din Serbia Marina Abramovic – o „icoană” a performance-ului balcanic. Performance-ul „Barocul balcanic” (1997) este o reacție a Marinei Abramovic la războiul civil din fosta Iugoslavie (1992–1995). Primul performance avut loc în cadrul Bienalei de la Veneția în 1997, unde Abramovic mult timp curăța cu o perie mare, în fața publicului, rămășițele de pe o jumătate de tonă de ciolane de vită. Ideea a fost foarte simplă: „Voi nu vă puteți spăla sângele de pe mâini, la fel cum nu se poate spăla rușinea războiului. Dar este foarte important pentru a depăși acest sentiment” [4]. Această lucrare ca subiect condamnarea războiului, suferinței umane și a fiecărui om în parte, din cauza lui.

Apropiindu-ne de prezentarea artei contemporane din Republica Moldova, este important să relatăm câteva momente referitoare la cea din România. Aici este necesar de a-l menționa în primul rând pe Ion Grigorescu (n. 1945) – o personalitate notorie a artei vizuale contemporane românești și europene, unul dintre pionierii experimentalismului din anii '60–'70 ai secolului trecut. Încă din anul 1967, Ion Grigorescu abordează teme precum corpul uman, sexualitatea, peisajul urban comunist, omniprezența politicului și consecințele distructive ale regimului totalitar asupra individului și ale societății românești. În timpul regimului comunist, artistul și-a desfășurat activitatea pe ascuns, autocenzurându-se, demonstrând prin opera sa o rezistență violentă. Astfel, opera sa a rămas mult timp necunoscută, artistul devenind recunoscut în afara hotarelor României numai după 1990.

Interpretări artistice ale fenomenului violenței în arta contemporană din Republica Moldova

Caracterul artei contemporane din Moldova este mult mai atenuat și mai puțin radical în comparație cu cel din Balcani, sau cu „Acționismul Moscovit” din anii '90, chiar și comparativ cu cel din România și Ucraina (nemaivorbind de cel din Vest sau, și mai mult, de cel Asiatic). Această situație poate avea drept cauză faptul că arta contemporană este în această zonă geografică o practică relativ tânără, că lipsește o masă critică strict poziționată, dar și din motivul unui număr destul de redus al reprezentanților (artiștilor) practicilor artei contemporane autohtone. Cu toate acestea, consider relevantă prezentarea unei analize concrete a statu-quo-ului scenei artistice moldovenești la acest subiect. În continuare ne propunem să descriem câteva exemple de interpretări artistice ale violenței, prezentate sub o formă specifică (semiotică) de către autorii de

lucrări din ultimele două decenii, categorizându-le într-un mod aleatoriu.

Documentarea/reînscenarea actului violent care s-a produs

În contextul acestei categorii de interpretare artistică ași dori să-l evidențiez pe Mark Verlan cu acțiunea „Funeraliile Păpușii Barbie”, realizată în anul 2005, la Chișinău, în cadrul expoziției personale „Exodul”, sub patronajul Fundației Soros. Acesta era un marș funerar pe străzile Chișinăului cu păpușa Barbie, pe care autorul a găsit-o în drum călcată de o mașină. În mormântarea, la care a fost invitată și o orchestră de militari, s-a petrecut în grădina „Casei Lumea Deschisă” (pe teritoriul Fundației Soros din Moldova), unde avea loc și vernisajul expoziției lui M. Verlan. A fost o acțiune ironică și în același timp sugestivă.

Ca subiect al culturii de masă, păpușa Barbie este disponibilă, recunoscută și exprimă implicit standardele acestei culturii. Păpușa Barbie, creată de compania americană Mattel, a devenit un „teren” pentru tot felul de proiecții și identificări umane. Ca un simbol sociocultural distinct al civilizației occidentale, Barbie, mai precis chipul ei, este întruchiparea unui număr foarte mare de simboluri ale acestei civilizații.

În practica artei contemporane apare de multe ori ideea de „victimizare” a păpușii, fapt ce poate fi explicat de asociația „copil – păpușă”. Această idee a victimizării crește reieșind din capacitatea păpușii de a fi un obiect predispus pentru orice fel de manipulare, denaturare și deconstrucție. Așadar, păpușa Barbie poate fi tratată ca un purtător al unui anumit arhetip, dar și ca un model de „pseudolife”, artificialitate, falsitate și „gol interior” [2]. Scriitoarea Lenor Goralik, în cartea sa despre păpușa Barbie, susține că evoluția păpușii poate fi privită ca o evoluție a relațiilor persoanei cu lumea exterioară, cu sine însăși și cu noțiunea de „om”, în general [3]. Culturologul rus Yu. Lotman propune ca păpușa să fie tratată ca un fenomen ce este strâns asociat cu cultura din care acesta provine și se dezvoltă [13, p. 377-380].

În cazul artistului M. Verlan, actul violent s-a produs, păpușa a fost strivită și lăsată în stradă. Odată ce acestei păpuși, de fapt ca și oricărei alteia, i-a fost atribuită, bineînțeles prin joacă, o pseudoviață, autorul a considerat corect să-i mimeze și funeraliile. Iar apartenența și conotația cu cultura americană l-a făcut să o îngroape în grădina Fundației Soros. Astfel, sugerând că un produs străin trebuie să-și găsească locul sau să revină la contextul din care a provenit, iar actul de violență nu trebuie trecut cu vederea.

Tot la această categorie de documentare a actului violent o voi menționa pe Lucia Macari („Kinematix Studio” – Lucia Macari și Dmitrii Biloiarțev/D. Riba)

cu lucrarea/operetă „Hip Hop on Bones”. Este un proiect complex, care îmbină un performance muzical, audio-obiecte cu înregistrări *X-Ray*, discuri vinyl, postere cu benzi desenate etc. „Hip Hop on Bones” este o „operetă” *hip-hop*, ce prezintă trei protagoniști principali ai unei întâmplări reale din viața de noapte a Chișinăului, atunci când autoarea a fost atacată în stradă de un grup de tineri în stare de ebrietate. Mai târziu, ea merge la spital și apoi se confruntă cu poliția coruptă, dar fiind acuzată de declarații false, investigațiile acestu-i caz nu mai continuă.

Fiecare dintre cele trei personaje își are propria versiune a acestui caz, versiuni înregistrate în stilul *Rap*. Primul este cazul artistei, celălalt este povestea tânărului infractor și ultimul – cel al polițistului corupt. Proiectul este conceput ca un tribut adus subculturii stradale: *hip-hop*, *rap*, benzi desenate, cu referire istorică la înregistrările *X-Ray* (pe pelicula de radiografie), supranumite „muzică pe oase”, tehnică a metodelor de contrabandă *Samizdat*, tipice în blocul sovietic.

În acest proiect Lucia Macari folosește umorul negru, ca un angajament în discursul traumei, astfel jonglând cu teme de „privat versus public”, „conștient versus inconștient”, „sacru versus profan”, pentru a demonstra că într-o societate coruptă, chiar și violența spontană și brutală nu poate fi pedepsită conform legii.

Subiectul traumatic/violent care s-a produs deja este tratat și povestit de autoare prin absurditate și comedie. L. Macari face înregistrări muzicale pe imagini *X-Ray* de pe propriul corp, care pot fi ascultate, dar și afișate ca un obiect de artă.

Violența interlopă/mitul colectiv

În definiția acestei categorii ași vedea o continuare a subiectului de criminalitate prin ideea de infractor și hărțuire în stradă, dar într-o formă idealizată prin conceptul eroului interlop – omul-legendă. Și mi-ași propune să descriu proiectul „Poem Eroic”, realizat de Lilia Dragneva și Lucia Macari în anul 2000. Lucrarea a fost concepută pe principiul mitului colectiv, moștenit încă din Europa medievală. Un personaj cunoscut în cercurile criminale ale Moldovei, supranumit *Zelenyi* (cel Verde), reprezintă întreaga a „miturilor populare”. Perceput de majoritatea populației doar ca erou, interpretat ca un Robin Hood sau haiduc din baladele populare [1, p. 155-168], ca un salvator și ocrotitor al elementelor spinose ale societății, *Zelenyi* este un factor suprem al Supra-Eroului în mediul criminal, atât al Moldovei, cât și al regiunilor învecinate.

Ideea proiectului a constat în realizarea unei serii de interviuri și în distribuirea unui chestionar în masă,

care trebuia să identifice personajul, al cărui nume era pe buzele tuturor în această zonă, dar nimeni (în mare parte) din interogați nu-l cunoștea personal.

Proiectul, care prevedea o continuare, din cauza unui act tragic/violent nu a fost posibil să evolueze. Eroul mitic s-a transformat într-un personaj real, cu un nume real, fiind omorât de un *killer*.

Epatare prin violență

La această categorie ași dori să prezint proiectul lui Igor Svernei „Pictura inactuală – Pictura a murit! Omagiu lui F. Nietzsche”, realizată la Chișinău în anul 2005. Lucrarea video și o serie de pânze expuse în cadrul expoziției personale la Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși” au provocat multe comentarii, critică și analiză în presa scrisă și cea electronică, învinuiri și discuții despre creștinism și pseudoprofanare, violență și lipsa bunului simț. Pornind de la sintagma că pictura a murit, Igor Svernei a hotărât să o aducă până la absurd, adică să o trateze la modul cel mai direct, și să expună lucrări „pictate” după deces. Prin aceasta semnaland și moartea autorului prin anonimatul trucat.

Lucrarea video prezintă documentarea procesului propriu-zis, în care autorul, într-o morgă inedită (așa se subînțelege din imagine), fixează pensula cu culoare de membrele cadavrelor, după care haotic le aruncă pe pânză, astfel producând niște tușe involuntare. Pânze, amintind după stilul expresionismului abstract, acompaniau documentarea video de pe monitor. Lucrarea a provocat un adevărat scandal și tot soiul de investigații ale ziariștilor locali. Autorul, realizând acest proiect, menit să intrige publicul, să-l zăpăcească, a păstrat adevărul ascuns. Scandalul naște mituri, iar miturile atrag spectatori.

Sacralizarea/estetizarea decesului

Continuând tema decesului (în care elementul violent se definește prin tragedia ireversibilă), dar într-o formă estetizată, îl vom menționa la acest compartiment pe Alexandru Tinei, cu performanța „Bocetul”, realizat în cadrul Festivalului de Performance „Surâsul Giocondei” în 1998. Criticul de artă Alexandra Titu spune astfel despre lucrare: „Artistul pune în act o moștenire a dimensiunilor rituale ale experienței, actualizând, în acțiuni complexe, cu suport textual folcloric și recuzită bogată, fragmentele dintr-un mare context comportamental omogen” [7, p. 42]. În sunetele unei tobe și ale radioului, acompaniat de plângerile bocitoarelor, autorul se împodobește cu flori și se colorează cu vopsele pe corp, ca în riturile de înmormântare ale geților, prezentând publicului un spectacol captivant, frumos și plin de semnificații.

Violența prin ideologie și ideologie prin șamanism

La acest compartiment, ne propunem, într-un mod aparte, să descriem câteva lucrări ale lui Ștefan Rusu, ale cărui investigații recente sunt legate de interrelația dintre ideologie, ca o formă de domina-re/manipulare, și a șamanismului, ca o formă arhaică cu efect similar. În particular, sunt vizate un număr de personalități și evenimente istorice din Mongolia, Kirghizia, Kazahstan, dar și Moldova, care au marcat trecutul istoric al acestor țări.

Rolul și influența aspectelor menționate pot fi revăzute și investigate sub multiple forme și constituie subiecte ale unor piese cu caracter experimental, având la bază materiale documentare din arhivă. Traseul poate fi urmărit în piesa video „Minte rece, mâini curate și inimă fierbinte”, la baza căreia a stat performance-ul cu titlul similar și care ulterior a constituit o componentă vizuală.

Video „Minte rece, mâini curate și inimă fierbinte” este interpretarea sloganului folosit de promotorul terorii bolșevice – F. E. Dzerjinski, numit și „Felix cel de fier”, piesa fiind o incursiune extatică în „trecutul legendar” al revoluționarilor mongoli Choibalsan și Suhe Bator. Ei au fost folosiți de NKVD drept un instrument pentru instaurarea ideologiei bolșevice în Mongolia, soldată cu implantarea în anul 1924 a unui regim totalitar la Ulan Bator. Astfel, este scos în evidență exportul violenței în plan internațional.

Performance-ul „Stâlpul Electric” poate fi văzut ca o acțiune în care obiectul „stâlpul” există ca o piesă în sine și este, de fapt, remixul unui ritual siberian de transformare a neofitului în șaman prin lovitură fulgerului. Acesta poate fi prezentat și sub forma unei documentări foto a unui „șamanism” cultural sau politic, depinde cine ține locul în ritualul-remix – un om oarecare, un lider politic sau sef de stat, un ideolog sau un lider carismatic.

Performance-ul „Brejnev iubește Mămăliga și Mămăliga îl iubește pe Brejnev” este o aluzie la performance-ul lui Josef Beuys, supranumit „marele șaman în lumea artei”, menționat mai sus (cu lucrarea „Coiotul. Eu iubesc America și America mă iubește pe mine”). Dacă în lucrările lui J. Beuys animalul magic sacrificat este iepurele, apoi în lucrarea lui Șt. Rusu este sacrificat cocoșul. Artistul reproduce rețeta mitizată a mămăligii adorată de L. Brejnev, care era preparată pe bază de supă din cocoș. Performance-ul începe cu sacrificarea cocoșului, din care, după rețeta bucătarului prim-secretarului se prepară mămăliga, care, mai apoi, se distribuie în public. Comuna Lozova a fost locul unde s-a petrecut performance-ul, localitatea fiind cunoscută prin Observatorul Astro-

nomie și prin faptul că a fost satul de unde provine și unde a locuit multă vreme E. E. Găina, bucătarul personal al lui L. I. Brejnev, fost prim-secretar al Partidului Comunist din Moldova în anii 1950–1952.

Rețeta este una care poate fi consemnată încă din vechile balade și legende populare moldovenești, unde se atestă consumarea acesteia ca ritual inițiativ și dător de potență ieșită din comun. Aceasta este prezentată, de asemenea, ca o preferință a domnilor țării și nobililor moldoveni. Cocoșul este subiectul unor ritualuri profane, care au existat în Armenia precreștină și există în prezent la triburile africane. Cocoșul este investit cu o forță malefică și este folosit de șamani ca un obiect în tehnicile de incarnație și exorcizare. Potrivit șamanilor, această pasăre poate revigora sănătatea, spori potența și restabili puterea fizică, mentală.

Dacă J. Beuys voia să contacteze în mod exclusiv cu unicul reprezentant al aborigenilor americani – coiotul, atunci, potrivit lui Ștefan Rusu „aborigenul” cu care contacta prim-secretarul era mămăliga, iar cocoșul urma să fie sacrificat, adică supus violenței, conform ideologiei șamane, versus bolșevice.

Acaparare sau confuz violent

Aici aș remarca instalația „Invazia”, realizată de Lilia Dragnev și Lucia Macari, în anul 2001, în cadrul proiectului „InvAsia”, curatoriat de Ștefan Rusu. Această lucrare a fost realizată pentru proiectul „InvAsia” (o tabără de artă organizată pornind, de la invazia mongolilor, care au creat imperiul Hoardei de Aur, și continuând cu cel de-al Doilea Război Mondial, ca o deconstrucție postmodernistă a descrierii evenimentului, realizată de curator.

Lucrarea a fost prezentată într-un stil tipic „socialist” al perioadei respective – „modul oficial”. Aceeași povestire, când este spusă sau scrisă, de obicei, creează niște imagini vizuale total diferite. Textul se combină cu imagini vechi, fotografii din arhivă, în special, ilustrând armata sau diferite manifestații naționale, sărbători, petreceri de pe timpurile sovietice. Ideea a fost inspirată, de asemenea, și dintr-o lucrare documentară a ofițerului sovietic Viktor Suvorov, în care autorul scrie că Uniunea Sovietică se pregătea prima să atace Germania. Drept dovadă în sprijinul acestei versiuni era prezentat un ghid de conversații rus-german (editat în mai 1941), destinat soldaților și distribuit lor împreună cu cizmele soldățești. Într-o altă sursă se spunea că în 1943 a fost editat un volum mare de ghiduri ruso-române pentru armata sovietică cu destinație specială, care urma apoi să fie utilizate în Moldova („editate special pentru conversațiile cu populația locală”).

Pornind de la această informație, autoarele au executat un așa-numit ghid de conversație „mon-

golo-moldovenesc”, pentru o invazie artistică. În acest ghid a fost folosit alfabetul chirilic pentru ambele limbi (alfabet care a fost utilizat în Moldova în 1940–1941 și din 1944 până în 1989). Astfel, este vorba despre două scrieri ne-existente astăzi în cele două țări, care în timpul sovieticilor reprezentau două „fenomene” necunoscute (Moldavia și Mongolia), uneori fiind confundate una cu alta chiar și în zilele noastre. Este vorba de o întruchipare artistică a violenței imperiale în cultura națională din spații extreme ale dominației sovietice.

Tot la această categorie este bine-venită reacția artistului Pavel Brăila la actul inconștient, dar oricum violent, al designerului posterului Bienalei de Artă Contemporană din Europa de Sud-Est (curatorii acestui eveniment, practic, niciodată n-au ajuns până în Moldova), iar pe posterul ediției „Manifesta 4”, Moldova este trecută ca parte componentă a Ucrainei, adică ea nici nu este menționată pe hartă. P. Brăila reproduce acest poster, dar însoțit de o notiță în care este scris: „Probably Moldova doesn't exist” (Probabil, Moldova nu există) și o expune în mai multe expoziții internaționale.

Persiflarea violenței

La această categorie vom atribui lucrarea lui Igor Scerbina – „Fierăstrăul”. Dorința oamenilor de a vedea cu ochii proprii un miracol a dus la tot felul de invenții în domeniul producției de mituri. Datorită unei anumite agresivități a publicului, au devenit deosebit de populare scamatoriile „extreme”: tăierea oamenilor cu săbii, diferite dezmembrări.

Autorul propune publicului să urmărească cum taie fierăstrăul și cum se dezmembrează obiectul destinat tăierii. Ideea nu este în dezvăluirea secretelor scamatoriilor. Curios devine comportamentul fierăstrăului ca subiect și mișcările lui, adică lumea în proces de dezmembrare cu ochii acestui fierăstrău, dar și din perspectiva celui dezmembrat. Față în față – agresiunea vulgară e înlocuită de curiozitate.

Violență prin imagine/abuzul mass-media

În anul 1997, Igor Scerbina realizează instalația „News” (Știri). Într-o sală întunecată sunt expuse două televizoare față în față, între care este înșirat un rând de pește. Primul ecran reproduce doar zgomotul valurilor fără imagine, celălalt, în fața căruia este un acvariu umplut cu apă, translează în *loop* un mixaj de știri fără sunet. În spate, pe perete sunt atârnată o mulțime de televizoare desfăcute. Consumul de știri devine un gest automat, inconștient. Evenimentele prezentate în cadrul unui buletin de știri nu impresionează pe nimeni, deoarece nimeni nu se vede în postura de participant. Conținutul nu

mai interesează pe nimeni, contează doar schimbul imaginilor pe ecran. Acest abuz informativ violent este reprezentat pur vizual, lipsit de orice informație, redând dezinteresul publicului față de informația stereotipă și nerelevantă din mass-media.

În instalația interactivă „Ghilotina”, realizată în anul 1996, în cadrul expoziției „Kilometrul 6”, un alt artist, Iurie Cibotaru, pornește de la o consemnare științifică, întâlnită undeva de autor, care denotă faptul precum că, după decapitare, un scurt timp creierul uman mai este conștient de ceea ce se petrece în jur. Astfel, artistul simulează trăirile celui supus decapitării. Substituind cuțitul cu un televizor, el transformă groaznicul instrument de execuție într-o armă a secolului trecut. Spectatorul urmărește timp de 14 secunde tot felul de secvențe filmate într-un mod aleatoriu în negativ, pe monitorul care încet coboară în jos, accentuând, prin această asociere, violența mesajului televizat.

Violență prin implozie și rezistență

În acest compartiment propunem enumerarea unei serii de lucrări video, realizate de Ghena-die Popescu, îndeosebi performance-ul interactiv „Global fără globalizare” (București, 2012), în care autorul stă așezat pe un scaun, iar un asistent cu un fierăstrău începe să taie câte un picior din scaun, pe care actantul, pentru a nu-și pierde echilibrul, le înlocuiește treptat cu propriile membre, în final căzând jos. Urmează acțiunile de durată ale autorului (de la 5 până la 12 zile), intitulate „Mămăliga” (2008), „MEA” (2009), „Navigația de pe râul Bâc” (2008), „Cronicile lui Popescu” (2006), care prezintă un pelerinaj artistic ca un act de „rezistență lentă” – un protest tăcut față de accelerația din lume. Actul violent este însuși angajamentul artistului să producă acest test de fatigabilitate și rezistență.

În 2008, în cadrul proiectului „RO/MD – Moldova în două scenarii” (curatoriat de Ștefan Rusu), Lucia Macari expune lucrarea „Rinichiul”. Artista pune în licitație propriul rinichi, prețul anunțat fiind 3 000 euro – prețul mediu cu care se poate cumpăra acesta pe piața neagră de organe în țările lumii a treia, dar și costul cel mai jos al unei lucrări de artă pe piața galeriilor europene. L. Macari susține că un organ, care-i aparține artistului, este o proprietate personală a sa, precum și opera de artă, produsă de el. Astfel, ea transformă organul într-un *ready-made*. În expoziție este prezentată imaginea *X-Ray* (pe peliculă de radiografie) a propriului rinichi, acompaniată de un aviz pentru licitație. Actul violent este reprezentat doar prin această intenție, ca o reacție la situația de pe piața de artă, dar și pe cea (neagră) de organe.

Violență în spațiul public

În contextul temei abordate prezintă interes și două lucrări realizate în cadrul proiectului „Chișinău-Artă, Cercetare în Sfera Publică” (curatoriat de Ștefan Rusu) în 2010. Proiectul „Memorial pentru o casă demolată” de Vladimir Us este un protest subliminal conceput ca o intervenție în spațiul public al Chișinăului, prin care se intenționează readucerea în memoria colectivă a unui monument de importanță arhitecturală și istorică, demolat în 48 de ore la 10/11 august 2005. Este vorba de vila urbană a familiei Tumarchin, o clădire cu două etaje, inclusă, împreună cu poarta de acces, în frontul perimetral al străzii, datată din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, ce se găsea până în 2005 pe bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 160. Demolarea ei s-a produs anterior Hotărârii Guvernului nr. 865 din 17 august 2005, prin care acest monument era exclus din Registrul monumentelor Republicii Moldova, legalitatea hotărârii fiind ulterior larg dezbătută în mass-media și în Parlament.

La baza proiectului se află limbajul de propagandă vizuală, iar corpul lucrării este reprezentat prin plantarea unor arbuști pe un contur care să reproducă planul vilei Tumarchin, acum demolată, lucrarea urmând a fi realizată cu concursul angajaților Direcției Spații Verzi a Primăriei municipiului Chișinău.

Prin această acțiune, artistul marchează unul din multiplele acte violente față de patrimoniul arhitectural al Chișinăului cu implicarea autorităților publice.

O propunere de protejare prin dereșemnificarea monumentelor, expune în lucrarea „Jocul cu memorii. Cum să explici monumentul unui popor?” și artistul Dumitru Oboroc. Acesta vine să confirme că: „...chiar dacă, potrivit rapoartelor Comisiei de studiere a comunismului, blamăm în totalitate forma de putere și ideologia timpului care a dus la suferința a milioane de oameni, arta timpului nu trebuie judecată la fel de drastic, pentru că ea nu a făcut altceva decât să încerce să supraviețuiască și a răspuns obedient noului tip de mecenat” [6, p. 26-27]. În cazul de față, vehiculul principal al ideologiei comuniste este desemnat în acele lucrări de titlurile lor propagandistice. În rest, aceste opere nu sunt decât niște tradiționale monumente, executate într-o manieră realist-constructivistă. Odată schimbate denumirile, monumentele își schimbă și sensul. În consecință, acest proiect și-a propus, de facto, schimbarea provizorie a denumirilor monumentelor, prin aplicarea temporară a unui titlu adițional, inventat de artist, cu un strat subțire de pigment fosforescent volatil (cu avizul Departamentului de Arhitectură al Primăriei municipiului Chișinău). Actul violent a venit din exterior, de la un grup de tineri activiști de stânga, care au șters imediat inscripția „Monumen-

tul Feminismului” de pe pedestalul monumentului „Eroilor Comsomolului Leninist”, tratându-l ca pe un act de vandalism, dar, de fapt, distrugând opera de artă. Iar D. Oboroc a petrecut patru ore la comisarariatul de poliție, fiind interogată și acuzată.

Concluzie

Arta contemporană, care nu se identifică cu estetica clasică normativă, reprezintă o estetică racordată la zi, reieșind din sistemul geo-politic și cultural al regiunii (sau țării) pe care o reprezintă. De aici și specificul manifestării ei, inclusiv a formelor de redare a violenței. Arta contemporană din Republica Moldova, care s-a inspirat din Vest, în procesul său de constituire, a fost nevoită să se racordeze, în perioada de până la 1989, la situația concretă din această zonă.

Regimul totalitar comunist, urmărind în acest spațiu de periferie sovietică interese geopolitice concrete, reieșind, în primul rând, din circumstanțele includerii lui în componența imperiului, prin dictat, a promovat aici o politică cultural-artistică mai rigidă decât în Centru, contribuind la conservarea unor forme perimate de activitate artistică. Drept urmare, și arta contemporană a apărut aici relativ mai târziu decât în Centru, nemaivorbind de cea din Vest, și s-a manifestat mai lent. Moștenirea trecutului și-a lăsat amprenta și asupra afirmării ei după anul 1989.

Cu toate că această zonă geo-socio-politică și culturală are o încărcătură supra-saturată de mesaje violente (mă refer la diferendul transnistrean, situația identitară, cea politică și economică etc.), fie prin mass-media, fie prin cotidianul legat de supraviețuire, fie prin discrepanța dintre păturile sociale, „cea bogată și cea săracă”, prin dispariția/lichidarea treptată a zonei rurale și exodul continuu al populației autohtone etc., totuși caracterul revoltei artistice este relativ latent.

Artistul „rebel” apare sau ca un martir – demonstrând o implozie interioară personal-identitară sau ca un martor (contemplator) al unor evenimente, păstrându-și statutul unui neafiliat la ceea ce se întâmplă. Uneori, acest caracter specific este de un gen speculativ-demonstrativ pentru Vest, o prezentare a exoticii (adesea expirat) din această zonă „postsovietică” cu tot bagajul și încărcătură greoaie a trecutului totalitar. Dar pe măsura integrării în spațiul cultural-artistic al lumii contemporane se impune tot mai insistent o includere într-o schemă, deși mai discretă, dar mai minimalist-delicată, și în același timp, foarte directă și dură a unor fenomene persistente și elocvente în societatea de astăzi.

Referințe bibliografice

1. Dragnev Demir. Fenomenul haiduciei în Țările Române până la începutul secolului al XIX-lea (Surse documentare și ficțiune folclorică). În: Retrospective medievale. În onoare profesorului emeriti Ioan Caproșu. Editurii V. Spinei, L. Rădvan, A. M. Bodale. Iași: Ed. Universității „Al. I. Cuza”, 2014, p. 155-168.
2. <http://kk.docdat.com/docs/index-424923.html> (accesat 11.05.2013).
3. http://royallib.ru/book/goralik_linor/polayagenschchina_mir_barbi_iznutri_i_snarugi.html (accesat 07.11.2012).
4. http://www.thedaysofyoure.com/marina_abramovic/ (accesat 30.11.2012).
5. http://www.zonafestival.ro/ro/texte/2_zona2.htm (accesat 25.11.2012).
6. Oboroș Dumitru. „Jocuri cu memorii. Cum să explici monumentul unui popor?”. În: Chișinău-Artă. Cercetare în Sfera Publică. Chișinău: Ed. Centrul pentru Artă Contemporană, 2011, p. 26-27.
7. Titu Alexandra. „Ideologii în conflict”. În: Cosmin Manolache, Secolul 21. Chișinău. În: Dimensiuni culturale. Revista Secolul 21. București: Ed. Fundația Culturală Secolul 21, 2006, p. 42.
8. Wittgenstein Ludwig. Culture and Value. Chicago: Editura Universității „Chicago Press”, 1984.
9. Гройс Борис. Изображая теорию. În: Искусство кино. Nr. 7, Москва, 2012, с. 127-137 / Boris Grois, „Izobrazhaja teoriju”, Iskustvo Kino, No. 7, Moskva, 2012, s. 127-137.
10. Гройс Борис. Технология современного искусства. În: Московский Художественный Журнал, nr. 61/62, Moscova, май, 2006, с. 19-24 / Boris Grois, „Tehnologia sovremennogo iskusstva”, Moskovskii Hudozhestvennyi Zhurnal, No. 61/62, Moskva, mai, 2006, s. 19-24.
11. Жижек Славой. О насилии. Москва: Издательство „Европа”, 2010 / Slavoi Zhizhek, O nasilii, Izdatel'stvo „Evropa”, Moskva, 2010.
12. Калиничева Мария, Решетова Маргарита. Техническая эстетика и дизайн. Москва: Издательство Академический проект. Культура, 2012 / Maria Kalinicheva, Margarita Reshetova. Tehniceskaya estetika i dizain. Izdatel'stvo Akademicheskii proekt. Kultura, Moskva, 2012.
13. Лотман Юрий. Куклы в системе культуры. Таллинн, 1992, том. 1, с. 377-380 / Yurii Lotman, Kukly v sisteme kulitury, tom. 1, Tallinn, 1992. s. 377-380.



Lucia Macari și Dmitrii Biloartsev, „Kinematix Studio”



Ștefan Rusu, „Brejnev iubește Mămăliga și Mămăliga îl iubește pe Brejnev”, 2000

Elena Bontea – o pictoriță a discreției și a rafinementului

O prezență remarcabilă în arealul plastic din Republica Moldova, Elena Bontea se impune drept un artist cu o inconfundabilă personalitate creatoare. Picturile ei în ulei, ca și cele în guașă, temperă și acuarelă, se împlinesc sub semnul unui lirism molcom al mijloacelor de exprimare și evocă un univers original de sensibilitate, un mod de gândire, o înțelegere specifică a relațiilor dintre real și abstract.

Elena Bontea s-a născut la 10 noiembrie 1933 în Drăgănești, Bălți. În anii 1952–1957 a studiat artele frumoase la Școala Republicană de Arte Plastice „Ilia Repin” din Chișinău, apoi la Institutul de Arte Plastice „Ilia Repin” din Leningrad (facultatea de istorie și teorie a artelor, promoția 1966). În perioada anilor 1957–1967 activează în calitate de colaborator științific la Muzeul de Arte Plastice din Chișinău, ulterior, în 1968–1972, desfășoară activitatea didactică la Școala de Arte „Alexei Șciusev” din Chișinău. Din anul 1965, Elena Bontea este membră a Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova.

De la debutul său artistic, în anii 1960, Elena Bontea a fost remarcată pentru calitățile sale de colorist, pentru sintetismul expresiei și felul său de a înțelege și interpreta universul vizibilului. Cerebrală și sensibilă, Elena Bontea este artista care cu pasiune cercetează atât lumi interioare, cât și universul exterior concret și palpabil. La început a apelat la tapiserie, ca mai târziu să se afirme în pictura de șevalet. Arta țesutului a deprins-o în „fabrica-artel” organizată pe lângă mănăstirea de maici Tabăra. Adevărata dimensiune a creației sale Elena Bontea ne-o dezvăluie, totuși, în pictură.

Pentru Elena Bontea, pictura echivalează cu împlinirea unei vocații căreia îi subordonează propria sa existență. Calvarul războiului și al deportărilor staliniste în masă a populației basarabene greu de imaginat și suportat, au întărit-o în credința că poate birui doar prin artă toate vitregiile vieții.

În pictura de șevalet evoluția ei a fost axată pe necesitatea valorificării artei tradiționale din perspectiva unei viziuni moderne. Profesând arta peisajului, portretului, naturii statice și a goblenuului, Elena Bontea a știut să-și elaboreze din start o



viziune picturală proprie, conjugată cu un stil de o aleasă expresivitate și distincție. Dincolo de aspectul plin de prospețime ce se degajă din toate lucrările artistei transpare raționalul, gândirea echilibrată, armonia. În plan strict pictural, sesizăm un proces continuu de rafinare a maselor cromatice, de punere a tonurilor în concordanță cu fondul sensibilității sale. Abandonând „modelul” realității obiective, artista ascultă de exigențele unui dicteu interior. În creația Elenei Bontea pulsează autentic seva artei populare românești, nu numai în sensul preluării rafinate a unor stilizări, ritmuri și structuri cromatice, dar și a unei consubstanțialități spirituale. Transformând treptat concretul în abstract, pictorița îi conferă o semnificație autonomă de ceea ce a subiectului propriu-zis. Reduse la esențial, florile, chipurile de oameni sau fragmentele de peisaj aspiră la o calmă armonie.

Ritmurile liniștite ale vechilor țesături basarabene, rafinatul simfonism al acordurilor dintre tonuri și nuanțe transpar din *Natura statică cu covor*

negru, *Vase cu flori*, la fel cum în *Natura statică cu floarea-soarelui* se face remarcată strălucirea de smalt a culorilor, iar în *Crizanteme* – spontaneitatea și proșpețimea gestului pictural ce alternează cu echilibrul și monumentalitatea din *Crinii portocalii*. O infinită tandrețe răzbate din fiecare imagine. Florile pictate de Elena Bontea au un fior romantic, o vibrație anume și sunt învăluite într-o aură cromatică nobilă și elegantă.

Atrasă de farmecul și pitorescul peisajelor din Tescani, Elena Bontea apelează la o asamblare sintetică a diferitelor registre cromatice. Sunt peisaje care nu fac decât să ofere imaginea recompusă, lirică, a datelor realității.

La începutul anilor '70, pictorița realizează o galerie de portrete ale scriitorilor Emilian Bucov, Grigore Vieru, Nicolae Esinencu, Ion Vatamanu, Arhip Cibotaru, Nicolae Costenco, în care sublinierile desenului și unele accente cromatice vin să arunce o lumină limpede atât asupra trăsăturilor personajului, cât și asupra caracterului celor portretizați.

Talentul pictoriței se afirmă și în compozițiile inspirate din trecutul istoric. Compozițiile *Decretul despre pământ* (1967), *Tragedia din Drăgănești* (1974–1975) au fost concepute ca un răspuns la provocările sociale ale unei lumi frământate de anxietăți și alienări.

Racordul spiritual la valorile tradiționale și miturile fundamentale ale poporului românesc și-au găsit întruchiparea în compozițiile *Balada Miorița* (1977), *Călătorie în basm* (1981).

Caracterul expresionist al picturii sale, naturalețea surprinzătoare de percepere a lumii înconjurătoare își are originile în „naivitatea” unei lumi de basm, în care amintirile din copilărie reapar într-o lumină de calm și reverie.

Tabloul *Teatrul popular Malanca* (1973) captivizează și fascinează prin îmbinări de suprafețele mari, calme, liniștite și suprafețele mici vibrante, tulburător de frământate. În tablou, penelul pictoriței depune pe pânză tușe sacadate de vopsea densă, accentele contrastante ale petelor de culoare, figurile stilizate ale celor travestiți, măștile zoomorfe „smulse” din bezna nopții sporind atmosfera festivă și, totodată, misterioasă a cavalcadei.

Demersul Elenei Bontea creează o reușită echilibrare între vocația unei formulări plastice de cerebrală coerență și liberul flux al visărilor interioare.

Pictorița E. Bontea are în palmares o serie numeroasă de expoziții în Republica Moldova și în străinătate: Japonia, Germania, Algeria, Polonia, Mongolia, România ș.a. Multe dintre lucrările sale fac parte din colecțiile muzeelor din Chișinău, Madrid, Bacău, Almatî (Alma-Ata), Komsomolsk-pe-

Amur (Komsomolsk-na-Amure), Odesa, cât și în colecții private.

Creația Doamnei Elena Bontea s-a bucurat de o apreciere deosebită, artistei acordându-i-se Premiul de Stat al Republicii Moldova, Ordinul „Gloria Muncii” și Medalia „Meritul Civic”, iar în 2001 i s-a acordat titlul Maestru în Artă. Premiul UAP pentru Excelență i-a fost decernat în anii 2001, 2002 și 2005.

Operele de artă ce-i poartă semnătura învăluie privitorul, transportându-l într-un spațiu în care lumina se revarsă în transparențe sau în suprafețe saturate oferindu-i simboluri sugestive și semnificații. Picturile Elenei Bontea emoționează, sensibilizează și, în același timp, provoacă la meditație.



„Bucet uscat”, 1998



„Natura moarta pe fondal de covor”, 1964

Eleonora BRIGALDA

Mihail Grecu și valorile simbolice ale artei naționale



Pe măsura trecerii timpului, se instaurează tot mai mult convingerea că apariția lui Mihail Grecu a însemnat o răsturnare definitivă și radicală a tot ce s-a întâmplat până la el în artele plastice din spațiul basarabean. La începutul anilor '60, refuzând să se lase prins în formulele rigide ale „realismului socialist”, Mihail Grecu se așează cu fermitate în fruntea tinerii generații de creatori (numită mai târziu „generația de aur” – I. Vieru, V. Rusu-Ciobanu, G. Sainciuc, A. Zevin), care aveau să revoluționeze limbajul artelor vizuale și să regăsească sensul unui act identitar al artei din Republica Moldova.

În ciuda vicisitudinilor politice ale unui regim sovietic opresiv, Mihail Grecu s-a impus prin capacitatea de a evoca în pictură experiențe culturale ale trecutului în impactul lor cu experiențele spirituale ale prezentului, prin sinteza tradițiilor din pictura națională și pictura modernă.

Calitățile artistului se reflectă și în titlurile onorifice decernate: Maestru Emerit al Artei din RSSM, Artist al Poporului din RSSM, Cavaler al „Ordinului Republicii”, Membru de Onoare al Academiei de Științe a Republicii Moldova. Prin opera sa, Mihail Grecu a dus faima Republicii Moldova departe peste hotarele țării. Tablourile lui fac parte din colecțiile celor mai importante muzee, constituind adevărate valori ale artei plastice naționale.

Opera maestrului bogată și remarcabilă este emblematică pentru pictura moldovenească din secolul al XX-lea. Mihail Grecu a luminat calea unor noi generații de creatori: tineri artiști plastici și

critici de artă ce s-au format ca artiști în proximitatea valorică și afectivă a maestrului M. Grecu.

La centenarul nașterii pictorului Mihail Grecu, tentativa alcătuirii unei sinteze asupra operei sale mi se pare o îndatorire onorifică. L-am cunoscut chiar înainte de a-l întâlni personal, deseori la expoziții ne salutăm, dar nu ne-am vorbit decât din priviri. Am avut prilejul să-l cunosc grație criticului de artă Ludmila Toma, care m-a prezentat drept un tânăr critic de artă, preocupat de cercetarea evoluției picturii de gen din Republica Moldova. Îmi amintesc de prima vizită în fascinantul atelier al maestrului – tablouri finisate și abia începute, pensule și cuțite de paletă înmănunchate și așezate în vase de lut, borcane și tuburi de culori, obiecte picturale pentru naturi statice, raftul de cărți și albume, laița acoperită cu o scoarță veche – totul piratând amprenta personalității artistului. Artistul M. Grecu, posesor al unei vaste culturi plastice, cu o combustie interioară remarcabilă, te captiva de la prima vedere prin aspectul insolit al înfățișării și comportamentului său. Plasticianul mereu surprinzător, excentric și totodată exigent, era dornic de comunicare. Era plăcut să-l ascuți și să dialoghezi cu el. Curiozitatea sa intelectuală, mobilitatea reflecției, puterea de disociație erau fără margini. Avea capacitatea de a argumenta cu logica inefabilă a adevărilor artistice și cu frenezia unui artist pasionat. Trecea cu o facilitate naturală de la un subiect la altul, se agita pentru lansarea unor tineri prea puțin cunoscuți, pentru necesitatea promovării valorilor autentice ale culturii naționale, se îngrijora că sunt puțini experți autentici ai domeniului. Misiunea criticului de artă, în opinia maestrului, este nu numai de a scoate la iveală valorile necunoscute sau doar parțial intrate în circuitul public, ci formarea gustului artistic al marelui public. Criticul de artă știe și indică prin competența lui, ceea ce artistul nu a izbutit prea bine.

Fiecare întâlnire cu Maestrul, discuțiile pe marginea textelor prezentate, schimbul de impresii și idei despre artele vizuale, erau foarte utile pentru mine și trezeau o provocare intelectuală. Având o cultură vizuală și inteligență practică îmi vorbea entuziasmat despre ce a „descoperit” atât în pictura marilor cla-

sici (Rembrandt, Corot, Velázquez, Grigorescu, Luchian) cât și în pictura modernă (Matisse, Cezanne, Van Gogh, Bonnard, Picasso). Atent la mișcările din spațiul culturii vizuale, dar interesat și de domeniile conexe: literatură, filozofie, muzică el avea darul de a analiza în profunzime arta modernă aflată într-o permanentă stare de inovare a mijloacelor de exprimare. Clipele frumoase petrecute în atelierul maestrului au rămas vii în memoria mea. Cu mulți ani în urmă (în 1991), Mihail Grecu oferindu-mi această recomandare: „Tânăra critic de artă are două trăsături bine definite. Primul concept este bazat pe tradiția criticii naționale. Se simte o legătură directă în ceea ce a fost scris la noi în anii din urmă. Lucrul acesta este pozitiv mai ales pentru un critic tânăr. A doua latură a criticului este o analiză originală, care m-a cucerit. Eleonora Brigalda posedă un bun simț de observație, o cheazășie pentru viitorul său lucru. Într-un cuvânt avem în fața noastră un tânăr critic cu mari posibilități de creație. O recomand cu toată încrederea pe Eleonora Brigalda în membrii uniunii noastre unde va fi de folos real”.

Mihail Grecu s-a născut la 22 noiembrie 1916 în sudul Basarabiei, în satul Faraonovca. A învățat la școala normală din Cetatea Albă, avându-l ca profesor de desen pe Rostislav Ocușco. În perioada 1937–1940 a studiat la Academia de Arte Frumoase din București. Revenind în spațiul Basarabiei în 1940 studiază la Școala de arte plastice din Chișinău, clasa profesorului M Gamburd. În 1945 devine membru al UAP din Moldova și URSS, iar în 1947–1948 frecventează lecțiile de pictură în atelierul lui I. Hazov.

Mihail Grecu este artistul cu care pictura moldovenească a realizat un salt brusc, revoluționar, de la arta „socialismului realist” la arta modernă. Acest salt în condițiile sistemului sovietic opresiv, când pictorilor li se indica ce și cum trebuie să picteze, nu a fost de loc ușor. Firea lui dornică de libertate civică și artistică l-a situat deseori în conflict cu „diriguitorii de la cultură”. A fost acuzat de formalism și exclus din Uniunea artiștilor plastici, ulterior fiind restabilit.

Caracterul metaforic și poetic al creației maestrului, înrăurirea folclorului plastic asupra nucleului conceptual al viziunii sale despre lume s-a format treptat. Asimilând în mod activ tradițiile artei populare și principiile plastice ale măștrilor occidentali de la sfârșitul secolului al XIX-lea – începutul secolului al XX-lea, M. Grecu parcurge drumul de la o tratare „etnografică” la o concepție „filozofică”, de la „real” la „simbol”. Încă la începutul anilor șaizeci, pictorul s-a adresat la acel inestimabil patrimoniu spiritual pe care îl prezintă și continuă să-l prezinte moștenirea artistică populară. Această adresare avea drept obiectiv evocarea particularităților etnografice, motivelor

folclorice sugestive. Asimilând în mod activ tradițiile artei populare, în special expresivitatea decorativă a culorii, dar și principiile artistice ale artei moderne M. Grecu creează tablourile *Fetele din Ceadâr-Lunga* (1959–1960), *Zi de toamnă* (1964), *Recruții* (1964–1965). Tripticul *Istoria unei vieți* (1967) reprezintă atitudinea filozofică a autorului, o încercare spirituală accentuată de a răspunde la întrebările asupra sensului vieții și al destinului omului. Maestrul are darul de a conferi până și celor mai obișnuite fapte sau întâmplări cotidiene cu un aer simbolic.

În creația pictorului din deceniile șapte și opt are loc o schimbare de esență, accentul căutărilor fiind reorientat spre semantica obiceiurilor și ritualurilor, spre decriptarea vechilor semnificații ale unor imagini plastice, cu o bogată și metaforică semantică. În cadrul acestei abordări se realizează revelarea unei realități absolute a unor valori existențiale. În opera sa artistul creează o simbioză perfectă între cele două contexte: „real-simbol” și „spațiu-timp”.

Revelarea unei realități absolute a unor valori existențiale fiind realizată prin simbolismul universal al picturii, prin expresivitatea și forța semnificației ei. În creația lui Mihail Grecu contextul spiritual real-simbol înglobează în sine transcendența elementului primordial. Pentru el simbolul reprezintă manifestările divinului și transfigurarea imaginii terestre. În raport cu realitatea empiric-reală a obiectelor, artistul păstrează doar o „aparență”, universul imaginii devine un cosmos închis. Însuși autorul menționează: „Apariția semnului-simbol înlătură partea materială și vine să încurajeze elanul spiritual” [4, p. 8].

Aceste tablouri-simboluri impuneau deja un cod special de interpretare: stilizare și sinteză, rafinamentul materiei cromatice. Pictat în limitele tonului alb, tabloul *Ospitalitate* (1965–1967) reprezintă simbolul ospitalității neamului nostru. În concepția lui M. Grecu revelarea valorilor existențiale (sinceritate, dăruire și frumusețe spirituală) a unor „puncte fixe de referință” capătă un sens și o semnificație bazate pe conceptul de armonie. „Pornind de la o scenă de viață sau o situație cum ar fi ritualul întâmpinării oaspeților cu pâine, sare și vin, pictorul reușește să trateze acest subiect ca pe un ritual etern, tradițional” [1, p. 32]. Mircea Eliade consideră că realul este sacrul introdus în lumea fenomenologică prin simbol, pe care îl percepe ca un mijloc de o mai profundă înțelegere a realului.

M. Grecu vede în simbol imaginea unui arhetip, ce păstrează existența unui limbaj primitiv, fundamental. În ciclul său de *Porți* M. Grecu a parcurs un drum de la prezentarea farmecului original al motivelor din arhitectura rurală la decodificarea lor semantică. Criticul de artă C. Ciobanu ajunge la con-

cluzia „că artistul a încercat să exprime alegoric ideea „penetrației” în lumea lăuntrică a personalității, utilizând motivul inimii sub dublu aspect: pe de o parte ca simbol al „dragostei eterne”, posibil chiar cu conotații cosmice, pe de altă parte, ca simbol al „deschiderii unor uși tainice” în domeniile cele mai intime ale spiritualității umane, ascunse parcă după canturile masive ale porților-canturi în care orificiile sub formă de inimă joacă rolul unor adevărate „broaște de lăcată” [2. p. 49].

Semnul simbolic al „porților” devine forța motrică a evocărilor spirituale, el are un rol esențial pentru a transmite spiritului ideea devenită primordială. Tablourile concepute în 1979: *Porțile luminii*, *Porțile privirii înlăcrămate*, *Poarta celor două lire*, *Poarta privirii*, *Poarta strămoșilor* au o rezonanță simbolică, reprezintă metaforic diverse laturi ale existenței umane. Simbolurile incrustate pe aceste porți – afirmă L. Toma – preschimbă funcția lor strict utilitaristă, dându-le semnificații mult mai largi, reprezentând un triumf spiritual la hotarul dintre două lumi – lumea reală și cea imaginară [3. p. 46].

Un alt motiv predilect în creația lui M. Grecu sunt „mesele”: *Masa plugarului*, *Masa pomenirii*, *Masa de piatră*, care de asemenea au conotații simbolice. Arta lui M. Grecu exprimă atât reflexele lumii obiective, cât și subiectivitatea creatorului încorporată în produsul artistic. M. Grecu urmărește o transpunere abstractă nemijlocită a stărilor sufletești pure într-un proces pictural ce decurge spontan, nereflexiv și în care pictorul se trăiește pe sine drept conținut (temă, subiect) al artei sale. Conform psihanalizei freudiene simbolul caracterizează un proces al subconștientului care încearcă să depășească realul. A simboliza realul înseamnă în ultima instanță a-l cunoaște în profunzime și într-un anumit fel, a-l stăpâni.

Gândirea filozofică a artistului a făcut din el o ființă „cu adevărat liberă”, care se „simte acasă în univers”. În procesul de auto eliberare M. Grecu părăsește domeniul „reprezentării” și se îndreaptă spre imperiul abstracțiunii. Stăpânind ușor soluțiile plastice, ca și cum s-ar juca cu ele artistul ajunge la un demiurg. Dominarea momentului creator, plămuirii formei, a unor structuri întrevăzute în geneza lor presupune o permanentă legătură retroactivă a spiritului cu puterea obscură a naturii. „Setea de mister, miracolul în artă se naște din faptul că, vorbind sub aspect realist, dincolo de un deal, dincolo, dincolo de un om, se conturează nu numai scoarța pământului, pietrele, apa, dar și Infinitul. Asta pe de o parte, iar pe de altă parte, chiar și un copac trebuie să fie un miracol, o minune, căci dincolo de el este Infinitul [...] Atunci când creez, încerc un sentiment de eliberare. Acest sentiment apare doar atunci când înlătur verbul

„a picta” și creez esențele lumii în mod izomorfic, și nu adecvat” – ne relatează maestrul. [3, p. 31].

Conceperea picturii în tablourile *Facerea lumii* (1973), *Gaură neagră* (1972), *Spațiu cosmic* (1975), *Culorile cosmosului* (1974), *Microcosmos 1 și Microcosmos 2* (1978, 1982), *Integritatea materiei* (1979), *Geneză (Flori de mușegai)* (1977) ca revelare a unei esențe ascunse, mistice, transcendente a realității este realizată prin utilizarea unor inovații de ordin tehnologic cum ar fi colajul, coloranții fluorescenți sau în bază de acril, diferitele soiuri de bitumuri, pigmenți argintii, vopsea „de bronz” etc.

Pentru M. Grecu „simbol universului” reprezintă necuprinsul, incomprehensibilul, iar „obiectele simbolice” în care particularul reprezintă universalul, nu însă ca vis și umbră, ci ca revelație vie și instantanee a necuprinsului.

În vederea marcării centenarului de la nașterea maestrului Mihail Grecu și a aprecierii înalte a contribuției sale remarcabile în domeniul artelor vizuale Parlamentul Republicii Moldova a declarat anul 2016 – „Anul Mihail Grecu”.

Referințe bibliografice

1. Brigalda E. Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945–2000) Chișinău: Știința, 2002, 112 p.
2. Ciobanu C. Mihail Grecu: „Porțile...”, În: Probleme actuale ale artei naționale, Chișinău: Știința, 1993, 137 p.
3. Toma L. Mihail Grecu (Maestri basarabeni din sec. XX). Chișinău: ARC, 2004. 96 p.
4. Савицкая О. Дерево-древо. Диалог с Михаилом Греку. În: Творчество, 1989, № 4, с. 7-9. / Savitskaya O. Derevo-drevo. Dialog s Mihailom Grecu. În: Tvorchestvo, 1989, No. 4, s. 7-9.



„Masa pomenirii”, 1976.
pânză, tehnică mixtă, 120×190 cm
Galeria Republicană de Artă din orașul Bender.

DATE DESPRE AUTORI:

BIBIRE Cristina, cercetător științific, Centrul Mitropolitan de Cercetări T.A.B.O.R, Iași, România, e-mail: cmctaboriasi@yahoo.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

CEASTINA Alla, doctor în studiul artelor, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: chastinalla@gmail.com

CIOBANU Constantin Ion, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific gradul II, Institutul de Istoria Artelor „George Oprescu”, București, România, e-mail: constantini_ciobanu@yahoo.com

CONDRATICOVA Liliana, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: liliana.condraticova@mail.ru; condraticova.liliana.gmail.com

DRAGNEVA Lilia, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, e-mail: dragneva@gmail.com

DUMITRAȘCU Leonid, doctorand, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: ldumitrascu@hotmail.com

IAȚIUC Vitalie, doctorand, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: aproiect@mail.ru

MALCOCI Vitalie, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

MARIAN Ana, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: anisoaramarian@yandex.ru

NESTEROV Tamara, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: neste2003@list.ru

OSTAPOV Alina, lector, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: ostapov.alina@mail.ru

PISMAK Yuri, lector, docent, Academia de Stat de Construcții și Arhitectură din Odesa, Ucraina, e-mail: pismakart@21@gmail.com

POLȘCIKOVA Nadejda, doctor în arhitectură, docent, Academia de Stat de Construcții și Arhitectură din Odesa, Ucraina, e-mail: romanova.oksana.l@mail.ru

PROCOP Natalia, doctor în studiul artelor, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: natali_procop@yahoo.com

RAȘCHITOR Tatiana, lector, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, e-mail: traschitor@gmail.com

ROCACIUC Victoria, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: rocaciuc@gmail.com

SEVERIN Serghei, doctorand, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: severinurbanp@gmail.com

SPÎNU Constantin, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar universitar, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: spinuconstantin_ipc@yahoo.com

STAVILĂ Tudor, doctor habilitat în studiul artelor, cercetător științific principal, profesor cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: isaasm@asm.md

ȘLAPAC Mariana, membru corespondent, doctor habilitat în studiul artelor, conferențiar cercetător, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: maslapac@gmail.com

TEODORESCU Sidonia, doctor în arhitectură, lector, Universitatea „Spiru Haret”, București, România, e-mail: sidonia.teodorescu@gmail.com

TOMA Ludmila, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: liytoma@mail.ru

TRIFAN Aurelia, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM, Chișinău, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

VORNICU Nicoleta, cercetător științific gradul I, director științific, Centrul Mitropolitan de Cercetări T.A.B.O.R, Iași, România, e-mail: cmctaboriasi@yahoo.com

DATA ON THE AUTHORS:

BIBIRE Cristina, scientific researcher, Metropolitan Research Centre T.A.B.O.R, Iasi, Romania, e-mail: cmctaboriasi@yahoo.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

CEASTINA Alla, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: chastinalla@gmail.com

CIOBANU Constantin Ion, Doctor Habilitat in the Study of Arts, scientific researcher II degree, Institute of History of Arts „George Oprescu”, Bucharest, Romania, e-mail: constantini_ciobanu@yahoo.com

CONDRATICOVA Liliana, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: liliana.condraticova@mail.ru; condraticova.liliana.gmail.com

DRAGNEVA Lilia, lecturer, Academy of Music, Theatre and Plastic Arts, Chisinau, e-mail: dragneva@gmail.com

DUMITRAȘCU Leonid, doctoral student of Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: ldumitrascu@hotmail.com

IAȚIUC Vitalie, doctoral student of Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: aproiect@mail.ru

MALCOCI Vitalie, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

MARIAN Ana, Doctor in the Study of Arts, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: anisoaramarian@yandex.ru

NESTEROV Tamara, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: neste2003@list.ru

OSTAPOV Alina, lecturer, Moldova Technical University, Chisinau, e-mail: ostapov.alina@mail.ru

PISMAK Yuri, lecturer, associate professor at the State Academy of Constructions and Architecture from Odessa, Ukraine, e-mail: pismakart@21@gmail.com

POLȘCIKOVA Nadejda, Doctor in Architecture, associate professor at the State Academy of Constructions and Architecture from Odessa, Ukraine, e-mail: romanova.oksana.1@mail.ru

PROCOP Natalia, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: natali_procop@yahoo.com

RAȘCHITOR Tatiana, lecturer, Academy of Music, Theatre and Plastic Arts, Chisinau, e-mail: traschitor@gmail.com

ROCACIUC Victoria, Doctor in the Study of Arts, senior scientific researcher, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: rocaciuc@gmail.com

SEVERIN Serghei, doctoral student of Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: severinurbanp@gmail.com

SPÎNU Constantin, Doctor in the Study of Arts, coordinator scientific researcher, university associate professor, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: spinuconstantin_ipc@yahoo.com

STAVILĂ Tudor, Doctor Habilitat in the Study of Arts, main scientific researcher, professor researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: isaasm@asm.md

ȘLAPAC Mariana, member correspondent, Doctor Habilitat in the Study of Arts, main scientific researcher, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: maslapac@gmail.com

TEODORESCU Sidonia, Doctor in Architecture, lecturer at the University „Spiru Haret”, Bucharest, Romania, e-mail: sidonia.teodorescu@gmail.com

TOMA Ludmila, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: liytoma@mail.ru

TRIFAN Aurelia, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage of the ASM, Chisinau, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

VORNICU Nicoleta, scientific researcher I degree, scientific director, 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 al Academiei de Științe a Moldovei 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. În: *Limba Română*. Chișinău, 2002. Nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик. Мультикультуризм. În: *Диалоги об идентичности и мультикультуризме* / Под ред. Е. Филипповой и Р. Ле Коадика. Москва: Наука, 2005.

Documente electronice: 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).

Exemple de transliterare: Semenov V. V. *Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskiaia psikhologiia*. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasileva S. V. *Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX-XXI vv.* În: *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. 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 30 martie 2017. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad științific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge atât mate-

rialele 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 al AȘM, 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 of Moldova Academy of Sciences 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 CNAA 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. În: Limba Română. Chișinău, 2002. Nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик. Мультикультуризм. În: Диалоги об идентичности и мультикультуризме / Под ред. Е. Филипповой и Р. Ле

Кoadика. 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. Filo-sofiia: itog tysiacheletii. Filo-sofskaia 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 30, 2017. 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 of MAS, Centre for the Study of Arts, bd. Ștefan cel Mare și 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, arta.redactor1@mail.ru

