

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL

ART A

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

**Serie nouă.
Vol. XXXIV, nr. 1**

Categoria „A”

SCOPUS

Indexată în bazele de date:

European Reference Index for the Humanities and Social Sciences

Directory of Open Access Journals

Central and Eastern European Online Library

ResearchBib

International Institute of Organized Research

CHIȘINĂU ♦ 2025

Colegiul de redacție

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

Ana MARIAN, dr. – secretar responsabil

Alla CEASTINA, dr.

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

Sergius CIOCANU, dr.

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

Liliana CONDRATICOVA, dr. hab., conferențiar cercetător

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

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

Vitalie MALCOCI, dr., conferențiar universitar

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

Tamara NESTEROV, dr., conferențiar cercetător

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

Constantin SPÎNU, dr., conferențiar universitar

Tudor STAVILĂ, dr. hab., profesor cercetător

Redactor: Sergius CIOCANU, dr.

Procesarea computerizată, prelucrarea imaginilor și tehnoredactarea: Cristian MANOLE

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

Toate articolele au fost recenzate și recomandate pentru publicare la Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 4 din 13 noiembrie 2025.

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

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Institutul Patrimoniului Cultural al Ministerului Culturii; col. red.: Mariana Șlapac (red.-șef)... – Chișinău: 2025 – ISSN 2345-1181: Arte vizuale. Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXXIV, nr. 1, 2025. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 100 ex.

ISSN 2345-1181

©Institutul Patrimoniului Cultural al Ministerului Culturii, 2025.

CUPRINS

♦ ARTA MEDIEVALĂ, MODERNĂ, CONTEMPORANĂ

Alla CEASTINA. <i>History of the construction of the main worship edifices of the town of Orhei in the 17th - 20th centuries in published sources and archival documents</i>	5
Andrei EȘANU, Valentina EȘANU. <i>Enigma picturii interioare a Bisericii Sf. Gheorghe de la Mănăstirea Suruceni</i>	14
Aurelia CARPOV. <i>Ansamblul conacului Bogdan din Cuhureștii de Sus: cercetare istorică, arhitecturală și dendrologică</i>	27
Vitalie IAȚIUC, Nadejda URSU. <i>Orașul Soroca la sfârșitul secolului al XVIII-lea</i>	40
Aurelia TRIFAN. <i>Conacul principelui Wittgenstein din Camenca – imagine clasică a unei reședințe nobiliare din prima treime a secolului al XIX-lea</i>	55
Алла ЧАСТИНА. <i>Владельцы, арендаторы, предприниматели и донаторы города Орзеев в XIX-XX вв. в документах Национального Архивного Агентства Республики Молдовы</i>	67
Ana MARIAN. <i>Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt din Chișinău</i>	75
Yuri PISMAK, Olena POLEVSHCHYKOVA (Odessa). <i>English architecture books in the Vorontsovs' Odessa library</i>	81
Mariana ȘLAPAC. <i>Calitățile arhitectural-artistice ale Expozițiilor Basarabiei organizate la Chișinău în anii 1925, 1933 și 1942</i>	91
Tudor STAVILĂ. <i>Arhiva Națională a Moldovei și prioritățile achizițiilor publice ale operelor de artă între anii 1944-1962</i>	105
Lucia ADĂSCĂLIȚA. <i>Grafica satirică în creația plasticianului Ilia Bogdesco</i>	114
Oksana BIELIAVSKA, Volodymyr YAROVYI (Odessa). <i>Redesign of the urban environment of Poltava (Ukraine) 1991–2025</i>	122
Elena MADAN. <i>Geneza formei în viziunea lui Ion Daghi: O explorare a procesului creativ</i>	130
Vitalie MALCOCI, Iuliana GHERMAN. <i>Valorile universale și naționale ale operei eminesciene reflectate în grafica națională din Republica Moldova</i>	138
Victoria ROCACIUC. <i>Reprezentări ale interiorului rural și urban în pictura moldovenească din anii 1980</i>	145
Aurelia TRIFAN. <i>Casele de cultură: de la începuturi la „cantonarea” în contemporaneitate</i>	152
Ana MARIAN. <i>Importanța implementărilor stilistice ale nudului în creația sculptorilor din Republica Moldova</i>	163
Victoria ROCACIUC. <i>Motive etnice tradiționale în creația pictoriței Eleonora Romanescu</i>	169
Wojciech Adam ŚWIĘCH (Kraków). <i>Definition of an architectural work in the Polish law – outline of the problem based on selected court judgements</i>	176
Larisa CUZNEȚOV, Tatiana FILIPSKI, Angela MUNTEANU. <i>Museum pedagogy in the service of cultivating the aesthetic culture of studious youth</i>	181
Olga ZHOVKVA (Kiev). <i>Architecture of Spiritual Educational Complexes</i>	188

♦ ISTORIA ȘTIINȚEI. STUDII INTERDISCIPLINARE

Sergius CIOCANU. <i>Un străvechi monument megalitic de lângă Chișinău. „Pietrele înșirate” din valea Bâcului</i>	201
Manole BRIHUNEȚ. <i>Ieromonahul-zugrav Anatolie Zdoicevski (1749-1827), cetățean al Rzeczpospolitei, al Moldovei și al Imperiului Rus</i>	219
Viktor FILAS (Zaporizhzhia, Edmonton). <i>Kilia's sea horizons: the city and its prospects in Nikolaus Kleemann's engraving Kilianova</i>	234
Ирина ГОФМАН (Эссен). <i>Архитектурное образование как региональное явление северо-западной Германии: Карлсруэ, Дармштадт и Гамбург в XIX веке</i>	243
Андрей ПЕЛИН. <i>Шнеер Коган – первый директор Кишинёвского художественного училища</i>	249
Maria GRABOVSCAIA. <i>Genius loci in the Moldavian ex-libris</i>	260
Dorina CHICU. <i>Universul artistic al Veronicăi Coteleva Toma: între tradiție și sensibilitate contemporană</i>	268
Halyna IVASHKIV (Lviv). <i>Typology and décor of “roof tiles” from Western Ukraine</i>	275

♦ NOI APARIȚII EDITORIALE

Matei CAZACU (Paris). <i>Cetatea Chilia. Aspecte istorico-arhitecturale, autor Mariana Șlapac</i>	283
Valeria BARBAS. <i>Arta și activismul din Republica Moldova în revista „Arta” din România</i>	285
Vitalie MALCOCI. <i>Arta preistorică în spațiul românesc. Autor: Rodica Ursachi, doctor în studiul artelor, Facultatea Arte Vizuale și Design, UPSC</i>	290

♦ ANIVERSĂRI, EXPOZIȚII

Ana MARIAN. <i>Moștenirea artistică a sculptorului Alexandru Plămădeală. 85 de ani de la trecerea în neființă a sculptorului</i>	292
Angela MUNTEANU. <i>Aniversarea a 60 ani de activitate a Departamentului Arhitectură - istorie, destin și valoare a Școlii de Arhitectură din Republica Moldova, Universitatea Tehnică a Moldovei</i>	294
Tudor STAVILĂ. <i>Theodor Kiriacoff – 125 de ani de la naștere</i>	297

♦ IN MEMORIAM

Eleonora BRIGALDA. <i>Simbolismul transcendent al formelor și al cromaticii în creația pictoriței Dany-Madlen Zărnescu</i>	300
Aurelia TRIFAN. <i>Personalități remarcabile ale arhitecturii din Republica Moldova. Etti-Roza Spirer: 125 ani de la naștere</i>	303

CONTENTS

◆ MEDIEVAL, MODERN, CONTEMPORARY ART

Alla CHASTINA. <i>History of the construction of the main worship edifices of the town of Orhei in the 17th - 20th centuries in published sources and archival documents</i>	5
Andrei EȘANU, Valentina EȘANU. <i>The enigma of the interior painting of the Church of St. Gheorghe from the Suruceni Monastery</i>	14
Aurelia CARPOV. <i>The Bogdan manor complex in Cuhurestii de Sus: historical, architectural and dendrological research</i> .	27
Vitalie IAȚIU, Nadejda URSU. <i>The town of Soroca at the end of the 18th century</i>	40
Aurelia TRIFAN. <i>Prince Wittgenstein's manor in Camenca as a classical image of the noble residence from the first third of the XIXth century</i>	55
Alla CHASTINA. <i>Owners, tenants, entrepreneurs and donors of Orhei town from the XIX-XX centuries in the documents of the National Archival Agency of the Republic of Moldova</i>	67
Ana MARIAN. <i>The Monument to Stephen the Great and Saint in Chisinau</i>	75
Yuri PISMAK, Olena POLEVSHCHYKOVA (Odessa). <i>English architecture books in the Vorontsovs' Odessa library</i> . .	81
Mariana ȘLAPAC. <i>The architectural-artistic qualities of the Bessarabian Exhibitions held in Chisinau in 1925, 1933 and 1942</i>	91
Tudor STAVILĂ. <i>The National Archive of Moldova and the priorities of public acquisitions of works of art between 1944-1962</i>	105
Lucia ADĂSCĂLIȚA. <i>Satirical Graphics in the creation of the plastic artist Ilia Bogdesco</i>	114
Oksana BIELIAVSKA, Volodymyr YAROVYI (Odessa). <i>Redesign of the urban environment of Poltava (Ukraine) 1991–2025</i>	122
Elena MADAN. <i>Genesis of form in Ion Daghi's vision of: an exploration of the creative process</i>	130
Vitalie MALCOCI, Iuliana GHERMAN. <i>The universal and national values of eminescian creativity reflected in the national graphics of the Republic of Moldova</i>	138
Victoria ROCACIU. <i>Representations of the rural and urban interior in Moldovan painting of the 1980s</i>	145
Aurelia TRIFAN. <i>Cultural houses: from the beginnings to the "cantonization" in contemporaneous times</i>	152
Ana MARIAN. <i>Importance of stylistic implementations of the nude in the creation of sculptors from the Republic of Moldova</i> .	163
Victoria ROCACIU. <i>Traditional ethnic motifs in the artwork of the painter Eleonora Romanescu</i>	169
Wojciech Adam ŚWIEȚCH (Kraków). <i>Definition of an architectural work in the Polish law – outline of the problem based on selected court judgements</i>	176
Larisa CUZNEȚOV, Tatiana FILIPSKI, Angela MUNTEANU. <i>Museum pedagogy in the service of cultivating the aesthetic culture of studious youth</i>	181
Olga ZHOVKVA (Kyiv). <i>Architecture of Spiritual Educational Complexes</i>	188

◆ HISTORY OF SCIENCE. INTERDISCIPLINARY STUDIES

Sergius CIOCANU. <i>An Ancient Megalithic Monument Near Chișinău. Menhirs of the Bâk valley</i>	201
Manole BRIHUNEȚ. <i>Hieromonk-painter Anatolie Zdoicevski (1749-1827), citizen of the commonwealth of Poland (Rech' Pospolitaya), Moldova and the Russian Empire</i>	219
Viktor FILAS (Zaporizhzhia, Edmonton). <i>Kilia's sea horizons: the city and its prospects in Nikolaus Kleemann's engraving Kilianova</i>	234
Irina GOFMAN (Essen). <i>Architectural education as a regional phenomenon in the North-Western Germany: Karlsruhe, Darmstadt and Hamburg in the 19th century</i>	243
Andrey PELIN. <i>Shneer Kogan as the first director of the Kishinev Art schools</i>	249
Maria GRABOVSCAIA. <i>Genius loci in the Moldavian ex-libris</i>	260
Dorina CHICU. <i>The artistic universe of Veronica Coteleva Toma: between tradition and contemporary sensitivity</i> .	268
Halyna IVASHKIV (Lviv). <i>Typology and décor of "roof tiles" from Western Ukraine</i>	275

◆ NEW EDITORIAL APPEARANCES

Matei CAZACU (Paris). <i>Cetatea Chilia. Historical and architectural aspects, author Mariana Șlapac</i>	283
Valeria BARBAS. <i>Art and activism of the Republic of Moldova in the Romanian magazine "Arta"</i>	285
Vitalie MALCOCI. <i>Prehistoric art in the romanian space. Author: Rodica Ursachi, doctor in Arts, Faculty of Visual Arts and Design, UPSC</i>	290

◆ ANIVERSARIES, EXHIBITIONS

Ana MARIAN. <i>The artistic heritage of the sculptor Alexandru Plămădeală. 85 years since the sculptor's death</i>	292
Angela MUNTEANU. <i>60th Anniversary of the Department of Architecture - History, Destiny and Value of the School of Architecture of the Republic of Moldova, Technical University of Moldova, Faculty of Urban Planning and Architecture</i> . .	294
Tudor STAVILĂ. <i>Theodor Kiriaco: 125 years since the birth</i>	297

◆ IN MEMORIAM

Eleonora BRIGALDA. <i>The transcendent symbolism of forms and chromatics in the work of the painter Dany- Madlen Zărnescu</i> .	300
Aurelia TRIFAN. <i>Remarkable personalities of architecture from the Republic of Moldova. Etti-Roza Spirer: 125 years since the birth</i>	303

History of the construction of the main worship edifices of the town of Orhei in the 17th - 20th centuries in published sources and archival documents

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.01>

Rezumat

Istoria construcției principalelor edificii de cult din orașul Orhei în secolele XVII – XX în sursele publicate și documentele de arhivă

După anul 1812, în Basarabia anexată de Imperiul Rus construcția bisericilor și a altor edificii de cult a început să fie efectuată cu respectarea regulilor speciale consemnate în Statutul de Construcții al Imperiului. Din anii 30 ai secolului al XVII-lea în orașul Orhei se înălța biserica ortodoxă Sfântul Dimitrie, construită de domnul Țării Moldovei, Vasile Lupu. Potrivit registrelor bisericești, o altă biserică ortodoxă din Orhei, biserica Sfântul Nicolae a fost edificată în anul 1793. Din 1830, construcția bisericilor altor confesiuni s-a realizat conform planurilor și devizelor aprobate de Comisiile locale de Drumuri și Construcții, ghidate fiind de regulile generale specifice arhitecturii civile. Astfel, la Orhei au apărut biserica armeană și biserica lipovenească. Din 1835, autoritățile au dat permisiunea pentru construcția de case de rugăciune evreiești. Totodată, la Orhei, casele de rugăciune: "Râjinski", "Leib Reznik", "A bazarului", „A târgoveților” ș.a. au fost construite după planuri aprobate, la depărtare de bisericile creștine, ținând cont de disponibilitatea donațiilor voluntare colectate de societatea evreiască. În 1914, a fost finalizată pentru persoanele de credință romano-catolică, construcția Bisericii Catolice din Orhei. Istoria construcției tuturor acestor edificii de cult este reflectată în numeroase documente de arhivă, precum și în surse publicate.

Cuvinte cheie: arhitectura religioasă, edificii de cult din Orhei, catolice, lipovenești, case de rugăciuni evreiești.

Summary

History of the construction of the main worship edifices of the town of Orhei in the 17th - 20th centuries in published sources and archival documents

After 1812, in Bessarabia annexed by the Russian Empire, the construction of churches and other religious buildings were guided by special rules that were noted in the Construction Regulations of the Russian Empire. For the 30s of the 17th century, the Orthodox church of Saint Dimitrie was erected in the small town of Orhei, built by the ruler of Moldavia, Vasile Lupu. According to church registers, another Orthodox church in Orhei, the church of Saint Nicholas, was built in 1793. Since 1830, the construction of churches of other confessions was carried out according to plans and estimates approved by local Road and Construction Commissions, guided by the general rules of civil architecture. Thus, the Armenian and the Old Believers (Lipovan) churches appeared in Orhei. Since 1835, the authorities had to give permission for the construction of Jewish synagogues and prayer schools. At the same time, in Orhei, the prayer houses: "Râjinski", "Leib Reznik", "Bazarny", "Traders" and others were built according to approved plans far from Christian churches, taking into account the presence of voluntary donations collected by the Jewish community. For persons of the Roman Catholic faith, the construction of the Orhei Catholic Church was completed in 1914. The history of the construction of all these edifices of worship is reflected in numerous archival documents and other published sources.

Keywords: religious architecture, religious buildings in Orhei, Catholic, Old Believers, Jewish prayer houses.

After the eastern part of the Moldovan Principality (later called Bessarabia) became the part of the Russian Empire in 1812, legislation in the field of construction and architecture began to extend here as well. [25, f. 58-68].

In the 19th century, the Construction Regulations based on the laws of His Imperial Majesty or the Code of Laws of the Russian Empire, first published in 1832 were in effect in Russia. It was revised and supplemented in 1842 and 1857 and was reissued annually without changes until the end of the 19th century. Beginning in 1816, the Main Directorate of Communications and Public Buildings annually allocated so-called construction capital for the construction and repair of government buildings, which were built according to approved plans, facades and estimates [18].

To facilitate construction work, the government created model drawings that were sent to all provinces so that "they would serve as a guide not only in the construction of new buildings, but also in the reconstruction of old ones." [25, f. 27].

"Model" projects were published as separate albums and in appendices to the Complete Collection of Laws. Thus, in 1803, "model" projects of government buildings were issued, in 1809 – "model projects" of residential building facades, in 1819 – projects of station houses, in 1824 – churches, in 1828 – prison buildings, government offices and vice-governor's houses, in 1830 – projects for the arrangement of villages and in 1831 – projects of post houses.

If building plans drawn up with deviations from the model and were intended to be erected near squares and on the main streets of the city, they were submitted for the Highest approval. Since 1829, model drawings were kept in the Construction and Road Committees. When drawing up such projects for government buildings, it was necessary to present plans for the location of the proposed building with a description of the street section, square, or block, in order to correctly take into account the façade. Moreover, since 1831, a figure of a man of two arshins eight vershoks high or 5 feet and 10 inches of English measure was depicted as a scale on the drawing of the building façade. With this, it was possible to judge the height of the proposed building. Also, on each drawing, in addition to the signature of the compiler, there was a year, month, and date. Since 1803, in the provinces, when drawing up

estimates for new government buildings, utilizing stone in the construction of buildings was taken into account. This law concerned wooden buildings erected on a stone foundation. Particularly important projects that required significant investment were submitted to the Governor for the Highest Approval. Architects and those who prepared estimates had to be guided by a special Time Code issued in 1843. In the event of a deviation from the rules established for the preparation and verification of estimates, they were subject to measures in accordance with the Penal Code.

Special rules were followed when constructing churches and other prayer buildings, which were also noted in the Construction Charter. Thus, Orthodox churches were built with the "knowledge of the local diocesan authorities and with the permission of either the Holy Synod or the diocesan authorities themselves" [25, f. 47]. The diocesan authorities provided the Holy Synod with plans and facades for the construction of churches in cities and city cemeteries, reviewed by the Construction and Road Commissions. At the same time, it was strictly forbidden to destroy ancient churches without a good reason. In the event of the need to construct a new church building on the site of a dilapidated one, it was necessary to explain the entire history of the given monument with the attachment of its plan and facades. But "the ancient, both external and internal appearance of churches must be carefully preserved, and no arbitrary amendments or changes without the knowledge of the highest spiritual authority" were permitted. Diocesan bishops had to ensure that no ancient church had any corrections, renovation of paintings or other antiques, preferably observing the Byzantine style with the preservation of the facades to the original appearance. The Holy Synod had to give permission for all changes. New churches in monasteries were usually built by their own efforts, while the diocesan authorities provided plans and facades for consideration by the Synod.

Beginning from 1800, stone churches were predominantly built in the provinces. The designs for Orthodox churches drawn up by Professor of Architecture Konstantin Ton served as models. But wooden churches were allowed to be built everywhere. As a rule, this happened where there were no necessary materials for constructing stone buildings, and where parishioners did not have sufficient funds to erect stone churches. Gover-

nors tried to allow the most convenient and decent places to be allocated for the construction of new church buildings. Bishops usually determined the type of building needed: cathedral, smaller church building, cemetery, monastery, including the number of chapels and bells within based on, how many people the church in the city or village was designed for. Unlike the construction of wooden churches, supervision of the construction of stone churches was entrusted only to architects.

In those dioceses where parishes were located over vast areas and parishioners could not attend the parish church, beginning in 1841 the diocesan authorities allowed the construction of prayer houses. But these houses were assigned to the local parish church, both for conducting church services and for monitoring order and compliance with the charter of the Orthodox Church. In the archival fund of the Chancellery of the Bessarabian Governor, in correspondence with the Ministry of Internal Affairs of the Bessarabian Region, there is information about the receipt in 1825 of the book "Collection of profiles, plans, facades for the construction of stone churches" [1]. Skilled artists presented 31 church projects, with profiles and templates of different parts of each facade. There was also a detailed description: how to correctly lay foundations, build walls, arches, pillars, domes and roofs, perform various roofing and other works with a detailed appendix of the most important parts of the building on 14 drawings with rules, how to draw up an estimate, a sample of which according to the plan, facade and profile was also presented here [2]. Three copies of this book were offered to the provincial architect as a guide for drawing up projects and estimates for the construction of city and village churches, as well as to landowners, city and ecclesiastical authorities of the Bessarabian region, who could also be engaged in the construction of churches. This archival file contains a letter from the Chisinau and Hotin Archbishop Dimitry Sulima, who willingly took one copy of the book containing the basic rules for the construction of stone churches.

The National Archival Agency holds numerous documents related to the history of Orhei houses of worship of different faiths in the 19th-20th centuries. We have discovered early archival documents on the existence of the so-called shtetl in the Bessarabian region in the first half of the 19th century, namely the case of Metropoli-

tan Gabriel Banulescu Bodoni on the improper transfer of the Church of St. Demetrius into other hands in the shtetl of Orhei in March 1814 [3]. But according to some surviving sources, this Church of the Holy Great Martyr Demetrius (Fig. 1) was built between May 10, 1632 and May 10, 1635 by the Moldovan ruler Vasile Lupu, who ruled for 20 years from 1634 to 1654 [23, f.1092]. The original description of this church has been preserved, the construction of which was "in the ancient form, oblong, with a semicircle to the east, where the altar is located; about 12 meters long, 3 fathoms 1 arshin wide and 3 fathoms 1 arshin high. The middle of the church is somewhat semicircular, for the spaciousness of the right and left choirs. In the narthex in the right corner there is a round staircase leading to the bell tower" [23, f.1090-1091]. Later, the altar part was supported by two pillars and an extension was made, violating the character of the ancient church architecture. Above the western door of the church, on a quadrangular stone board, an ancient inscription was made, consisting of 6 lines and being an amazing monument, as it is written in the church Slavonic language: "By the will of the father and with the haste of the son and the fulfillment of the Holy Spirit, I began and built a temple in the name of the holy great martyr myrrh-streaming Demetrius, the miracle worker Io Vasile Voivode, by the Grace of God, the Lord of the Land of Moldova, his Lady Todosia and their children Ioan Voivode" [23, f. 1091]. At that time, the church Slavonic language, which was used to write this inscription, was the official language of the Moldovan Principality.

The history of this church was described in most detail by Valentin Golub [20], including strong documentary evidence about the later extensions of the church: "the vestibule with the bell tower, the sexton's room and the buttresses made to strengthen the altar walls" [21, f. 692], and emphasizing that the remaining body was the main and most ancient structure. "The niches in the side walls of the central part of the church, where the windows were made, gave the church the appearance of a cross from the inside, but from the outside this cruciform shape of the church is barely noticeable, since the external cruciform projection is only half an arshin long, while the depth of the niches inside the church is over half a fathom" [21, f. 692]. Among the Cathedral's attractions,

there is information about a “wooden linden cross with an image of the Savior in a crown of thorns with radiance and a stone measure” [22, f. 84]. A legend about a miraculous salvation thanks to the cross has been preserved. “Local legend says that during the Tatar attack on Orhei, the city’s residents took refuge in the cathedral. The Tatars surrounded the temple, began shooting at the windows and shot through the aforementioned cross, which was at that time located at the top of the canvas iconostasis, in four places: above the face of the Savior, under the left eye, in the right side and in the chest of the Savior” [22, f. 84-85]. And the stone measure at the church of St. Demetrius is, against the background of the image of the head of a bull, adopted for the coat of arms of Moldova, an inscription carved into the stone about the need for the secular population to give the clergy a tenth of their harvest. The text of this inscription was deciphered by the teacher of the Chisinau Theological Seminary E. Mikhailovich [22, f. 85]. Of the ancient icons of the Orhei church of St. Demetrius, the icon of the Mother of God was known. On the neck of the image of the Mother of God was “made a metal frame and in it two circles of ancient enamel were preserved (the other three fell out)” [22, f. 85].

According to statistical data compiled in 1839, in Orhei there were 2 stone churches and 1 wooden one, as well as 1 Jewish synagogue [4, f. 28 v.].

The Clergy Lists of the city of Orhei and the Orhei district have been preserved for 1863. Thus, we found lists of the Church of St. Demetrius, which belonged to the landowner Princess Hangerli-Ghica, who died during the specified period. [5, f. 1] The church building is described as “strong stone, with the same bell tower and porch, covered with shingle, but there is a crack in the vaults from the earthquake” [5, f. 1], which passed through both arches and domes, as well as through the entire wall in the altar. Since 1860, the Church of the Holy Great Martyr Demetrius was allocated land for arable farming, namely 33 tithes from the Chishmia estate, belonging to the same landowner, Hangerli-Ghica, and 33 tithes from the Mitoc estate, belonging to the Neamț Monastery abroad” [5, f. 1]. The plans and survey books were kept in the church sacristy and belonged to the clergy of this church. From the register of the St. Nicholas Church for 1876 (Fig. 2), also owned by the landowner Princess Elena

Hangerli, we learn that the temple was built “in 1793, through the efforts of the deceased Gheorghe Erhan of noble rank as mazil, the nobleman Gheorghe Serghi (șatrari) and the merchant Arghirie Grecul” [5, f. 13]. Initially, the building of the temple was wooden, but “in 1832, with the permission of the then Diocesan Bishop, it was rebuilt with a structure in place of the dilapidated wooden, new stone walls with an extension on the side of the altar of the sexton, and on the left sacristy, on the right stone above the narthex of the bell tower” [5, f. 13]. It was covered with shingle, which had already become quite dilapidated. There was one altar in the temple, in the name of St. Nicholas. Since 1860, there were 33 dessiatines of land for arable farming from the Chishmia patrimony, which were also in the possession of Princess Hangerli-Ghica. The church owned two wooden houses with shops, which were dilapidated and in 1857, due to a fire, one burned down, turning into ruins, and the other, rented out in 1853, was also significantly damaged during the same fire. The plan and boundary books, as well as copies of the registers of births from 1819 and confessional signatures from 1822 were kept in the church, being its property. The church service was conducted in Romanian and Russian.

Also, since 1841, both ancient chapels built in honor of ancestors, some holy icons and special historical or church events, and new ones, which were built according to plans and facades in accordance with the permissions of the diocesan authorities, were preserved.

Since 1830, the construction of churches of other confessions was carried out according to plans and estimates approved by local Road and Construction Commissions, guided by the general rules of civil architecture. In 1832, from the city of Odessa, from the Office of the Novorossian and Bessarabian Governor General, a report was received in the name of Mr. Bessarabian Civil Governor that the Old Believers of the town of Orhei complained that the local police forbade them to conduct religious services in the house of Orhei resident Nikifor Chimenco, “in which they had long conducted religious services according to the rite” [6, f. 13]. The so-called chapel sect started this back in 1829.

On April 5, 1834, “the residents of the town of Orhei, having made some fortifications in the local Armenian church (Fig. 3), turned to the Ar-

menian Bishop with a request to allow them to open the shrine for the performance of Christian rites, during the upcoming holidays" [7, f. 1]. Such a report was submitted to the Bessarabian Governor and the acting Bessarabian regional architect. The architect, Lieutenant Colonel Gleinig, the head of the Orhei police department, allowed the Armenian church to be opened for worship, but for a short time, "keeping, however, strict surveillance over security" [7, f. 4].

When drawing up plans for churches of the Protestant faith, builders took into account that the shape of the building was square, cruciform or some other, that the altar was on the eastern side, that there was no special luxury inside, that all parts of the building were well lit, and there was enough space in the middle of the church, etc.

Since 1835, the Provincial Administration had to give permission for the construction of Jewish synagogues and prayer schools. At the same time, according to the rules, buildings had to be built away from Christian churches. New similar buildings were erected according to approved plans and facades, taking into account the availability of voluntary donations collected by the Jewish community. In a city where there were no more than 30 Jewish houses, there was supposed to be one prayer school, or one synagogue was built for every eighty Jewish houses.

According to the certificate of August 8, 1877, the Orhei Jewish artisans were allowed to hold services in the Prayer House, which was provided by its owners Moshco Averbukh and Leizer Cotelevsky. The stone building was located on Telegrafnaya and Glukhaya streets, and was built according to a plan approved by the Construction Department of the Bessarabian Provincial Government on August 12, 1876 [8, f. 85].

The Bessarabian Provincial Government fund contains correspondence on the approval of the estimate and project for the reconstruction of the prayer house called "Bazarny" in the city of Orhei in the period from 1891 to 1893 [9]. According to the petition of the mayor Berko Blushtein, this prayer house served for the worship of the Orhei Jews, starting from June 30, 1877. The new project of the prayer house "Bazarny" with a stone staircase, covered with tiles, on Shebekovskaya Street was reviewed and approved by the Construction Department of the Bessarabian Provincial Government on the basis of protocol No. 123 of July 31, 1892 [9] (Fig. 4).

In 1902, there was one synagogue and 10 prayer houses in Orhei [10, f. 6]. From July 4, 1902 to September 11, 1906, the Bes Hamedriș prayer house was built in Orhei on Syrnaya Street, number 541, or it is also called the Shoe and Shoe Prayer House. The plan for the renovation of the Jewish prayer house Talner Klouz Shmil Goykhman was approved from April 10, 1905 to May 28, 1908 [11]. There is a decision to allow the renovation of the Jewish prayer house in Orhei according to the protocol of the construction department No. 30 dated April 13, 1906 [11].

On May 6, 1909, the Jews of Orhei wrote a petition to the Bessarabian Provincial Board for Construction, in which they asked for permission to build a "Merchants' prayer house" on Pochtovaya (Gostinnaya) Street, "on an empty site, acquired from Ghetsel Sorotsky under No. 403, stone, covered with a tile" [12, f. 1], having received the corresponding certificate for this. According to the presented project (Fig. 5), after its approval on July 15, 1909, the construction of the prayer house was completed by November 1914, when the Jews of Orhei asked for permission to hold religious services "in the said "Merchants' prayer house", having made the corresponding order to elect the spiritual board of this prayer house" [12, f. 15].

On December 6, 1912, Jewish residents of Orhei wrote a petition to the Construction Department of the Bessarabian Provincial Government asking for permission to open a prayer house called "Ryzhinsky" on Upper Ivanos (Ivanos Mahala) in a stone house built according to a plan, covered with shingle and donated by Iosya Mudrean [13, f. 1]. The Construction Department's report, compiled on May 7, 1913, confirmed that the stone and shingle building of the prayer house was located in the center, on Ivanovskaya Street, at the permitted distance from the nearest building and the Orthodox church, and that at that time in Orhei there were "about 800 Jewish houses, 9 prayer houses and one synagogue" [13, f. 13], so the Provincial Government did not interfere with the holding of services in the "Ryzhinsky" prayer house.

On August 18, 1913, the Jews of Orhei wrote a petition to the Bessarabian Provincial Government asking for permission to "build and open a Jewish prayer house called 'Leiba Reznik' in Orhei on Sennaya Square, on an estate donated for this purpose by the late merchant Leiba Reznik, whose

heirs (the undersigned) assumed the costs of the construction and the building itself” [14, f. 1]. The residents of Orhei explained in the petition that there were not enough prayer houses in comparison with the size of the Jewish population, especially on holidays, when the buildings were overcrowded, and also about the need to have a place for worship for those Jews who lived far from the center, while presenting a plan and a copy of the prayer house (Fig. 6).

Churches of the Roman Catholic, Armenian Gregorian and Protestant confessions tried to build on stone foundations with the permission of the Department of Spiritual Affairs of Foreign Confessions. In 1904, the Catholics of Orhei appealed to the Bessarabian governor with a petition [15, f. 3-3v.] to allow them to build a Roman Catholic church, which was signed by a nobleman, state councilor Bronislav Yanushevich, among more than 140 believers. In 1897, he lived in Chisinau on the corner of Nemetskaya and Kievskaya streets, 9 [16, f. 887-889]. The fund of the Chisinau Spiritual Consistory contains a file on the construction of a prayer house in the city for persons of the Roman Catholic faith in the period from September 6, 1904 to July 7, 1908 [15, f. 3-3v.]

On September 21, 1904, the Tiraspol Consistory notified the Bessarabian Provincial Government that based on the decision of September 6 of the same year, No. 1118, “there are no obstacles on the part of the Consistory to the construction of a Roman Catholic prayer house in the city of Orhei” [17, f. 4].

On July 21, 1911, the Catholic community of Orhei was allocated a plot of land between Gogolevskaya and Aleksandrovskaya streets for the construction of a chapel [17, f. 49] (Fig. 7).

The neo-Gothic construction of the Catholic church “was carried out according to a project agreed upon with the provincial engineer A.S. Asvadurov and the provincial architect M.S. Serotsinsky” [24, f. 241] and was completed by 1914 [19] (Fig. 8). “The donor of the Orhei Catholic Church was Cesarina Fominicena Bocharskaya (1841-1924), the wife of Gregory Onufrievich Dolivo-Dobrovolsky, the mother of Roman Grigorievich Dolivo-Dobrovolsky, the leader of the Orhei nobility and the last leader of the Bessarabian nobility, who donated significant funds for the construction of the church in Orhei” [24, f. 241-242].

Thus, preliminary research has shown that in the 19th – first third of the 20th centuries, In the so-called town, which later became the city of Orhei, a significant number of churches were built, including Orthodox, Old Believer, Catholic and other faiths, as well as several Jewish prayer houses.

Bibliography

1. Agenția Națională a Arhivelor (ANA), F.205, inv.1, d. 4911.
2. ANA, F. 2, inv.1, d. 1025.
3. ANA, F. 2, inv. 1, d. 331.
4. ANA, F. 2, inv. 1, d. 2988.
5. ANA, F. 208. inv. 15, d. 14.
6. ANA, F. 2, inv. 1, d. 1780.
7. ANA, F. 2, inv. 1, d. 2040.
8. ANA, f. 6, inv.5, d.177.
9. ANA, f. 6, inv.4, d. 114.
10. ANA, f. 6, inv.4, d. 923.
11. ANA, f. 6, inv.4, d. 1150.
12. ANA, f. 6, inv.4, d. 1515.
13. ANA, f. 6, inv.4, d. 2285.
14. ANA, f. 6, inv.4, d. 1911.
15. ANA, f. 208. inv.4, d. 2790.
16. ANA, f. 153. inv. 1, d. 11.
17. ANA, f. 6. inv. 4, d. 1065.
18. Ceastina A. Legislația Imperului Rus în domeniul arhitecturii și impactul asupra dezvoltării Basarabiei în prima jumătate a secolului XIX. În: *Arta. Chișinău: Notograf*, 2010, p. 58-68.
19. Centenarul bisericii “Adormirea Maicii Domnului” din Orhei (1914-2014). Textul a fost elaborat de Pr. Petru Ciobanu, Episcopia Romano-Catolică de Chișinău, 2014, 24 s.
20. Golub Valentin. Biserica Sf. Dumitru din Orhei, Tipografia din Orhei, Orhei, 1997, 55 s..
21. Археологическая поездка по Бессарабии. В: КЕВ (Кишиневские Епархиальные ведомости) № 24, 15 декабря 1905 г., с. 681-692// *Arkheologicheskaia poezdka po Bessarabii*. V: KЕV (Kishinevskie Eparhialnye vedmosti) № 24, 15 dekabria 1905 g., s. 681-692.
22. Археологическая поездка по Бессарабии. В: КЕВ (Кишиневские Епархиальные ведомости) № 3, 1 февраля 1906 г., с. 80-88 // *Arkheologicheskaia poezdka po Bessarabii*. V: KЕV (Kishinevskie Eparhialnye Vedomosti) № 3, 1 fevralia 1906 g., s. 80-88.
23. Бессарабская старина II. Церковь Святого великомученика Димитрия в г. Оргееве. В:

- КЕВ (Кишиневские Епархиальные ведомости) № 22, 15-30 ноября 1880 г., с. 1090-1092. // Bessarabskaia starina II. Tserkovi Sviatogo velikomuchennika Dimitria v g. Orgeeve. V: KEV (Kishinevskie Eparkhialnye Vedomosti) № 22, 15-30 noiabria 1880 g., s. 1090-1093.
24. Рыбалко Е. О строительстве римско-католической церкви в городе Орхей. В: *Analecta catolică II*, Chisinău, 2006, p. 239-255. // Rybalko E. O stroitel'stve rimsko-katolicheskoï tserkvi v gorode Orhei. В: *Analecta catolică II*, Chisinău, 2006, p. 239-255.
25. Свод законов Российской империи. Том 12, часть 1. Устав строительный, С-Петербург, в типографии II отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1857 г., 172 с. // *Svod zakonov Rossiiskoi imperii. Tom 12, chast' 1. Ustav stroitelinyi*, S-Peterburg, v tipografii II otdelenia Sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii, 1857 g., 172 s.



Fig. 1. The Church of St. Demetrius in the town of Orhei
(https://www.facebook.com/orhei.streetsandfaces/?locale=mt_MT).

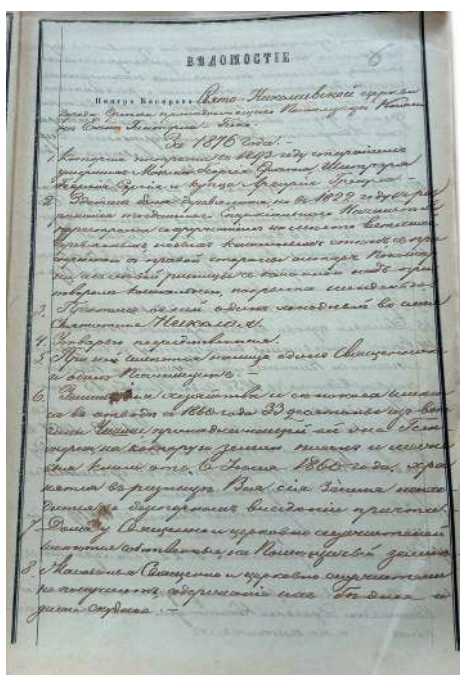


Fig. 2. From the register of the St. Nicholas for 1876
(ANA).

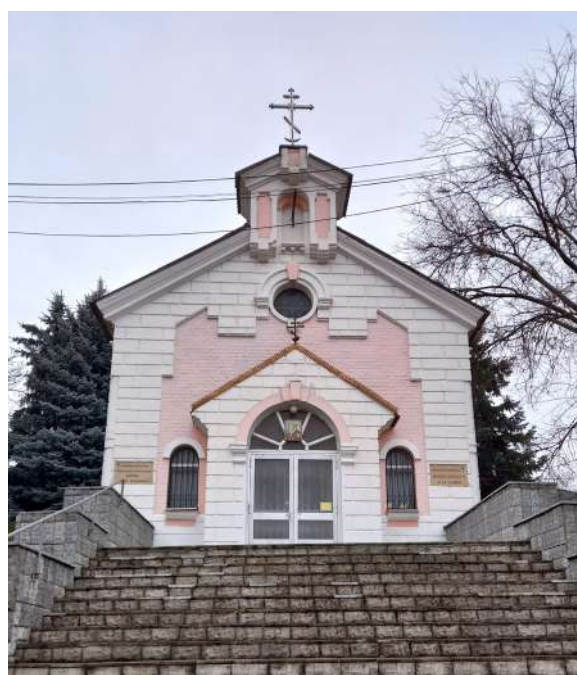


Fig. 3. The Armenian church in Orhei.
Photo of the author.

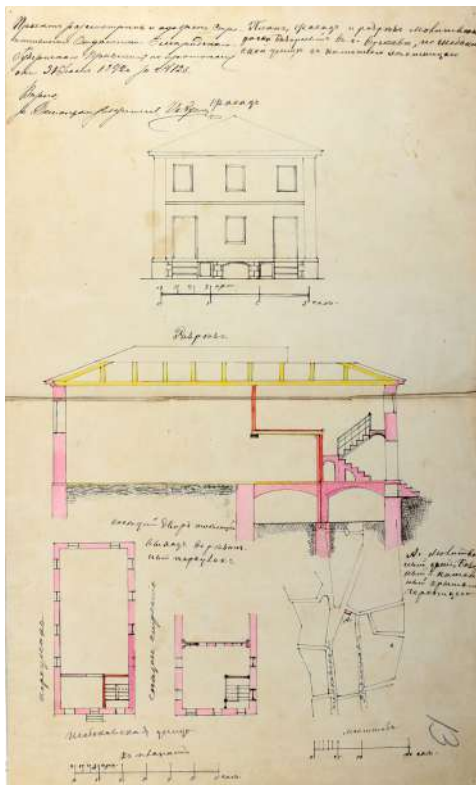


Fig. 4. Project for the construction of the prayer house “Bazarny” with a stone staircase in Orhei (ANA).



Fig. 5. Project for the construction of the “Merchants’ prayer house” in Orhei (ANA).



Fig. 6. The building of the prayer house called “Leiba Reznik” in Orhei.

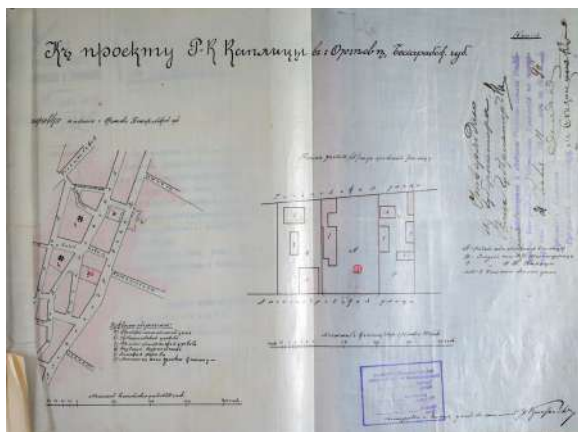


Fig. 7. An extract from the plan of the town of Orhei indicating the construction site of the Orhei Catholic Church, compiled in 1911 (ANA).



Fig. 8. The building of the Catholic Church in Orhei.
Photo of the author.

Andrei Eșanu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1190-3075>

Valentina Eșanu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0421-9320>

Enigma picturii interioare a Bisericii Sf. Gheorghe de la Mănăstirea Suruceni

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.02>

Rezumat

Enigma picturii interioare a Bisericii Sf. Gheorghe de la Mănăstirea Suruceni

Prima biserică de piatră de la Mănăstirea Suruceni a fost zidită în anii 1825-1828 cu hramul Sfântul Gheorghe. Timp de decenii această biserică a fost împodobită cu icoane. Deși s-a admis că aceasta a fost pictată de iconograful rus Pavel Piscariov (1875-1949), care și-a început cariera artistică în Basarabia după 1906, totuși conform unor documente inedite, această biserică a fost pictată pe interior prin 1890-1891. Drept model i-a servit pictorului, necunoscut deocamdată, programul iconografic din Catedrala Mitropolitană din Iași realizat prin 1884-1887 de celebrul pictor roman de biserici Gheorghe Tattarescu (1818-1894), care a tins să înnoiască arta bisericească din România bazată pe marea artă a Renașterii, îmbinată cu Academismul italian din sec. XVI-XVII, cu Barocul roman și venețian și cu Realismul contemporanilor săi din Italia unde și-a făcut studiile. Admitem că un asemenea stil modern realist de pictare a lăcașelor sfinte din Basarabia a fost aplicat pentru prima dată la Biserica Sf. Gheorghe din Suruceni, ca ulterior să fie urmat după 1906 de alți pictori formați de astă dată în școlile rusești.

Pictura Bisericii de la Suruceni a suportat restaurări în 1942, dar după închiderea mănăstirii de autoritățile sovietice în 1959 a fost distrusă, în mare parte, păstrându-se doar secvențe din cupolele lăcașului, care de asemenea au avut parte de o substanțială restaurare după redeschidere 1991. În urma reconstrucției capitale a bisericii și această parte a vechii picturi (1890-1891) a fost pierdută irecuperabil.

Cuvinte cheie: Gheorghe Tattarescu, Pavel Piscariov, Catedrala Mitropolitană din Iași, pictură ecleziastică, program iconografic, stil renașcentist, stil realist.

Summary

The enigma of the interior painting of the Church of St. George from the Suruceni Monastery

The first stone church of the Suruceni Monastery founded in 1785 was built in 1825-1828 and dedicated to St. George. For decades this church was adorned by some icons. Although it is believed to have been painted by the Russian iconographer Pavel Piscariov (1875-1949), who began his artistic career in Bessarabia after 1906, according to some unpublished documents, the church was painted on the inside around 1890-1891. As the model for the unknown painter served the iconographic program of the Metropolitan Cathedral of Iasi, created in 1884-1887 by the famous Roman church painter Gheorghe Tattarescu (1818-1894), who tried to renew the church art in Romania, based on the great Renaissance style and the Italian Academism of the XVI-XVII centuries, by combining it with the Roman and Venetian Baroque and with the Realism of his contemporaries in Italy where he studied. We admit that such a modern realistic style of painting the holy places in Bessarabia was used for the first time in the Church of St. George in Suruceni and later was followed after 1906 by other painters trained this time in Russian schools.

The Suruceni church painting was restored in 1942, but after the monastery was closed by the Soviet authorities in 1959 and it was largely destroyed, leaving only sections of the church's domes, which were also substantially restored after the reopening in 1991. Following the major reconstruction of the church, this part of the old painting (1890-1891) was lost irretrievably.

Keywords: Gheorghe Tattarescu, Pavel Piscariov, Iași Metropolitan Cathedral, ecclesiastical painting, iconographic program, Renaissance style, realist style.

Mănăstirea Sfântul Gheorghe Suruceni, la început ca schit, a fost fondată în 1785 de dregătorul domnesc Casian Suruceanu. Pe atunci au fost amenajate câteva chilii, apoi în incintă prin 1793-1794

înălțată și o bisericuță de lemn. După trecerea anilor, dar și a unor greutăți prin care a trecut întreaga Țară a Moldovei această biserică nu numai că s-a șubrezeit, dar și deveni cu totul neîncăpătoare. Drept

urmare, consolidându-și gospodăria și moșia, pitarul Casian Suruceanu a construit la ctitoria sa prin 1825-1828 o nouă biserică de piatră, de astă dată mult mai mare și mai arătoasă, rămasă în picioare, cu unele modificări arhitectonice, până astăzi [1, p. 74], preluând chiar de la început cu ocazia sfințirii ei și hramul schitului (Fig. 1, 2).

Nu cunoaștem dacă în primele decenii de după zidire această biserică a fost pictată pe interior. Cel puțin nu avem informații în această privință. După câte se vede, după înălțare, Biserica a fost împodobită cu un prim iconostas, care a fost înlocuit cu altul, pe care îl cunoaștem după imagini fotografice din anii '50 ai sec. XX, apoi treptat pe parcurs de decenii și cu mai multe icoane mari și mici. În altarul acesteia din urmă biserici au fost aduse 25 de iconițe, care împodobeau odinioară vechea biserică de lemn (Fig. 3).

Pe când elaboram studiul nostru despre Mănăstirea Suruceni în 2010-2012 pentru volumul „Mănăstiri și Schituri din Republica Moldova”, apărută în 2013 [2, p. 557-576], am aflat că după închiderea lăcașului în 1959 complexul monastic Suruceni cu toate edificiile din incintă au fost puse la dispoziția Ministerului Învățământului, pentru a organiza o școală internat [4, p. 675], dar din cauza târâgănării și lipsei de acțiuni hotărâte, în cele din urmă același complex a fost trecut spre folosința Ministerului Ocrotirii Sănătății, care a instalat aici pentru mulți ani Spitalul republican de narcologie nr. 9, instituție cu regim închis, păzită de miliție.

După redeschiderea mănăstirii în 1991 s-a constatat că autoritățile sovietice, fără să țină cont de faptul că prin hotărârea Consiliului de Miniștri al RSS Moldovenesti din 31 mai 1947 Mănăstirea Suruceni a fost trecută sub ocrotirea statului ca monument de istorie și cultură din sec. al XVIII-lea [3, p. 271-272] (Fig. 8), după 1959 au recurs la mai multe mutilări, transformări și adaptări, în urma cărora Biserica *Sf. Gheorghe* a fost transformată în casă de cultură. Drept urmare aceasta a fost vandalizată, fiind lichidate turlile cu cruci, distrugându-i-se în interior iconostasul, altarul prefăcut în scenă, și rămânându-i pereții goi (Fig. 4,5).

În primii ani de după redeschidere (1991) făcându-se ordine elementară în Biserica *Sf. Gheorghe*, au fost dezbatute și scoase scândurile cu care fusese căptușit tavanul lăcașului s-a văzut că sub acestea se păstrase, fie și într-o anumită măsură deteriorată, fresca de cult din cupolă de o rară frumusețe, ceea ce i-a făcut pe unii cercetători să admită că la o dată anterioară, până la închiderea

mănăstirii în 1959 acest locaș fusese pictat integral pe interior (Fig. 6, 7).

Pentru același volum „Mănăstiri și Schituri din Republica Moldova”, profesorul Emil Dragnev, a realizat un studiu special dedicat „Picturii murale în mănăstirile Moldovei” [5, p. 81-104]. Domnia Sa a constatat că după redeschiderea mănăstirilor din Moldova s-a păstrat doar foarte puțin din vechea artă bisericească, doar fragmentar pe la unele lăcașe. La Mănăstirea Suruceni nu a avut prilejul să studieze, dar a intrat în posesia unei imagini color a picturii murale din cupola Bisericii *Sf. Gheorghe*, inclusă în volumul menționat, pe care o considerăm că ar fi un fragment din vechea frescă a bisericii surucenene parțial restaurată în anii 1991-1994 (Fig. 9). Din păcate nici acest fragment valoros din vechea frescă nu s-a păstrat, căci în ultima vreme în legătură cu repararea capitală a bisericii s-a purces la repictarea integral, de astă data, într-un nou stil neobizantin a bisericii.

Această imagine ne-a determinat să considerăm că anterior Biserica *Sf. Gheorghe* a fost pictată pe interior. Când și de cine a fost zugrăvită vom încerca să răspundem în continuare.

În 2012 apare un studiu, deosebit de riguros elaborat, semnat de Natalia Podlesnaia, în care, pe lângă picturile murale din bisericile mănăstirilor Condrița și Hârjauca, face o scurtă caracteristică și a frescei fragmentare din cupola centrală a Bisericii *Sf. Gheorghe* de la Suruceni, păstrată un timp și după 1991, când mănăstirea a fost redeschisă. Autoarea apreciază valoarea artistică a zugrăvelii care „...reprezenta frumoase tablouri biblice și având iconuri plastice ale Evangheliștilor...”. Pictura, arată în continuare cercetătoarea, „permite, totuși, efectuarea unei analize cel puțin compoziționale (distribuirea compozițională). Maiestru recurge la decorarea tavanului de formă elipsoidală bionică, inspirându-se vădit de la plafoanele baroce. Apar noi elemente în tratarea compoziției religioase ca: liberul zbor, continuitatea cerului, spațiul nelimitat etc. Astfel, această pictură plafonantă abandonează „cadre fixe” pentru a crea iluzia totală a spațiului pictat. Având viziuni largi și resurse bogate, pictorul recurge la deschiderea cerului prin norii ce înconjoară liber plafonul, la figurile antrenate în mișcare și reprezentate în racursiuri, la torsiunea ce se detașează pe un fond luminos, la drapajele ce zboară într-o dezordine aparentă, la masele de aer ce ridică benzile ondulate. Toate acestea îi dau acestei compoziții, realizate în *trompe l'oeil*, iluzia

că lumea invadează realul sub puterea Sfântului Duh” [6, p. 109].

Autoarea, fără a veni cu o datare exactă a picturii murale de la Suruceni, mai susținea că această realizare artistică, dispărută total în prezent, i-ar fi aparținut pictorului rus Pavel Piscariov (1875-1949), care a absolvit școala de pictură C. Kostandi din Odesa, în care predaseră profesori cu studii de la Academia de Arte din Sankt Petersburg. Acesta se stabili la Chișinău, invitat de iconograful K. Khirilov, unde a rămas până la sfârșitul vieții. Marele sale proiecte de pictare a bisericilor din Basarabia el începe să le realizeze de prin 1906, fiind vorba de Biserica Sf. *Constantin și Elena*, în următorii ani Catedrala *Schimbarea la Față și Sfânta Vinere* (ulterior *Înălțarea Domnului*) toate din Chișinău, Catedrala Episcopală *Adormirea Maicii Domnului* din Ismail și *Schimbarea la Față* din Bolgrad (1912-1914), precum și ansamblurile de picturi murale de la biserica Sf. *Spiridon* de la Mănăstirea Hârjauca (1922) [6, p. 107-109.]. În perioada interbelică maestrul a mai pictat numeroase biserici din Târgoviște, și Văcăreasca Nouă (România), precum și din satele basarabene Sângera și Zagoreni [6, p. 107-109.].

Eram gata să susținem opinia cercetătoarei Natalia Podlesnaia, că anume acest renumit pictor de biserici Pavel Piscariov a realizat și fresca interioară de la Biserica Sf. *Gheorghe* de la Suruceni. Îndrumați însă de colegul nostru Tudor Ciobanu am depistat în Arhiva Națională a Republicii Moldova un set de documente, din care reiese că prin iulie-septembrie 1891 Teodosie dirigiuitorul Schitului Suruceni în repetate rânduri face demersuri către Isaachie, episcopul de Chișinău (1891-1892) prin care cere permisiunea de a o picta (fără a se indica numele maestrului iconar care urma să realizeze acest proiect) cu vopsele în ulei, cu cheltuiala aceluiași ieroschimonah Serafim Blănaru [7, Anexa 1], care cu doi ani mai înainte zidise la aceiași biserică un pridvor. În paralel, după câte se vede din același set de documente, odată cu demersurile respective pictarea era în plin proces de realizare, ba, chiar era aproape de finalizare. Or, precum reiese din raportul blagocinului Petru Ghibol al Primei circumscripții bisericesti din județul (uezd) Chișinău din 5 octombrie 1891, acesta la indicația arhierelui chișinăuian arătat mai sus, a examinat la fața locului calitatea zugrăvelii și a constatat că „este realizată corect în spiritul Bisericii Ortodoxe. Locuri neiscusite, de prisos, și necorespunzătoare sacralității (sfințeniei) nu sunt” [8, Anexa 2].

Drept urmare apare o întrebare firească: a putut oare fi pictată o întreagă biserică cum era cea de la Schitul Suruceni într-un timp atât de restrâns (din iulie până în octombrie)? Din informații ulterioare, la care vom reveni mai jos, reiese că Biserica a fost pictată integral, ceea ce ne face să considerăm că lăcașul a început să fie zugrăvit cel puțin cu un an mai înainte. Totuși, de ce atât de târziu starețul Teodosie a cerut învoirea ierarhului de a o picta? Probabil, exista un motiv care îi împiedica sau îl făcea pe dirigiuitor cu întregul său Sobor al schitului să mai îngăduie cu asemenea demersuri. Într-un fel dezvăluirea, fie și parțială, a acestei enigme o vom arăta ceva mai jos.

Prin 1908 când Schitul Suruceni era vizitat de ziaristul Ion Duscian de la cotidianul bucu-reștean *Dimineața*, părintele egumen de atunci Dionisie Erhan i-a spus că „era fericit că putuse zugrăvi în biserică din Suruceni aceleași motive ca și în Mitropolia Iașului” [9], adică în Catedrala Mitropoliei din Iași.

Precum am arătat, pictarea Bisericii Sf. *Gheorghe* a fost finalizată în octombrie 1891, ceea ce ne duce spre gândul, că este absolut credibil faptul, că drept model i-a putut servit zugravului iconar programul iconografic din interiorul Catedralei Mitropolitane din Iași. Aceasta a fost construită între anii 1881-1884, și pictată până în 1887, dată la care a și fost sfințită (Fig. 10), pe când era Mitropolit la Iași basarabeanul Sfântul Ierarh Iosif cel Milostiv (Naniescu) (1875-1902). La ceremonia de sfințire a Catedralei Mitropolitane din Iași la 23 aprilie 1887 a participat și Regele României Carol I, spunând în cuvântul său că „Faptele bune sunt totdeauna răsplătite și poporul român nu uită pe cei care au lucrat și luptat pentru Biserică și Patrie” [10]. Tot cu ocazia vizitării Schitului Suruceni în 1908, același ziarist român relatează că starețul Dionisie „știa pe dinafară discursul rostit de Majestatea Sa Regele, cu ocazia sfințirii bisericii Mitropolitane din Iași” și că „Astăzi, precum arăta același stareț, Biserica Sf. *Gheorghe* este refăcută și catapeteazma e lucrată după modelul Mitropoliei din Iași” [9].

În legătură cu aceasta, putem admite că starețul Schitului sau altcineva dintre membrii obștii (poate chiar același tânăr rasofor Dimitrie Erhan, călugărit cu numele Dionisie) vizitând cu o ocazie vechea capitală a Moldovei, căzându-le pe plac programul iconografic din Catedrala ieșeană proaspăt pictată, au hotărât să găsească, fie la Chișinău, fie la Iași, un pictor iconar care să le zugrăvească în același mod, și în aceeași manieră

Biserica *Sf. Gheorghe* de la Suruceni. Poate atunci când se executa fresca interioară la lăcașul din Suruceni prin 1890-1891, starețul Teodosie nu s-a încumetat multă vreme să se adreseze ierarhului din Chișinău cu rugămintea de a-i permite pictarea bisericii, deoarece, pe atunci a fost invitat un meșter zugrav de peste Prut, poate chiar cu sprijinul aceluiași Iosif Naniescu, Mitropolit al Moldovei și Sucevei, în vederea realizării acestui lucru de durată și de mare responsabilitate în spiritul respectării tuturor normelor canonice. Or, încă de pe atunci schitul Suruceni era unul dintre lăcașele Basarabiei care a reușit să rămână în mare parte sălășluit de monahi moldoveni și să întrețină strânse relații cu frații de credință din Regatul României.

Numele acestuia, din păcate nu-l cunoaștem, dar ar putea fi chiar același celebru pictor român Gheorghe Tattarescu (1818-1894), care a reușit în trei ani (1884-1887) să decoreze cu un somptuos program iconografic în stil occidental renascentist și baroc interiorul Catedralei Mitropolitane din Iași. Or, acesta făcuse studii serioase mai mulți ani în Italia și devenise ulterior cunoscut ca „cel mai bun artist pentru pictura bisericilor din Regatul României”. Maestrul în realizarea picturii sale murale a păstrat „tradiția Bisericii Ortodoxe, dar își împlinea dorința fermă „de a înnoi arta bisericească, bazat în special pe contactul său personal cu marea artă a Renașterii, cu Academismul italian de secol XVI-XVII, cu Barocul roman și venețian și cu Realismul contemporanilor săi” din Italia [11, p. 509-535]. În același timp au putut fi invitați la Suruceni și alți meșteri iconari, importanți pictori de biserici de peste Prut, cum ar fi Mișu Pop sau Constantin Lecca școliți de asemenea în Occident [11, p. 520]. Realizarea acestui proiect s-a făcut mai curând în taină, căci autoritățile țariste și cele bisericești din Rusia erau deosebit de reticente și chiar ostile față de toate câte puteau să vină de dincolo de Prut în Basarabia.

Din aceste aprecieri fie și fragmentare desprindem similitudini cu fresca murală din interiorul Catedralei mitropolitane din Iași a maestrului Gheorghe Tattarescu (Fig.11-14).

Pe parcursul verii anului 1942, (or, până la această dată nu mai cunoaștem alte informații despre pictura interioară a Bisericii *Sf. Gheorghe*) din suma solicitată drept ajutor din partea Statului Român pentru lichidarea consecințelor cutremurului din 1940 și a distrugerilor făcute de regimul sovietic, a fost transferată Mănăstirii Suruceni o primă rată de 200 mii lei. Deja la 8 septembrie a

aceluiași an, starețul de atunci Grigorie Căpățână, se adresează Arhiepiscopului Efrem al Chișinăului prin care îl roagă să aprobe cheltuielile pentru unele lucrări efectuate, dar și pentru cele care urmează să fie făcute la mănăstire din contul acestei sume: „...mai întâi de toate să reparăm acea spărtură de zid [circa 90 metri] din ograda mănăstirii cu care s-au cheltuit suma de lei 60.000, plus plata arhitectului Valeriu Ulinici pentru întocmirea devizului și plata arhitectului Direcției Investițiilor Culturale pentru verificarea lui - 20.000 lei, în total 80.000 lei.

Rămânându-ne un rest de 120.000 lei, am socotit de bine ca, din acești bani să reparăm Biserica de vară [*Sf. Gheorghe*], care n-a suferit atât de mult în timpul cutremurului.

De aceea ne-am adresat la mai mulți pictori dintre carii sunt și domnii Grigorie Filatov [12; 6, p. 109] și carele actualmente repară pictura la Biserica *Sfântul Alexandru-Nevschi* [din Chișinău - n.n.]

Cercetând asupra tuturor stricăciunilor Bisericii de vară, dinpreună cu soborul mănăstirii, [s-a hotărât să se facă] repararea picturii în interiorul Bisericii, ornamentelor de zugrăveală, precum și pictarea din nou a icoanei Mântuitorului Hristos, pe plafonul din altar, am convenit la prețul de lei 50.000 cu tot materialul lor. Ceea ce privește Biserica pe dinafară pereții și clopotnița la prețul de 15.000 lei, în total 65.000 [lei].

Suma de 60.000, după părerea noastră, - arăta starețul Grigore (Căpățână) - este potrivită și corespunde devizului aprobat de Sfânta Arhiepiscopie, de oarece după deviz numai manopera de lucrări pe dinăuntru și pe dinafară este de 47.480 [lei], iar materialele la prețul de azi sunt foarte ridicate ...” [13].

Alte detalii despre lucrările care urmau să fie efectuate de pictorii chișinăueni Grigorie Filatov și Ioan Minocikin la Biserica *Sf. Gheorghe* aflăm din oferta acestora semnată la 9 septembrie 1942: „... reparațiunea tuturor crăpăturilor pricinuite de cutremur din noiembrie 1940 și vopsirea lor cu ulei și vopsea potrivit cu culorile picturii bisericești fie ornamente sau icoane. Reparația podului în Altar și pictura din nou a icoanei lui Iisus Hristos (Rugăciunea în grădina Chețimani) ... [precum și] lucrările de lemnărie și tencuială la cafos în clopotniță și pe dinafară a Bisericii la carnisuri, pereții etc” [14]. În afară de aceste lucrări efectuate de pictori, conform actului de recepție din 21 octombrie 1942 s-a mai făcut: „rezidirea arcadelor deasupra ferestrelor la altar; reparată bolta la altar; reparat plafonul deasupra cafasului; s-au rezuit și s-au șlefuit pereții cu mortar de var; restaurată

pictura religioasă; reparația tencuielilor exterioare și văruiatul fațadelor”[15]. Pentru lucrările arătate mai sus, pictorul Grigore Filatov a fost remunerat cu 65 mii lei, iar I. Minocikin cu – cc. 56 mii lei [16]. Din aceste informații reiese că pictura interioară din Biserica Sf. Gheorghe realizată încă pe la 1890-1891, rămăsese aproape intactă pe la 1942, când au fost restaurate doar unele fragmente de frescă. În această stare pictura s-a păstrat până după 1959 când a fost închisă mănăstirea.

Din cele arătate mai sus, în baza unor izvoare inedite am ajuns la concluzia, că deși Biserica de vară Sf. Gheorghe de la Mănăstirea Suruceni cu toate că a fost zidită în anii 1825-1828 a fost pictată pe interior doar prin 1890-1891. Drept model pictorului, necunoscut deocamdată, i-a servit programul iconografic din Catedrala Mitropolitană din Iași realizată prin 1884-1887 de maestrul Gheorghe Tattarescu (Fig. 15) care a tins să înnoiască arta bisericească din România, bazată pe marea artă a Renașterii, îmbinată cu Academicismul italian din sec. XVI-XVII, cu Barocul roman și venețian și cu Realismul contemporanilor săi” din Italia unde și-a făcut studiile. Admitem că un asemenea stil modern realist de pictare a lăcașelor sfinte din Basarabia a fost aplicat pentru prima dată la Biserica Sf. Gheorghe din Suruceni, ca ulterior să fie urmat după 1906 de alți pictori formați de astă dată în școlile rusești.

Pictura de la Biserica Sf. Gheorghe a avut parte de restaurări parțiale în 1942 (după urmările cutremurului din 1940) și după redeschiderea Mănăstirii Suruceni 1991, când s-a constatat că aproape toată fresca cu excepția tavanului a fost nimicită în anii de ocupație sovietică. Intervențiile efectuate în ultima vreme la Biserica Sf. Gheorghe au adus la pierderea totală a acestei picturi murale.

Sperăm ca cercetările viitoare să aducă răspuns și la întrebarea: cine a fost zugravul care a pictat biserica de vară de la Mănăstirea Suruceni prin 1890-1891.

Referințe bibliografice

1. Șlapac Mariana, *Arhitectura complexelor monastice*, în *Mănăstiri și Schituri din Republica Moldova*. Coord. Andrei Eșanu, Chișinău, Institutul de Studii Enciclopedice, Tipografia Centrală, 2013, p.74.
2. Cemărtan Romeo, Eșanu Andrei, Eșanu Valentina, *Mănăstirea Suruceni*, în *Mănăstiri și Schituri din Republica Moldova*. Coord. Andrei Eșanu, Chișinău, Institutul de Studii Enciclopedice, Tipografia Centrală, 2013, p. 557-576.
3. Православие в Молдавии, том I, док. 56, приложение №2, с. 271-272 / Pravoslavie v Moldavii, tom I, dok. 56, prilozhenie nr. 2, s. 271-272.
4. Православие в Молдавии, том 2, док. 246, с. 675 / Pravoslavie v Moldavii, tom 2, dok. 246, s. 675.
5. Dragnev Emil, *Pictura murală în mănăstirile Moldovei, în Mănăstiri și schituri din Republica Moldova*. Coord. A.Eșanu, Institutul de Studii Enciclopedice, Tipografia Centrală, Chișinău, 2013, p. 81-104.
6. Podlesnaia Natalia, *Pictura monumentală din Basarabia (1812-1940)*, în *Arta 2012*, Chișinău, p. 107-109.
7. ANA, Fond 208, inv. 4, dos. 1790, f. 3. Vezi Anexa 1, în lucrarea de față.
8. *Repararea bisericii Schitului Suruceni* (ANA, Fond 208, inv. 4, dos. 1790, f 6). Vezi Anexa 2, în lucrarea de față.
9. Duscian Ion, *În Rusia. Împrejurimile Chișinăului. Schiturile Suruceni și Condrița. Monăstirea Căpriană*, în *Dimineața*, București, 1910, februarie 23, p. 4.
10. *Istoria Catedralei și a Ansamblului Mitropolitan din Iași*. Coord. Petronel Zahariuc și pr. Mihai-Daniel Isai, Iași, Doxologia, 2021, p. 9-11.
11. Sinigalia Tereza, *Pictura murală din Catedrala Mitropolitană din Iași, opera lui Gheorghe Tattarescu. Studiu istoric și iconografic*, în *Istoria Catedralei și a ansamblului metropolitan din Iași*. Coord. Petronel Zahariuc și pr. Mahai-Daniel Isai, Iași, Ed. Doxologia, 2021, p. 509-535.
12. Filatov Grigore (20. 11.1888 – 15.01. 1973), absolvent al Scolii de pictură bisericească (1910-1912), participă la decorarea Catedralei *Adormirea Maicii Domnului* din Ismail între anii 1912-1913, alături de Pavel Piscariov. Împreună cu Al. Plămădeală decorează Catedrala din Tighina între 1934-1936, iar în calitate de pictor șef de șantier realizează în 1937 interiorul mural al bisericii *Sfântul Teodor Tiron* din Chișinău, numită și „Biserica Ciuflea” (Podlesnaia Natalia, *Pictura monumentală din Basarabia (1812-1940)*, în *Arta 2012*, Chișinău, p.109).
13. ANA, Fond 1135, inv. 2, dos. 883, f. 22.
14. ANA, Fond 1135, inv. 2, dos. 883, f. 23.
15. ANA, Fond 1135, inv. 2, dos. 1028, f. 4 și urm.
16. ANA, Fond 1135, inv. 2, dos. 1028, f. 4.



Fig. 1. Biserica Sf. Gheorghe, imagine din 1935 (Arhiva Mănăstirii Suruceni).

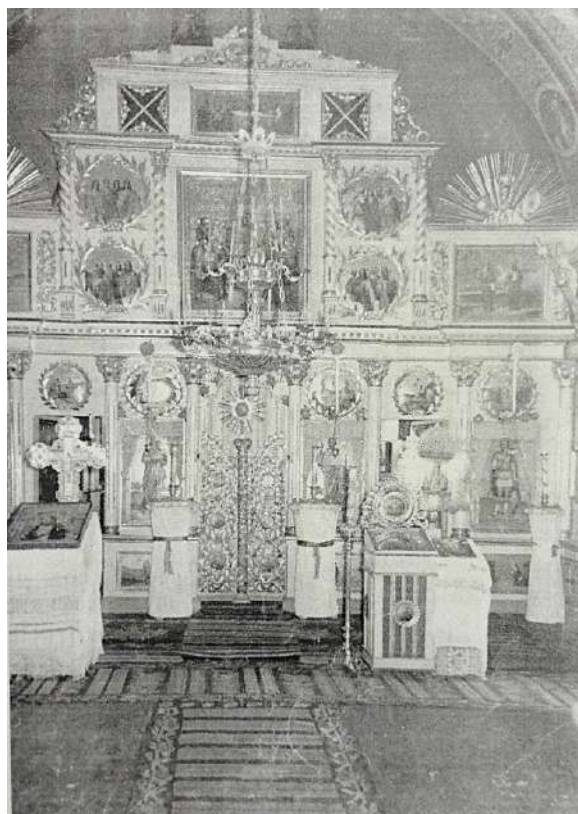


Fig. 3. Iconostasul Bisericii Sf. Gheorghe, din anii 50 ai sec. XX (Arhiva Mănăstirii Suruceni).



Fig. 2/1. Biserica Sf. Gheorghe, imagine din 2015.



Fig. 2/2. Biserica Sf. Gheorghe, imagine din 2025.



Fig. 4. Vedere exterioară a Bisericii Sf. Gheorghe, Vedere exterioară a Bisericii Sf. Gheorghe, ante 1991 (Arhivă Mănăstirii Suruceni).



Fig. 5. Vedere exterioară a Bisericii Sf. Gheorghe, ante 1991 (Arhivă a Mănăstirii Suruceni).



Fig. 6. Biserica Sf. Gheorghe de la Suruceni, vedere din interior cu fragmente din vechea frescă, ante 1991 (Arhivă a Mănăstirii Suruceni).



Fig. 7.



Fig.8.

Vederi din interiorul și exteriorul Biserica Sf. Gheorghe de la Suruceni, în anii 1991
(Arhivă a Mănăstirii Suruceni).



Fig 9. Sfânta Treime Nou-Testamentară, pictură murală din Biserica Sfântul Gheorghe a mănăstirii Suruceni
(După Dragnev Emil, *Pictura murală în mănăstirile Moldovei, în Mănăstiri și schituri din Republica Moldova.*
Coord. Andrei Eșanu, Chișinău, 2013, p. 99.).



Fig. 10. Catedrala Mitropolitană din Iași
(<https://www.monitorulbt.ro/localbt/2022/02/02/catedrala-mitropolitana-iasi-si-a-sarbatorit-hramul-istoric/>).



Fig. 11.

Fig. 12.



Fig. 13.



Fig. 14/1.



Fig. 14/2.

Fig.11-14/2. Fresce din Catedrala Mitropolitană din Iași (Sinigalia Tereza, *Pictura murală din Catedrala Mitropolitană din Iași*, opera lui Gheorghe Tattarescu. *Studiu istoric și iconografic*, în *Istoria Catedralei și a ansamblului metropolitan din Iași*. Coord. Petronel Zahariuc și pr. Mahai-Daniel Isai, Iași, Ed. Doxologia, 2021).



Fig. 15. Gheorghe Tattarescu (1818-1894)

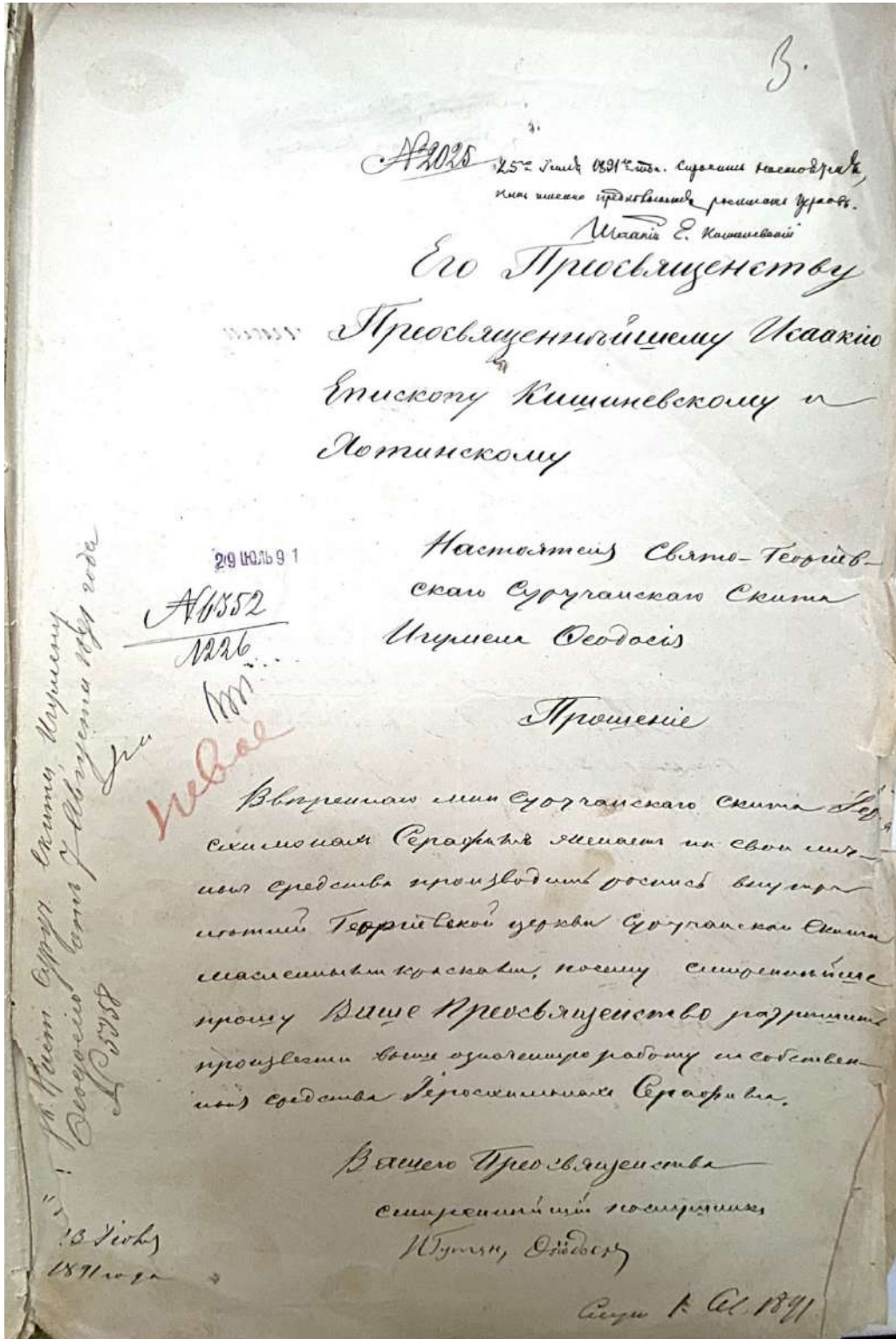


Fig. 16. Iconostasul Bisericii Sf. Gheorghe cu fragmente de frescă, 2012.

Anexe

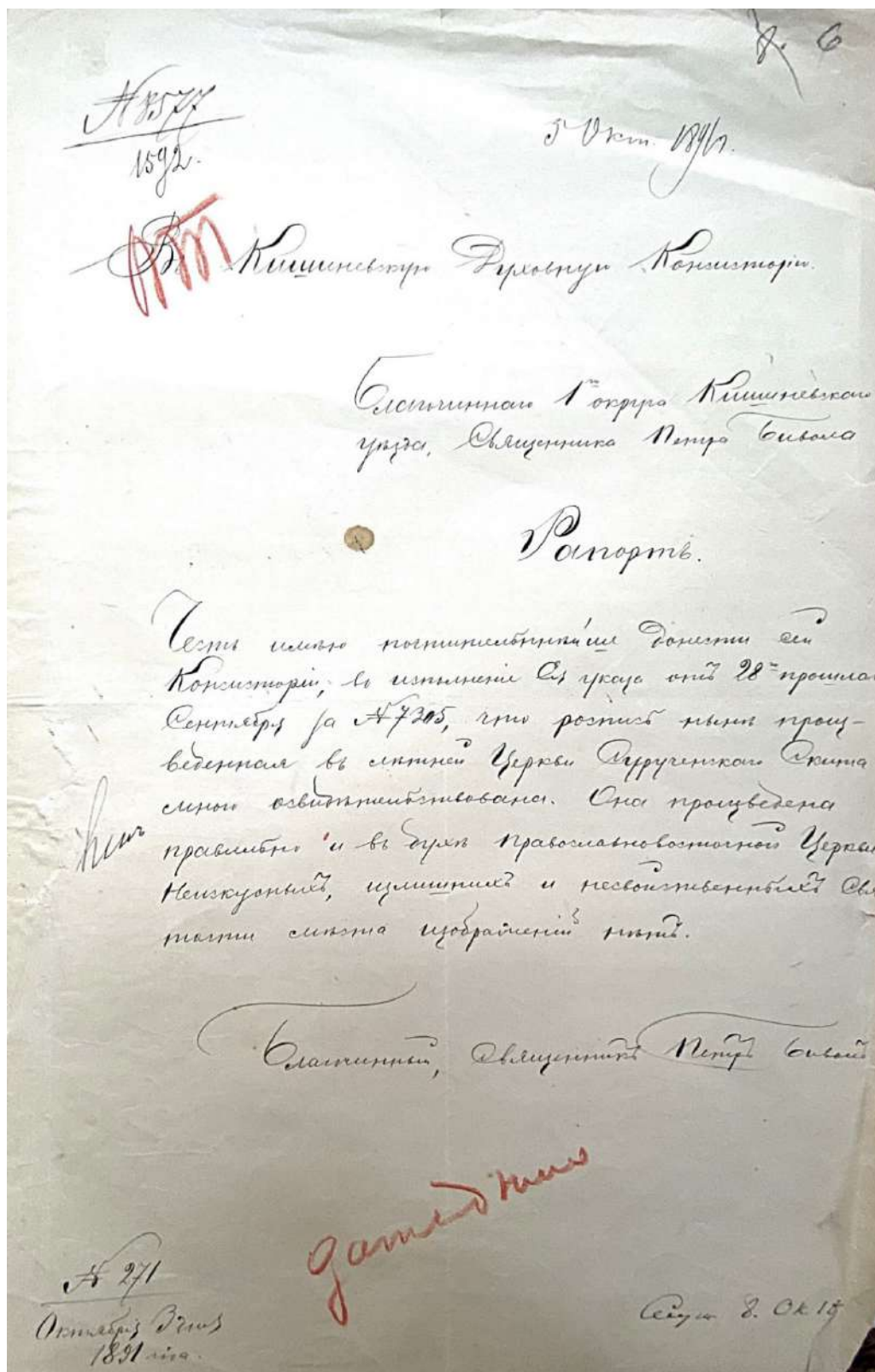
1

1891 iulie 25. – Demersul starețului Teodosie către Isaachie, episcopul de Chișinău prin care cere permisiunea de a picta cu vopsele în ulei Biserica Sf. Gheorghe cu cheltuiala ieroschimonahului Serafim



Original în limba rusă.
ANA, Fond 208, inv. 4, dos. 1790, f. 3.

1891 octombrie 5. – Raportul lui Petru Ghibol, blagocinul Primei circumscripții bisericești din jud. Chișinău privind corectitudinea canonică a executării picturii Bisericii Sf. Gheorghe Suruceni



Original în limba rusă.
ANA, Fond 208, inv. 4, dos. 1790, f. 6.

Aurelia Carpov

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4507-5329>

Ansamblul conacului Bogdan din Cuhureștii de Sus: cercetare istorică, arhitecturală și dendrologică

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.03>

Rezumat

Ansamblul conacului Bogdan din Cuhureștii de Sus: cercetare istorică, arhitecturală și dendrologică

Situat în pitorescul ținut al Cuhureștilor de Sus, conacul familiei Bogdan reprezintă o piesă valoroasă în mozaicul arhitecturii rezidențiale boierești din nordul Basarabiei. Ridicat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, acest ansamblu de edificii îmbină tendințe avangardiste ale istoricismului cu influențe neoclaseice, reflectând gusturile estetice ale elitei rurale de la cumpăna dintre secole. Importanța sa rezidă nu doar în expresia arhitecturală, ci și în rolul pe care l-a jucat în configurarea identității culturale și economice a regiunii. Într-un context marcat de transformări socio-politice și de interferențe culturale, conacul Bogdan devine un martor tăcut al evoluției spațiului rural moldovenesc. Prezentul studiu își propune să investigheze geneza, configurația spațială și destinele istorice ale acestui ansamblu, contribuind astfel la recuperarea memoriei sale arhitecturale și la încadrarea sa în discursul patrimoniului regional.

Cuvinte cheie: conac, curte boierească, reședință nobiliară, familia Bogdan, satul Cuhureștii de Sus, parc, relevu.

Summary

The Bogdan Manor Ensemble in Cuhureștii de Sus: Historical, Architectural, and Dendrological Research

Located in the picturesque region of Cuhureștii de Sus, the Bogdan family manor is a valuable piece in the mosaic of boyar residential architecture in northern Bessarabia. Built in the second half of the 19th century, this edifice combines the avant-garde tendencies of historicism with neoclassical influences, reflecting the aesthetic preferences of the rural elite at the turn of the century. Its significance lies not only in its architectural expression but also in the role it played in shaping the cultural and economic identity of the region. In a context marked by socio-political transformations and cultural exchanges, the Bogdan manor stands as a silent witness to the evolution of the Moldovan rural landscape. This study aims to explore the genesis, spatial configuration, and historical trajectory of this ensemble, thereby contributing to the recovery of its architectural memory and to its integration into the regional heritage discourse.

Keywords: manor, boyar estate, noble residence, the Bogdan family, the village of Cuhureștii de Sus, park, survey plan.

În nordul Republicii Moldova, în ținutul Soroca, pe un teritoriu marcat de străvechi trasee de comunicație și de un relief blând, se conturează o așezare cu rădăcini adânci în istoria medievală a regiunii: satul Cuhurești, cunoscut astăzi sub denumirea de Cuhureștii de Sus. Prima mențiune documentară a acestei localități datează din 20 decembrie 1437, când apare în acte ca proprietate a lui Mihail de la Dorohoi [1, p. 465]. De-a lungul secolelor, moșia a fost transmisă prin succesiuni și alianțe matrimoniale, dintr-o familie boierească în alta — Vartic, Carp-Rusu, Ruset, Meleghe și, în cele din urmă, Bogdan — reflectând astfel dina-

mica socială și structura proprietății funciare din Moldova premodernă. Transformările teritoriale din secolul al XVIII-lea au condus la divizarea moșiei în două entități distincte: Cuhureștii de Sus și Cuhureștii de Jos [2, p. 465], ambele localități aflate astăzi în componența raionului Florești.

Pe fundalul acestor evoluții istorice și genealogice se ridică, la Cuhureștii de Sus, conacul familiei Bogdan — o reședință rurală care păstrează în zidurile sale ecouri ale prestigiului boieresc, ale gustului arhitectural al epocii și ale specificului local (Fig.1). Studiul de față urmărește să contextualizeze apariția acestui edificiu în peisajul soci-

al și arhitectural al regiunii, propunând o lectură atentă a formelor, funcțiilor și memoriei sale culturale.

Prima mențiune despre conacul din Cuhureștii de Sus datează din 1861, în documentele moșiei deținute în coproprietate de Ioan Bogdan și frații Nicolae și Afanasie Meleghi, care, cel mai probabil, au fost și constructorii acestuia [3]. Cele două familii au administrat împreună Cuhureștii de Sus până în anii 80 ai secolului al XIX-lea.

La acea vreme, curtea boierească cuprindea conacul, două pivnițe, o distilerie, livezi de pomi fructiferi și grădini extinse. Moșia includea 164 de familii de țărani care, pe lângă cultivarea cerealelor și pomicultură, se ocupau cu diverse meșteșuguri precum tâmplărie, rotărie și pietrărie. Despre bunăstarea relativă a țăranilor se poate deduce din salariile decente plătite de moșier: 30 de copeici pe zi, până la 6 ruble pe lună și până la 30 de ruble pe an; în timpul secerișului, salariul era dublu, în timp ce prețul cărnii nu depășea 7 copeici pe livră. Toate gospodăriile țărănești au fost dotate de moșier cu teren arabil în suprafață totală de 602 fălci.

În imediata apropiere a conacului a fost construită biserica de piatră cu hramul „Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil”, a cărei finalizare, în anul 1874, a fost atestată de arhitectul gubernial Alexandr Peske [4] și de preotul Feodor Homițki [5, 6]. Pe acest loc a existat anterior o altă biserică cu hramul Sfântul Arhangel Mihail, în care a fost botezat Ioan Bogdan la 28 octombrie 1816 [7, p. 161]. Aceasta a fost reparată în perioada 1849–1850, înainte de a fi înlocuită cu cea din piatră. Noua biserică a rămas în picioare până în anii 1960, când a fost demolată în contextul politicilor antireligioase promovate de regimul sovietic.

Conform documentului „Situatie a pădurilor din județul Soroca” din anii 1888–1889, nobilul Ioan Bogdan era consemnat ca fiind unicul proprietar al moșiei din Cuhureștii de Sus, care cuprindea, pe lângă alte terenuri, și 408 desetine de pădure (aproximativ 446 hectare) [8]. În discuțiile cu bătrânii satului, s-a aflat că memoria colectivă păstrează amintiri despre primul său proprietar, Ioan Bogdan, ca un om educat și receptiv, bun gospodar și constructor al primei biserici de piatră.

Începând din 1884, familia Meleghi, stabilită la Rădulenii (județul Soroca) și la Iași, a început să-și vândă părțile de moșie către Vasile Bogdan, fiul lui Ioan Bogdan și al Ecaterinei Străjescu [1, pag. 466]. Prin aceste achiziții succesive, în peri-

oada 1898–1899, Vasile Bogdan a devenit unicul proprietar al moșiei [9].

Născut la 1 ianuarie 1859, Vasile Bogdan a fost ultimul descendent masculin al vechii familii nobiliare Bogdan din Basarabia. După absolvirea în anul 1878 a celor șase clase ale Școlii Reale din Chișinău, el și-a început cariera publică în calitate de judecător de pace onorific în circumscripția Soroca, funcție în care a activat timp de 15 ani, între 1884 și 1899.

Pentru serviciul său devotat, Vasile Bogdan a fost decorat cu Ordinul Sfântului Stanislav de gradul al II-lea. Ulterior, între 1899 și 1909, a fost ales de către Adunarea Nobiliară din Basarabia în funcția de Mareșal (Șef) al Nobilimii județului Soroca. La finalul celor 11 ani de mandat, în semn de recunoaștere pentru activitatea sa, a fost avansat la rangul de Consilier de Stat și a primit Ordinul Sfântului Vladimir de gradul al IV-lea [10].

În perioada în care a administrat moșiile familiei, Vasile Bogdan s-a afirmat drept unul dintre cei mai influenți și prosperi moșieri din Basarabia. Potrivit listei nobililor moștenitori și personali, proprietari de bunuri imobile din județul Soroca, întocmită în anul 1902, el deținea vaste proprietăți funciare în localitățile Cuhureștii de Sus și de Jos, Năpadova, Suflin, Parcani, Pripiceni (Dubna), Racovăț și Teleșeuca. Suprafața totală a acestor moșii însuma 4.900 desetine, echivalentul a aproximativ 5.353 hectare [11]. Pe lângă domeniile sale rurale din Basarabia, Vasile Bogdan deținea și importante proprietăți la Odesa, printre care se numărau o fabrică de drojdii și distilare a spiritului, precum și trei terenuri. Această diversificare a averii sale, care combina exploatarea agricolă cu investiții industriale și imobiliare urbane, reflectă nu doar întinderea considerabilă a patrimoniului deținut, ci și spiritul întreprinzător al nobilului basarabean.

Vasile Bogdan s-a remarcat nu doar prin administrarea moșiei sale, ci și printr-o viziune progresistă asupra dezvoltării locale, manifestată prin susținerea educației și a formării profesionale în comunitățile rurale. Conștient de importanța instruirii elementare și a deprinderilor practice pentru populația țărănească, el a sprijinit activ înființarea și modernizarea instituțiilor de învățământ de pe domeniile sale. Astfel, în anul 1886, la Cuhureștii de Sus a fost deschisă o școală primară de zemstvă, dotată cu o clasă de meserii – inițiativă menită să îmbine educația generală cu pregătirea tehnică, răspunzând nevoilor economice

ale satului. Zece ani mai târziu, în 1896, o instituție similară a fost înființată și la Cuhureștii de Jos, contribuind la consolidarea unei rețele educaționale rurale moderne. Aceste demersuri subliniază rolul său de promotor al înnoirii sociale și al emancipării prin cultură într-o Moldovă aflată sub administrație țaristă.

În primele decenii ale secolului XX, sub administrația nobilului Vasile Bogdan, în Cuhureștii de Sus au fost inițiate și susținute multiple proiecte educaționale și de dezvoltare comunitară. Astfel, în anul 1905 a fost construită o nouă clădire pentru școala primară din localitate, menită să răspundă nevoilor crescânde ale comunității și să ofere condiții mai bune de studiu pentru copiii satului. Doi ani mai târziu, în 1907, a fost deschisă o școală populară județeană cu secție de meserii, frecventată de 73 de elevi — instituție cu caracter practic, care își propunea să formeze tineri calificați în meșteșuguri utile vieții rurale. În același an, a fost înființată și o școală parohială de zi, destinată unui număr de aproximativ 200 de copii, care combina instruirea religioasă cu elemente de educație primară, contribuind astfel la creșterea nivelului de alfabetizare în rândul populației tinere. Aceste inițiative evidențiază implicarea directă a lui Vasile Bogdan în promovarea educației și în modernizarea vieții satului, într-o perioadă marcată de transformări sociale și economice în Basarabia aflată sub administrație țaristă. [1, p. 467].

În aceeași perioadă, populația satului Cuhureștii de Sus era în continuă creștere. Conform *Dicționarului geografic al Basarabiei* publicat în 1904, satul avea 1.072 de locuitori, organizați în 159 de gospodării țărănești, iar turma de bovine număra 721 de capete [12]. Deși în surse sunt menționate drept gospodării țărănești, documentele și tradiția locală indică faptul că o parte semnificativă a locuitorilor erau considerați răzeși — țărani liberi, proprietari de pământ, ale căror drepturi de proprietate erau recunoscute și transmise ereditar. În măsura în care aceste gospodării nu se aflau sub regimul dearendă sau subordonare față de o moșie boierească, este posibil ca pământurile deținute de locuitori să fi făcut parte dintr-o răzeșie locală sau să fi fost obținute prin împroprietări anterior.

Până în anul 1907, populația satului ajunsese la 1.327 de persoane, iar dezvoltarea localității a continuat într-un ritm susținut [13]. Astfel, în anul 1910, numărul gospodăriilor crescuse la 229, iar suprafața totală a terenurilor aflate în posesia

acestora era de 224 desetine (aproximativ 245 hectare) [14]. În acest context, este important de clarificat dacă aceste terenuri reprezentau o răzeșie colectivă sau erau deținute în proprietate individuală, distinctă de moșia boierească a familiei Bogdan.

Pe lângă dezvoltarea educațională, în timpul administrației lui Vasile Bogdan au fost construite o moară sistematică cu aburi, un ambulatoriu și alte edificii publice, unele dintre acestea fiind încă păstrate. De asemenea, drumurile principale ale moșiei au fost pietruite, facilitând accesul și schimburile comerciale în regiune.

Prin activitatea sa administrativă, filantropică și economică, Vasile Bogdan a lăsat o amprentă puternică asupra Cuhureștilor de Sus și a întregii regiuni, fiind considerat un exemplu de patriotism local și spirit gospodăresc.

După decesul lui Vasile Bogdan, survenit la 28 februarie 1912, moșiile Năpadova, Cuhureștii de Sus și de Jos, precum și Suflinș, cu o suprafață totală de 3.416 desetine, au trecut în proprietatea surorii sale mai mici, nobila moștenitoare Alexandra Ivanovna Pommer [15, 16]. Aceasta era căsătorită, încă din 1881, cu Andrei Iakovlevici Pommer — un influent finanțist de origine franceză, născut în 1851 la Odesa, care a avut o carieră remarcabilă în cadrul Băncii Ruse pentru Comerț Exterior, atât în Odesa, cât și la Sankt Petersburg. La scurt timp după intrarea în proprietatea moșilor, la 7 aprilie 1912, Andrei Pommer a decedat, ceea ce a făcut ca întreaga administrare a proprietăților să revină Alexandrei.

Familia Pommer s-a remarcat în Basarabia prin inițiativele sale culturale și peisagistice, cea mai notabilă fiind crearea parcului dendrologic de la Țaul, considerat cel mai mare din Republica Moldova, cu o suprafață de 64,6 hectare. Amenajarea acestui parc a fost încredințată renumitului arhitect peisagist Ippolit Vladislavski-Padalko, născut în Cetatea Albă (Akkerman în perioada Rusiei țariste). A absolvit liceul la Chișinău și ulterior s-a înscris la Școala de Horticultură din Odesa, unde și-a format baza profesională în domeniul peisagisticii.

În contextul moștenirii moșiei din Cuhureștii de Sus, este posibil ca familia Pommer să fi dorit să aplice aceeași viziune peisagistică și aici. Deși parcul de la conacul din Cuhureștii de Sus este mai modest ca dimensiuni comparativ cu cel de la Țaul, există indicii că a beneficiat de expertiza aceluiași arhitect peisagist, Vladislavski-Padalko.

Acesta era cunoscut pentru capacitatea sa de a adapta designul peisagistic la specificul fiecărui loc, integrând armonios elemente naturale și arhitecturale.

Astfel, influența familiei Pommer și colaborarea cu Vladislavski-Padalko au contribuit semnificativ la dezvoltarea peisagistică a regiunii, lăsând în urmă parcuri care îmbină estetica cu funcționalitatea și care continuă să fie apreciate pentru valoarea lor culturală și istorică.

În anul 1921, moșia Alexandrei Pommer, compusă dintr-un teren de 10 desetine și o pădure de 360 de hectare, a fost expropriată de Comitetul Agrar „Casa Noastră” din România [17]. Potrivit actului de exproprierie din 16 martie 1921 [18], conacul a fost transferat integral în proprietatea comunității bisericești locale. O importanță aparte o are planul din anul 1922, care indică limitele fostei moșii a Alexandrei Pommer din Cuhureștii de Sus [19]. Exproprierea pădurii a fost confirmată ulterior printr-un document oficial datat 1926 [20], ceea ce reflectă complexitatea și durata procesului de redistribuire a proprietăților funciare în perioada interbelică.

Transformările survenite în statutul juridic al moșiei au influențat direct și funcțiunea clădirilor conacului. Potrivit mărturiilor locale, în anii '30 ai secolului XX, în clădirea principală a conacului au fost cazați soldați, ceea ce indică utilizarea spațiului în scopuri militare sau administrative, probabil în contextul tensiunilor politice și al pregătirilor militare din perioada interbelică. După cel de-al Doilea Război Mondial, clădirea și-a schimbat din nou destinația, devenind sediul școlii medii din Cuhureștii de Sus — fapt ce atestă continuitatea funcțională a edificiului și integrarea sa în viața comunității locale.

Aceste transformări succesive reflectă nu doar modificările regimului de proprietate, ci și adaptabilitatea conacului la noile realități sociale și politice ale secolului XX — o evoluție care merită analizată în detaliu în capitolul următor, dedicat destinului conacului în perioada postbelică.

CARACTERISTICILE ARHITECTURALE, PLANIMETRICE ȘI DENDROLOGICE ALE COMPONENTELOR ANSAMBLULUI CONACULUI FAMILIEI BOGDAN

Ansamblul conacului familiei Bogdan din Cuhureștii de Sus reprezintă un exemplu valoros de reședință boierească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, păstrat într-o configurație aproape integrală. Amplasat în actualul centru al

localității, pe un versant nordic, domeniul ocupă o suprafață de aproximativ un hectar și reflectă atât coerența arhitecturală, cât și integrarea armonioasă în peisajul natural specific epocii.

Delimitat de drumuri dinspre nord și est, ansamblul se învecinează la vest cu terenurile fostei școli de mecanizare și cu construcții cu funcțiuni comerciale, iar spre sud este mărginit de o zonă de protecție cu pădure naturală — un element de valoare ecologică și peisagistică, caracteristic grădinilor de moșie de la începutul secolului XX.

Din componența ansamblului fac parte: clădirea principală a conacului — casa boierească, hambarul (utilizat și drept cramă), două pivnițe, moara sistematică cu aburi, fosta școală de zemstvă cu clasă de meserii, fosta școală profesională, precum și complexul bisericesc alcătuit din Biserica Sfânta Treime și turnul-clopotniță, care servește și drept poartă de acces pe latura estică a proprietății. În această configurație, parcul contribuie la valoarea compozițională a întregului sit, oferind un cadru natural ordonat, cu elemente dendrologice ce accentuează caracterul reprezentativ al reședinței boierești.

CLĂDIREA PRINCIPALĂ A CONACULUI — CASA BOIEREASCĂ constituie un exemplu remarcabil și rar întâlnit în peisajul arhitectural al Basarabiei din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aceasta ilustrează orientarea historică a arhitecturii rezidențiale din epocă, reflectând totodată aspirațiile modernizatoare ale elitei locale și dorința de afirmare a unui statut social distinct. În asociere cu celelalte edificii de epocă păstrate în perimetrul conacului, casa boierească contribuie esențial la definirea identității istorice și culturale a centrului actual al localității.

Compoziția volumetrică a clădirii, realizată din piatră și având un singur nivel, reflectă clar orientarea național-romantică specifică conacelor din această regiune. Direcția stilistică abordată se remarcă prin soluții spațiale adaptate specificului local, atât în ceea ce privește modul de viață, cât și condițiile climatice.

Caracterul pitoresc și expresivitatea arhitecturală sunt redate prin fragmentarea planimetriei și prin integrarea unor elemente precum logii, galerii și terase deschise, care contribuie la diversificarea plasticii volumetrice și la o integrare armonioasă în peisajul rural. Clădirea este amplasată în partea inferioară a parcului, la o distanță considerabilă de carosabil, cu fațada nordică orientată către acesta. Fațada principală (Fig. 2, 2a) este

articulată de o terasă amplă, flancată de o proeminență a clădirii și de un foișor astăzi dispărut. Accesul se realizează prin două scări, dispuse pe laturile nordică și estică.

Intrarea principală este accentuată de un portic din lemn susținut de opt coloane, element arhitectural decorat cu sculpturi artistice în lemn, vizibile pe căpriori, stâlpi, pilaștri și console. Această intervenție conferă ansamblului un caracter estetic deosebit. Fațada sudică (Fig.3, 3a), orientată către parc, include o a doua intrare; în perioada sovietică, acest corp a fost adaptat pentru a găzdui bucătăria școlii și sala de mese. Fațada estică (Fig. 4, 4a), mai simplă, include o terasă unde se afla cândva foișorul, în timp ce fațada vestică (Fig.5, 5a) integrează un portic fals sub acoperiș piramidal și fronton cu console sculptate, pereții fiind dispuși în planuri diferite, creând o mică terasă de tranziție. Acoperișul de tip „hipped” (în patru ape) oferă protecție eficientă și este însoțit de o mansardă iluminată printr-o fereastră amplasată în fronton, decorat în „stil” *fachwerk*.

Planul clădirii este aproape rectangular, dar tinde spre asimetrie (Fig.6). Compoziția pune accent pe solemnitate și pe o zonificare funcțională clară, cu o conexiune pronunțată între spațiul interior și grădina de pe latura sudică. Elementul central este o anfiladă de saloane reprezentative, dispuse de-a lungul fațadelor nordice și sudice, conectate la galerii și terase. Zona rezidențială, amplasată spre vest, avea o intrare separată printr-o logie, iar sufrageria și bufetul închideau anfilada spre est. Bucătăria era, cel mai probabil, amplasată într-o construcție separată, azi dispărută. O seră cu plante decorative era amenajată în galeria sudică, servind drept grădină de iarnă.

Decorația fațadelor combină în mod armonios tencuiala, piatra naturală și lemnul sculptat. Ornamentica din lemn, remarcabilă prin sinteza elementelor neogotice și ale sculpturii tradiționale, este vizibilă în consolele ce susțin streșina extinsă, imitând structura de tip *fachwerk*.

Din păcate, decorul interior original al casei principale a conacului boieresc din Cuhureștii de Sus nu s-a păstrat, deși acesta ar fi oferit o imagine valoroasă a vieții cotidiene într-o locuință de rang înalt – un aspect care continuă să trezească un interes aparte. Singura sursă care ne permite astăzi să reconstituim, fie și imaginar, atmosfera de odinioară este inventarul averii boierului Vasile Bogdan, întocmit în urma decesului acestuia la vârsta de 53 de ani.

Grație eforturilor lui Silviu Andrieș-Tabac, Heraldistul de Stat al Republicii Moldova, originar din Cuhureștii de Sus, au fost recuperate copii ale dosarului de inventariere, păstrat la Arhiva Istorică de Stat din Sankt Petersburg, fosta capitală a Imperiului Rus. Acest dosar cuprinde mai multe documente, printre care două inventare de tutelă – unul privind averea mobilă, început la 1 martie 1912 și cuprinzând 577 de titluri pe 32 de pagini, iar celălalt referitor la averea imobilă, început la 5 martie, conținând 97 de titluri pe 12 pagini [1]. Aceste catastife constituie o sursă documentară prețioasă, dezvăluind detalii despre mobilierul utilizat, tipurile de covoare, iluminatul încăperilor și multe alte elemente de ambient, astăzi pierdute în contextul distrugerii aproape totale a conacelor boierești din Basarabia.

La Cuhureștii de Sus, edificiul principal al conacului s-a transformat într-o clădire profund alterată, ireversibil modificată: lipsesc cerdacul, foișorul, grădina de iarnă, sobele somptuoase și alte elemente decorative sau funcționale. Nici pereții, nici tavanul, nici podeaua – cândva acoperită cu un parchet multicolor din esențe variate de lemn – nu mai păstrează amintirea rafinamentului de altădată.

În arhivele accesibile cercetării din Republica Moldova nu s-au păstrat scrisori, fotografii de epocă, descrieri, planuri sau alte documente care să redea această lume dispărută, ceea ce face ca aceste inventare de tutelă să devină cu atât mai valoroase pentru înțelegerea unei epoci și a unei clase sociale uitate. În acest sens, atribuirea în anul 1993 a statutului de monument istoric atât conacului, cât și bisericii din sat, reprezintă un act de recunoaștere tardivă, dar esențială, a valorii culturale și patrimoniale a acestui loc.

În ultimele decenii, edificiul respectiv al conacului a suferit intervenții inadecvate, cauzate atât de neglijarea statutului său de monument, cât și de lipsa de investiții financiare din partea deținătorului legal. Acoperișul din șindrilă a fost înlocuit cu unul metalic, foișorul a fost complet pierdut, tâmplăria și ferestrele mansardei au fost înlocuite cu elemente incompatibile, iar o parte din soclu și trotuarul perimetral se află într-o stare avansată de degradare.

În ciuda acestor pierderi, clădirea principală a conacului își păstrează valoarea arhitecturală și artistică deosebită. Reprezentând un exemplu expresiv al reședințelor boierești din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și începutul secolului XX,

edificiul necesită o restaurare atentă și responsabilă, care să respecte forma sa originală și să valorifice potențialul său patrimonial.

Clădirea a avut, de-a lungul timpului, mai multe funcțiuni – a fost cazarmă pentru soldați, apoi școală și sediu al stației telefonice rurale, iar în prezent găzduiește Fanfara satului, aici funcționând și o școală muzicală pentru copii.

În apropierea acestei clădiri se află un hambar din piatră (fig. 7), cunoscut local și sub denumirea de cramă, care prezintă elemente arhitecturale ce amintesc de stilul lui Alexei Șciusev, autorul bisericii din sat. Deși în gospodărie exista deja o altă cramă, amplasată în vie și destinată efectiv procesului de vinificație, se presupune că această construcție secundară a fost ridicată în contextul creșterii cererii de vin pe piața internă și externă, ceea ce ar fi impus extinderea capacităților de depozitare [21, p. 83]. Clădirea este amplasată în partea de sud-vest a casei boierești și este compusă din două niveluri suprapuse: nivelul superior, destinat etapelor de producție, și beciul, rezervat stocării vinului. Accesul se face separat pentru fiecare nivel, facilitând funcționarea practică a ansamblului. Între casa boierească și acest hambar (cramă) se află două pivnițe, situate la o distanță de aproximativ 30 de metri una de cealaltă, sugerând o organizare gospodărească complexă și bine structurată. Arhitectura cramei se remarcă printr-o volumetrie specifică locuințelor cu beci, iar detaliile fațadei nordice, cu ancadrame din cărămidă roșie, pilaștri crenelați și brăie decorative, trimit la un limbaj stilistic gotic și modernist, conferindu-i un caracter aparte și o valoare expresivă remarcabilă.

În perioada sovietică, în fața conacului a fost ridicat un monument al lui Lenin, al cărui soclu de piatră, cu înălțimea de 2 metri, s-a păstrat până astăzi, devenind un martor mut al transformărilor ideologice și sociale care au traversat spațiul basarabean.

MOARA sistematică cu aburi, cunoscută și sub denumirea de Moara Bogdan, reprezintă un valoros monument de arhitectură industrială timpurie din Basarabia începutului de secol XX. Edificiul impresionează nu doar prin valoarea sa estetică, ci și prin importanța sa economică și socială în contextul dezvoltării locale.

Construită cel târziu în anul 1904, moara funcționa inițial cu un motor cu aburi de 50 CP, consumând anual circa 700 tone de lemn drept combustibil. Ulterior, instalațiile au fost moderni-

zate prin montarea unui motor diesel de 90 CP, iar în cele din urmă, moara a fost electrificată – un indicator al adaptabilității tehnologice și al viziunii antreprenoriale a familiei Bogdan. Potrivit unei însemnări din timpul vizitei guvernatorului Basarabiei, principele Serghei Urusov, moara făcea parte dintr-un amplu proiect gospodăresc, alături de un adăpost pentru câteva sute de porci, o crescătorie de cai și grajduri pentru cai de rasă – toate confirmând un model agrar-industrial avansat pentru epocă [22, p.117].

Ansamblul morii ocupă actualmente o poziție centrală în sat, pe valea drumului principal, direct opus curții conacului familiei Bogdan. Acesta include moara propriu-zisă, un depozit de mari dimensiuni pe trei nivele (identificat în catastif ca hambar de piatră), și o clădire anexă, cel mai probabil un grajd, toate organizate într-o compoziție urbană coerentă și aliniată față de axa drumului.

Volumetric, clădirea principală a morii este dezvoltată orizontal, cu un corp principal în două ape și un volum secundar adosat, oferind dinamism întregii compoziții. Elementul vertical marcant este coșul de cărămidă, specific arhitecturii industriale din epocă. Fațada principală este ritmată de ferestre în arc drept și ancadrame pronunțate, într-un limbaj neoclasic provincial. Acoperișul din tablă și zidăria masivă din piatră reflectă robustețea și pragmatismul arhitecturii utilitare, dar și rafinamentul inspirat de estetica austro-ungară târzie.

După moartea lui Vasile Bogdan, în 1912, moara este inventariată ca o construcție din piatră, acoperită cu tablă de fier, având dimensiunile de aproximativ 45 m lungime, 17 m lățime și 4 m înălțime. Depozitul anexat, identificat drept hambar, măsoară aproximativ 64 m lungime și 11 m lățime, fiind acoperit cu olane [22, p.118]. În documentele statistico-economice ale epocii, se menționează că moara deținea două spații de stocare, fiecare cu o capacitate de 300 de tone, și că erau aplicate măsuri de protecție împotriva accidentelor și incendiilor. Cu toate acestea, funcționarea era uneori întreruptă din cauze „normale”, precum lipsa de combustibil sau de materii prime.

În prezent, ansamblul se află într-o stare avansată de degradare. Depozitul cu trei nivele este abandonat și deteriorat, iar celelalte clădiri – deși încă impozante prin prezența lor în peisajul rural – necesită intervenții urgente de conservare.

BISERICA SFÂNTA TREIME a fost construită la inițiativa Alexandrei Pommer și a surorii

sale, Eugenia Bogdan, începând cu anul 1913, ca omagiu adus familiei lor. Deși în sat exista deja o biserică din piatră, ctitorită în 1878 de tatăl lor, Ioan Bogdan, noul lăcaș de cult a fost conceput nu doar ca biserică parohială, ci și ca monument familial, integrând o criptă subterană destinată a adăposti până la 16 morminte.

Ceea ce distinge această biserică este proiectul semnat de arhitectul academician Alexei Șciusev, unul dintre cei mai importanți arhitecți ai Imperiului Rus. Edificiul impresionează printr-un stil de inspirație bizantină, reinterpretat în spirit moldovenesc, nemaîntâlnit în satele Basarabiei acelei epoci. Această alegere exprimă o viziune arhitecturală matură și intenția clară de a conferi construcției o valoare durabilă, simbolică și estetică.

Planul construcției, însoțit de nota explicativă, a fost aprobat de Consistoriul Duhovnicesc, după avizul favorabil al Secției de Construcții a Consiliului de Guvernământ al Basarabiei. Suprafața alocată era de 1144 stânjeni pătrați, pe un teren aflat în proprietatea donatoarei [23, p. 42–43].

Biserica a fost construită din piatră, cu bolți și arcuri din cărămidă, iar acoperișul a fost finalizat în anul 1915. Până în 1917, construcția era terminată din punct de vedere structural, cu excepția iconostasului, icoanelor și policandrilor – comandate la Moscova, dar rămase nedisponibile din cauza războiului civil care a cuprins Imperiul Rus [24, p. 69]. De asemenea, clopotnița, amplasată deasupra porții boltite de acces, era completă, dar fără clopote, iar curtea era delimitată de un gard de piatră.

Se remarcă o rigurozitate inginerească în execuție: tehnicienii semnaseră angajamente privind durabilitatea construcției, iar autoritățile ecleziastice sancționaseră inițierea lucrărilor fără binecuvântarea oficială, insistând pe respectarea normelor canonice și tehnice.

Biserica dispune de un plan trilobat segmentat în altar, naos, pronaos și pridvor [25]. Spațiul altarului este prevăzut, în partea de sud, cu o pălămarie ce se deschide spre exterior printr-un mic pridvoraș, protejat de arce frânte sprijinite pe doi stâlpi cilindrici. Naosul include abside laterale semicirculare, străpunse de câte două ferestre. Încăperea este încununată de o turlă octogonală, susținută de așa-numitul sistem moldovenesc de arce etajate. În absida sudică se află accesul, printr-o scară îngustă, către cripta familiei Bogdan. Demi-solul edificiului de cult adăpostește și un elaborat

sistem de încălzire – o dotare rară nu doar pentru bisericile rurale. Pronaosul este luminat de câte trei ferestre dispuse în pereții de nord și sud, iar deasupra lui se ridică corul bisericii. Tot aici se află și portalul principal, amplasat în axa peretelui de vest. Intrarea este protejată de un pridvor impunător, ridicat pe cinci trepte și deschis spre exterior prin arcade sprijinite pe stâlpi cilindrici masivi.

Compoziția arhitecturală este bine echilibrată și coerentă. Turla, acoperită cu o învelitoare în formă de „clopoțel”, domină silueta edificiului, iar fațadele sunt ritmate de contraforturi, conferind volumului stabilitate și dinamism. Arcurile gurilor de fereastră, arcurile nișelor din partea superioară a absidelor și a pridvorului, precum și a deschiderilor arcuite ale pridvorului, sunt din zidărie de cărămidă. Materialele – piatra, cărămida și țigla roșie a acoperișului – stabilesc o relație armonioasă cu contextul natural.

În axa longitudinală a bisericii, în apropierea pridvorului, se ridică turnul-clopotniță, conceput într-o arhitectură asemănătoare cu cea a edificiului principal. Construcția are trei niveluri, primul dintre ele adăpostind gangul de acces în curtea bisericii. Împrejmuirea este marcată de un zid de incintă de înălțime moderată. În interiorul curții, pe partea stângă a intrării, se află o fântână construită concomitent cu biserica și turnul-clopotniță, prevăzută cu o copertină de țiglă sprijinită pe stâlpi cilindrici din piatră.

În 1921, preotul paroh anunța încheierea lucrărilor esențiale de construcție și solicita sprijin pentru amenajarea interioară, astfel încât expresia decorativă să corespundă monumentalității arhitecturii [24, p. 69]. Finalizarea tuturor lucrărilor a avut loc însă abia după nouă ani, fapt consemnat în pisania bisericii.

PARCUL completează compoziția ansamblului, integrând spațiile construite într-un cadru natural ordonat, caracteristic grădinilor reședințelor nobiliare rurale de la începutul secolului al XX-lea. Acesta se încadrează în tipologia vechilor parcuri moldovenești – o categorie de ansambluri peisagere valoroase, însă insuficient cercetate și frecvent lipsite de protecție.

Deși conservat fragmentar, spațiul verde își păstrează structura compozițională clară, evidențiată de o rețea de alei (astăzi parțial degradate), de un ax principal bine definit, de perspective dirijate, precum și de prezența unor arbori seculari de valoare, precum stejarul și castanul. Aceste

trăsături conferă parcului o relevanță aparte din punct de vedere istoric, dendrologic și peisager.

Structura dendrologică a parcului a fost dezvoltată în cel puțin trei etape. Primele plantații, în special de pin negru (*Pinus nigra*), datează de acum mai bine de un secol, iar etapa interbelică a adus completări cu specii foioase și conifere. După cel de-al Doilea Război Mondial, parcul a suferit modificări majore, fiind supus unor intervenții neplanificate, printre care înființarea și apoi desființarea unei grădini de sâmburoase în anii 1960–1970.

În prezent, colecția dendrologică cuprinde aproximativ 300 de arbori și arbuști de vârste și dimensiuni variate, reprezentând 34 de specii și forme, atât autohtone, cât și exotice. Printre cele mai semnificative se numără:

- *Chamaecyparis nootkatensis* (chiparosul de Nootka), o raritate în Republica Moldova, cu exemplare mature de peste 15 metri;
- *Juniperus virginiana* (ienupăr virginian);
- *Picea orientalis* (molid de Est);
- *Abies nordmanniana* (brad caucazian);
- *Acer negundo* (arțar american);
- *Picea pungens* (molid înțepător), alături de specii mai comune precum *Betula pendula*, *Robinia pseudoacacia*, *Fraxinus excelsior*, precum și varietăți de *Acer*, *Tilia*, *Ulmus*, *Morus* și *Prunus*.

Starea actuală a parcului reflectă însă un grad avansat de degradare. Mulți arbori – în special plopul piramidal și salcâmii albi – se află în proces de uscare, cauzată de vârstă înaintată și lipsa îngrijirii corespunzătoare. Compactarea solului, eroziunea de suprafață și absența vegetației de acoperire au contribuit la pierderea unui număr semnificativ de exemplare, în special conifere.

Rețeaua de alei este în mare parte accidentată, apărută în contextul construcției noii clădiri a școlii, fără o continuitate clară a traseelor originale. Aleea principală – pavată cu piatră cubică și flancată de molizi de circa 50 de ani – este cel mai probabil o intervenție din perioada sovietică, fără legătură certă cu compoziția istorică. Cu toate acestea, zona împădurită din sud conservă arbori valoroși precum *Platycladus orientalis*, *Thuja orientalis*, *Pinus nigra* și *Picea pungens*, sugerând existența unei intenții estetice în perioada de apogeu a amenajării.

În acest context, intervenția asupra parcului trebuie să țină cont de specificul arhitecturii peisagistice, care operează cu un material viu, în

continuă transformare. Reabilitarea nu trebuie să se limiteze la o simplă restaurare formală, ci să fie o intervenție complexă, care valorifică elementele originale păstrate, încorporează straturile istorice ulterioare și răspunde noilor cerințe funcționale. Este necesar un proces etapizat care să includă:

- îndepărtarea arborilor uscați sau bolnavi;
- întreținerea exemplarelor valoroase existente;
- completarea fondului dendrologic cu specii compatibile;
- reconstituirea axului principal și a punctelor de perspectivă;
- organizarea unei noi rețele de alei, inspirată din compoziția istorică.

Prin această abordare atentă și contextualizată, parcul conacului Bogdan își poate recăpăta statutul de spațiu cultural activ și reprezentativ pentru peisajul istoric moldovenesc, devenind un nucleu al revitalizării ansamblului arhitectural și al comunității locale.

Conacul familiei Bogdan de la Cuhureștii de Sus – compus din casa boierească, moara, biserica „Sfânta Treime” și parcul aferent – reprezintă o concentrare rară de valori arhitecturale, istorice și peisagistice într-un singur nucleu rural. Fiecare dintre aceste componente ilustrează nu doar aspirațiile unei familii boierești din Basarabia începutului de secol XX, ci și o sinteză între tradiție locală și modernitate, între estetica rafinată și funcționalitatea pragmatică.

Restaurarea și valorificarea coerentă a elementelor constitutive ale conacului nu presupun doar recuperarea unei componente semnificative a patrimoniului arhitectural național, ci și reactivarea unei memorii culturale adânc înrădăcinate, cu potențial de a consolida identitatea locală și regională. În această perspectivă, localitatea Cuhureștii de Sus se conturează ca un posibil reper pe harta culturală a Republicii Moldova – un caz exemplar al modului în care patrimoniul cultural construit, atunci când este înțeles, protejat și integrat responsabil în viața comunității, poate deveni un catalizator al dezvoltării durabile, echilibrate între continuitate istorică și deschidere spre viitor.

Note

¹ Se aduc mulțumiri domnului dr. Sergius Cio-canu pentru sprijinul acordat la elaborarea descrierii construcțiilor din curtea bisericii „Sfânta Treime” din Cuhureștii de Sus.

² Se aduc mulțumiri domnului Victor Chio-sa pentru materialele puse la dispoziție, în

special pentru releveele clădirii principale, precum și Mihaelei Carpov, care a realizat varianta digitală a acestora, inclusă în partea grafică a articolului.

- ³ Se aduc mulțumiri domnului Silviu Andrieș-Tabac pentru clarificările verbale referitoare atât la istoria și genealogia familiei Bogdan, cât și la evoluția componentelor conacului, care au completat datele publicate anterior.”

Referințe bibliografice

1. Andrieș-Tabac S. Inventarul averii boierului Vasile Bogdan († 1912) din Cuhureștii de Sus. Un model de editare bilingvă a surselor istorice în tabel. Omagiu Mihai Dim. Sturza la 80 de ani. Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2014, pag.6-68;
2. *Ibidem*.
3. Agenția Națională a Arhivelor din Republica Moldova (în continuare ANA). ANA, F. 88, inv. 1, d. 1585, f. 75-76.
4. ANA, F. 6, inv. 4, d. 3, f. 116.
5. ANA, F. 6, inv. 4, d. 3, f. 117.
6. Homițchi Feodor Constantinovici, născut în 1847, fiul preotului din satul Bujarovca, districtul Soroca, absolvent al Seminarului Teologic din Chișinău, promoția 1871, a fost preot în raionul Soroca. <https://petergen.com/bovkalo/duhov/kishinevsem.html>.
7. Andrieș-Tabac S. Radu Bogdan „ot Cuhurești” și urmașii lui, Arhiva genealogică, Iași, Editura Academiei Române, 1997, pag.157-166;
8. ANA, F. 68, inv. 1, d. 134, f. 47-61.
9. ANA, F. 260, inv. 1, d. 1640, f. 8.
10. ANA, F. 88, inv. 2, d. 59, f. 6-7, 68-71.
11. ANA, F. 88, inv. 2, d. 55, f. 20-21.
12. ANA, inv. 3224, Географический словарь Бессарабии, 1904, f.80.
13. ANA, inv. 2586. Cartea de referință a eparhiei Chișinăului pentru anul 1907. Chișinău, 1907, f. 135.
14. ANA, inv. 3808. Calendar-anuar basarabean, 1910.
15. ANA, F. 260, inv. 1, d.3443, ff.7-12
16. ANA, inv.37, Бессарабские губернские ведомости, 1915, f.35.
17. ANA, F. 110, inv. 1, d. 623, ff. 11-15.
18. ANA, F. 110, inv. 1, d. 1139, f. 146.
19. ANA, F. 194, inv. 1, d. 33, f. 15.
20. ANA, F. 194, inv. 1, d. 272, f. 20.
21. Trifan A. Arhitectura complexurilor vitivini-cole din Republica Moldova, Editura Epigraf, Chișinău, 2021, p. 83-84, 184.
22. Andrieș-Tabac S. Moara Bogdan din Cuhureștii de Sus, câteva date istorice. Buletin Științific. Revista de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie. Volum 27 (40), 2017.
23. Andrieș-Tabac S. Biserica Sfânta Treime din Cuhureștii de Sus / The Holy Trinity Church in Cuhurestii de Sus, Revista social-culturală Moldova, iulie-august 2018, pag. 42-47;
24. Andrieș-Tabac S. Stratégies patrimoniales et fondation de l'église Sainte Trinité (1913) de Cuhurestii de Sus, District de Soroca, par les soeurs Eugénie et Alexandrine Bogdan, Arta (Seria Arte vizuale, arte plastice, arhitectură), Academia de Științe a Moldovei, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, Chișinău, 2011, pp. 71-74.



Fig.1. Conacul cu foișor. Foto: circa 1949, Arhiva familiei Drobenco din Chișinău. După Silviu Andrieș-Tabac.



Fig. 2. Fațada principală, de nord a conacului. Foto: Aurelia Carpov, 03.11.2024.

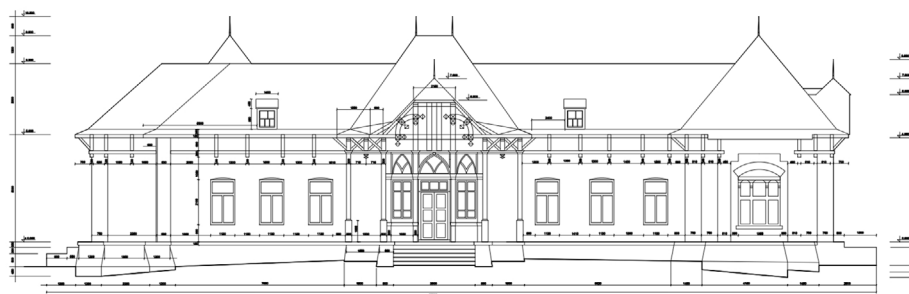


Fig. 2a. Fațada principală, de nord a conacului, desenată de Mihaela Carpov în baza relevului.



Fig.3. Fațada de sud a conacului. Foto: Aurelia Carpov, 03.11.2024.



Fig. 3a. Fațada de sud a conacului, desenată de Mihaela Carpov în baza relevului.



Fig.4. Fațada de est a conacului. Foto: Aurelia Carpov, 03.11.2024.



Fig. 4a. Fațada de est a conacului, desenată de Mihaela Carpov în baza releveului.



Fig. 5. Fațada de vest a conacului. Foto: Aurelia Carpov, 03.11.2024.



Fig. 5a. Fațada de vest a conacului, desenată de Mihaela Carpov în baza releveului.

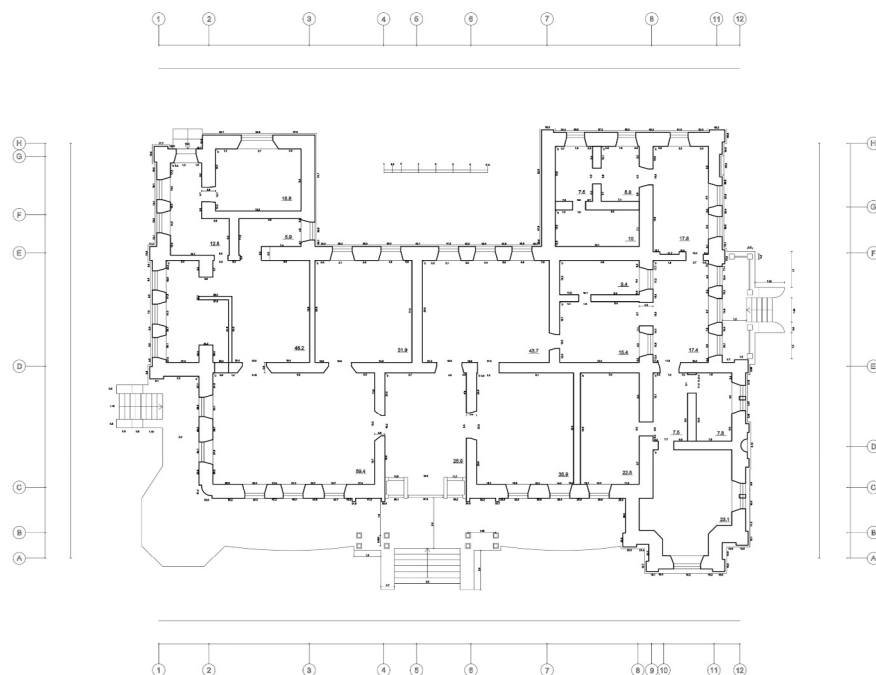


Fig.6. Planul conacului, desenat de Mihaela Carpov în baza releveului.

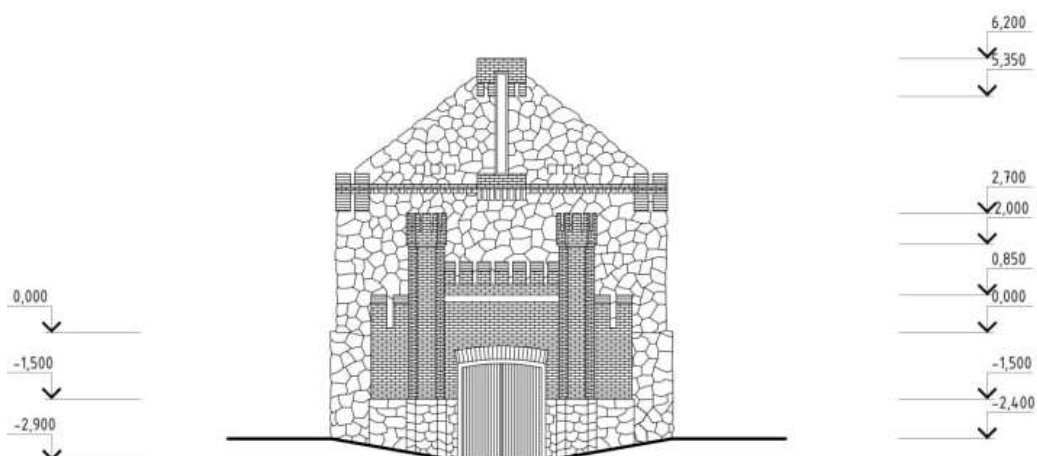


Fig.7. Hambarul (Crama). Fațada de nord.

Apud: Trifan A., *Arhitectura complexurilor vitivinicole din Republica Moldova*, p. 184.

Vitalie IAȚIUC

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-4936-1266>

Nadejda URSU

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4865-6437>

Orașul Soroca la sfârșitul secolului al XVIII-lea

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.04>

Rezumat

Orașul Soroca la sfârșitul secolului al XVIII-lea

Datorită poziționării sale pe malul Nistrului, de la o simplă vamă cu fortăreață medievală, destinată apărării hotarelor Moldovei, Soroca a evoluat într-un centru comercial și administrativ regional. Prin suprapunerea măturiei hotarnice din 1781 pe hărțile topografice contemporane, s-a depistat conturul exact și suprafața hotarului Sorociei, care din 1931 figurau greșite în literatura științifică. La sfârșitul secolului al XVIII-lea începe procesul de urbanizare a fostului târg. În perioadele celor trei războaie ruse-turce din anii 1762-1812 au fost efectuate primele ridicări topografice a Sorociei de către militari ruși. Analizând hărțile de la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul XIX-lea, putem argumenta că atunci la Soroca a început să prindă contur o structură stradală dreptunghiulară, care va fi confirmată în planul de dezvoltare a orașului din 1846. În 1772-1773, în Moldova, a fost efectuat primul recensământ ce oferea informații despre potențialul economic și uman. În decurs de 244 ani Soroca a cunoscut schimbări prin care suprafața pământurilor agrare s-a micșorat, iar vatra orașului și numărul populației a crescut.

Cuvinte cheie: măturie hotarnică, ocol, hotar, vatră, cetatea Soroca, planul orașului Soroca.

Summary

The city of Soroca at the end of the 18th century

Due to its location on the banks of the Dniester River and its purpose of protecting Moldova's borders, Soroca has transformed from a simple customs house with a medieval fortress into a commercial and administrative center of regional importance. By superimposing the 1781 settlement certificate on modern topographic maps, the exact outline and area of the Soroca border were identified, which had been incorrectly shown since 1931 in scientific studies. At the end of the 18th century, the process of urbanization of the Soroca town began. During the three Russian-Turkish wars of 1762-1812, the first topographic surveys of Soroca were carried out by Russian military topographers. Analyzing maps from the end of the 18th and the beginning of the 19th century, we can argue that a rectangular street structure began to take shape in Soroca at that time, which will be confirmed in the city development plan of 1846. In Moldova in 1772-1773, the first census was carried out that provided information on the economic and human potential. Over the course of 244 years, Soroca underwent changes, as a result of which the area of urban agricultural land was reduced, and urban development and population increased.

Keywords: settlement testimony, ocol, hotar, vatra, Soroca fortress, plan of the Soroca city.

SOROCA – AȘEZARE MEDIEVALĂ

Soroca a avut un rol economic important datorită poziționării sale pe malul Nistrului, pe vechia rută comercială între Marea Baltică și Marea Neagră, la granița cu Podolia, unde domnii Moldovei percepeau vama, menționată încă din 1419. În plus, localitatea a devenit reședință de ținut. Era situată în nord-estul țării, fiind considerată parte a Țării de Jos.

Soroca a fost unul dintre cele mai importante centre urbane ale Moldovei de-a lungul secolelor XV-XIX, cu o istorie bogată și o evoluție complexă. Prima mențiune documentară a orașului da-

tează din 1475, în legătură cu atacurile frecvente ale tătarilor și cazacilor [37].

Această așezare a jucat un rol important atât în apărarea granițelor principatului, cât și în dinamica economică și socială a regiunii [19]. Fiind un punct strategic de apărare și comerț, Soroca a fost martoră la numeroase transformări politice, administrative și urbanistice, reflectând atât influențele externe, cât și adaptările locale la noile realități istorice.

Soroca a fost integrată în sistemul de apărare al statului moldovenesc, beneficiind de atenția domnilor care au consolidat fortificațiile pentru a face față amenințărilor externe. În secolul al XV-

lea, Ștefan cel Mare a conceput sistemul de fortificații a Moldovei pentru a apăra pământurile de cotoșirile otomane, tătare și ale altor "păgani", cetatea Sorocii fiind un bastion important în apărarea graniței de nord-est a Moldovei. În această perioadă, Soroca s-a dezvoltat și ca așezare urbană, atrăgând negustori, meșteșugari și populație diversă datorită poziției sale strategice pe malul Nistrului. În acest context, localitatea s-a dezvoltat ca un punct defensiv, având menirea de a proteja drumurile comerciale.

Perioada dominației otomane, începând cu secolul al XVI-lea, a adus schimbări semnificative în administrația și viața economică a orașului. Soroca a devenit un punct important de colectare a tributului și un centru comercial unde se desfășurau schimburi între negustorii locali și cei veniți din alte părți ale Imperiului Otoman. În același timp, orașul a fost expus frecvent la conflicte și distrugerii din cauza luptelor pentru controlul teritoriului, fapt ce a influențat negativ ritmul dezvoltării sale. Cu toate acestea, comunitatea locală a reușit să se refacă în repetate rânduri, demonstrând o capacitate remarcabilă de adaptare la noile condiții economice și politice. În secolul al XVIII-lea, Soroca a fost scena unor confruntări între Imperiul Otoman și cel Rus, ambele voind să-și extindă influența în regiune. Aceste conflicte au avut un impact profund asupra orașului, multe dintre structurile sale fiind distruse, iar populația suferind din cauza războaielor și jafurilor. Cu toate acestea, poziția sa pe malul Nistrului a continuat să atragă negustori și coloniști, ceea ce a dus la o relansare treptată a vieții urbane. Componenta etnică a orașului s-a diversificat, acesta fiind locuit la rând cu populația băștinașă de armeni, evrei, greci ș.a., fiecare comunitate contribuind la dezvoltarea socială și economică a urbei.

Soroca medievală era o localitate de o mare importanță strategică și economică, aflată la granița Țării Moldovei. Ca și alte orașe ale Principatului Moldovei, a fost parte integrantă a domeniului domnesc, iar locuitorii săi nu beneficiau de drept de proprietate asupra pământului pe care trăiau, ci doar de dreptul de folosință, sub autoritatea directă a domnului. Scrisoarea voievodului moldovean Bogdan al III-lea către regele Ungariei Sigismund din 1512 și alte acte istorice atestă că Soroca era considerată „cetatea noastră” de către domnie [15, p. 699-700]. Acest statut s-a menținut de-a lungul timpului, fiind confirmat și în recensămintele din perioada 1772-1774 [12].

OCOLUL SOROCII

Ocolul Sorocii cuprindea atât vatra orașului, cât și satele, seliștile, fânașurile, pădurile, terenurile agricole din împrejurimi, asigurând resursele necesare pentru susținerea economică a comunității urbane.

Constituirea ocolului cetății Soroca a fost început de Ștefan cel Mare aproximativ în ultimele două decenii ale secolului al XV-lea, compus din trei sate: Cosaceuți, Tricinți și Strijacouți. În actul din 17 ianuarie 1517 Bogdan cel Orb (Bogdan al III-lea) amintește că părintele său, Ștefan voievod (cel Mare), refăcând ocolul cetății Soroca, „a întors aceste trei sate anume Cosaceuți, Trincinți și Strifacouți, ca să asculte de cetatea noastră Soroca” [10, p. 154]. În 1586 în componența ocolului Soroca intraseră satul Climăuți și Socolul și seliștea Zăvadinele [13, p. 308], iar în 1634 se adaugă satul Tricinți [4, p. 16], în 1624 satul Trifăuți [6, p. 58] și în 1611 Vasilcău [16, p. 160].

Deci, ocolul Sorocii a fost compus din cel puțin șase sate: Cosaceuți (astăzi Cosăuți), Tricinți (posibil Trinca), Trifăuți, Vasilcău și Strijacouți (neidentificat actual), seliștea Zăvadinele [17, p. 98]. Aceste așezări rurale, împreună cu altele din apropierea Sorocii, făceau parte din ocolul acesteia, contribuind la economia și viața socială. Hotarele ocolului erau stabilite prin acte domnești și confirmate prin diverse documente istorice, având rolul de a delimita teritoriul administrat de autoritățile locale și de a preveni conflictele de proprietate.

HOTARUL SOROCII

Hotarul Sorocii era proprietatea domnească, care includea terenurile agricole esențiale pentru existența orașenilor, precum arături, păduri, fânașuri, livezi, grădini, iazuri și mori și care erau date spre folosirea populației cu permisiunea domniei.

La începutul secolului al XVII-lea hotarul orașului Soroca se micșorează considerabil. Domnii confirmau dreptul proprietarilor și al mănăstirilor aflate la distanțe diferite de târguri de a primi parte din veniturile târgului [17, p. 103; 36, p. 162; 9, p. 29].

În ceea ce privește procesul de înstrăinare a hotarului este importantă acordarea de terenuri către Episcopia de Huși de către domnul Constantin Racoviță [28, p. 250-253] la 8 noiembrie 1756, pentru a sprijini dezvoltarea acesteia, considerată mai slabă economic decât alte episcopii. Donațiile includeau terenuri din hotarul târgului

Soroca, care se începeau „dinspre apus dreptu din hotarul Liobleniței, moșia domisale Aristarhe biv vel visternic și merge alături cu hotaru târgului Sorocăi, pe din sus de târgul pe un părauțu, ce sânt velnițele jidovești și tot părauțul la val până în Nistru și apoi malul Nistrului în sus până în hotarul Cosăuților, moșia lui Neculai Racoviț biv vel midelnicer; atâta ține bucata aciasta de loc” [28, p. 250-253]. Era o practică obișnuită în acea perioadă, când domnii încercau să atragă sprijinul clerului și să extindă influența Bisericii asupra zonelor urbane. De asemenea, satul Bujerăuca a fost oferit Episcopiei de Huși în anii 1760-1761, fiind ulterior schimbat de către episcopul Inochentie pe alte moșii în ținutul Fălciului ale lui Ștefan Bosii „biv vel jitnicer” [21, p. 31]. Podul „de peste Nistru din sus de Soroca la moșia Cosăuți” [28, p. 271-272] la fel aparținea Episcopiei, menționat ca o resursă economică importantă. Astfel de donații marcau înstrăinarea unor părți din hotarele târgurilor, devenind o practică frecventă în secolul al XVI-II-lea. Aceste tranzacții reflectă modificările constante ale hotarelor orașului medieval, influențate de factori economici, politici și religioși. Schimbări au influențat semnificativ statutul juridic al terenurilor și modul în care orașul și împrejurimile sale au evoluat economic și demografic.

Un alt aspect semnificativ este faptul că pe parcursul timpului, hotarul orașului Soroca a continuat să se modifice, iar moșiile din jur au devenit proprietăți private. Astfel, satele Cosăuți, Voloavile, Trifăuții, Racovățul, Țipilova erau deja în posesia unor familii boierești, iar Zastânca aparținea mănăstirii Frumoasa [33, p. 81-82]. Această tendință de privatizare a fost determinată de politica domnească, care a încurajat extinderea proprietății private în detrimentul hotarelor târgurilor, favorizând tranzacțiile comerciale ale terenurilor și a inițiat procesele de delimitare corectă a păminturilor fixate în documente juridice. În secolul al XVIII-lea, domnia a început să doneze și vatra orașelor, ceea ce a afectat drepturile tradiționale ale locuitorilor. Un exemplu notabil este donarea întregului târg Soroca, în 1781, de către Constantin Moruzi fiicei sale Soltana, căsătorită cu hatmanul Scarlat Sturza [18, p. 143-144]. Anume pentru ca acest proces să fie unul corect, s-a pornit o procedură de stabilire și fixare documentată a hotarelor ale terenurilor și pentru a evita conflicte pe viitor între deținătorii proprietăților private vecine.

Deci, pentru delimitarea concretă a hotarului orașului Soroca, există documente istorice

care oferă detalii precise. Cel mai vechi document existent, în care se descrie „mărturia hotarnică” a târgului Soroca, datează din 10 iulie 1781 (a se vedea Anexa). Hotarul locului gospodăresc Soroca era scrisă din mărturia “rândușilor boieri C. Vârnăv biv vel ban, Șt. Tintă ispravnicii Sorocăi și C.Buzne biv armaș” și a martorilor chemați: “preutul popa Teodor, Vasile Găoază, Andronachi Găoază, Neculai Grosul, Ioniță Bolocan, Mitrea Costandin, șoltuzul Ion Găoază” ș.a. Acest document descrie și stabilește hotarele târgului Soroca. Hotarele se mărginesc “de la răsărit cu apa Nistrului, la asfințit cu moșia Rublenița lui Aristarh Hrisoscoleo vistiernic”, apoi la “marginii din sus unde sa dispaști moșăia târgului Sorocăi di moșăia Bujorăuca a lui Bosai și măsurândușă și mijlocul moșăii în curmeziș începându-să din piatra hotar vechiu ce iesti întri pietrile ci sânt la colțul moșăii Rubleniței întri cele doai pietri, undi au rămas moșăie Cosăuți, iar pi laturi moșăii în curmeziș s-au găsit [...] stânjani pără dinspre Țipilova și pe la Zastânca” [17, p. 103-107].

Gh. Ghibanescu a fost primul care a încercat să facă un plan în baza acestei mărturii în cartea sa, editată în 1931 [18, p. 135, 146-151]. Mărturia era făcută în unități de măsură românești vechi: funii (1f = 30st = 71,28 m) și stânjeni (1st = 2,376 m) [23]. Planul schematic, din carte, avea o formă dreptunghiulară, cu laturile orientate spre nord, sud, vest și est (Fig. 2). Latura de est se întindea de-a lungul malului râului Nistru. Pe fiecare latură erau indicate distanțele menționate în mărturie, atât în unități vechi, cât și în echivalentele lor metrice. Pe acest plan sunt indicate următoarele cifre:

- latura de nord: 106f = 3180st = 7000 m;
- latura de vest: 52f = 1722st = 3788 m;
- latura de sud: 110f = 3300st = 7200 m;
- latura de est (pe malul Nistrului) – fără cifre

Conform calculelor lui Ghibanescu, suprafața târgului Soroca la acel moment era de 2439 ha 8500 m² = 2439,85 ha.

Având la dispoziție ridicări topografice contemporane, am încercat să suprapunem descrierile din textul mărturiei originale peste planul topografic actual. Harta la scară 1: 25000 din anul 2013 s-a dovedit a fi cea mai potrivită în acest scop (Fig. 4). Pe hartă am putut stabili toate particularitățile geografice menționate în mărturie, acestea fiind numerotate cu cifre, de la 1 până la 12. Multe dintre caracteristicile din anul 1781 sunt specifice pentru hartă din 2013 și pentru hotarul actual al orașului Soroca. Conform analizei noastre, forma

reală a hotarului din mărturie se apropie de cea dreptunghiulară, având următoarele dimensiuni:

- latura de nord – 7555 m;
- latura de vest – 4518 m;
- latura de sud – 7841 m;
- latura de est (pe malul Nistrului) – 3100 m.

Lungimea totală a hotarului era de 23 014 m, iar suprafața reală totală a târgului era de 3102,7 ha. Observăm însă, că aceste date nu coincid cu cifrele calculate de Ghibanescu, chiar dacă acestea figurează în toate lucrările istorice editate după 1931. Eroarea a apărut deoarece cercetătorul a omis punctul 7 din descrierea originală. Astfel, lungimea hotarului dinspre apus s-a redus cu distanța dintre punctele 6 și 7, adică cu 11 funii și 11 stânjeni (≈ 810 m), ceea ce a dus la o diminuarea suprafeței cu 663 ha. Suprapunerea pe harta modernă confirmă suprafața de 3 102,7 ha și traseul hotarului târgului Soroca.

Numărul funiilor dintre punctul de control 12 și punctul de control 1 din documentul original a fost șters, iar din acesta se mai putea citi doar a doua cifră, adică „?? funăi 12 stânjeni”. Astăzi putem reconstitui acest număr, deoarece distanța dintre aceste puncte nu s-a schimbat din anul 1781 și este de **3100 m**. Prin urmare, în document ar fi trebuit să fie scris „43 funăi 12 stânjeni”, deoarece : $12f \times 2,376 = 28,51m$; $3100 - 28,51 = 3071,49$ m; $3071,49 : 2.376 \approx 1290$ stânjeni; $1290 : 30 \approx 43$ funii.

Am început prezentarea grafică a hotarelor de la punctele 12 și 1, a căror amplasare este una precisă, cum se scria și în mărturie (12) „di aici di la podul lui Bichir am purces cu măsura pe lângă apa Nistrului în sus spre miază noapți pin capătul moșăii dinspre răsărit în curmeziș și mergând până în piatra hotar ci sau pus acum lângă malul Nistrului la margini din sus undi să disparti moșăia targului Sorocăi di moșăia Bujorăuca a lui Bosăi și sau gasât ?? funăi 12 stânjeni (1)” [18, p. 146]. De la podul lui Bechir în direcția acelor de ceasornic, am trasat rând pe rând punctele 11, 10, 9 ... ș.a.m.d., desenând radial segmentele convertite în metri (Fig. 3), unde segmentele se intersectau cu locurile descrise în mărturie. Și de la punctul 1, în direcția opusă acelor de ceasornic, am fixat punctele 2, 3, 4, 5... ș.a.m.d., până am obținut un contur închis corespunzător perimetrului hotarului Sorocii.

Surprinzător a fost să descoperim că după 244 de ani, punctele din mărturia susnumită coincid cu majoritatea formelor geografice existen-

te, care pot fi justificate cu hărțile contemporane. Este firesc ca pozițiile pâraielor sau râpilor să fie păstrate. Însă cel mai uimitor este faptul că hotarul stabilit în urmă cu două secole coincide, în mare parte, cu drumurile de câmp care delimitau și astăzi terenurile agricole.

La fel, pentru a analiza hotarele mărturiei târgului Soroca, am suprapus descrierile din text pe harta lui Schubert, executată în anul 1868 la scara 1:126 000 (1 cm = 1,26 km) (Fig. 5). Această suprapunere se justifică prin poziționarea caracteristicilor geografice evidente, precum râurile, pâraiele, pădurile și drumurile.

Am adus la aceeași scară harta din iunie 1886 [42], pe care o introducem în premieră în circuitul științific, executată de topograful județean Alexandr Pavlovici Donskoi (1846-?), georeferențiată în programul QGIS. Astfel, conform măsurărilor făcute de Donskoi, ar reieși că hotarul târgului Soroca în anul 1886, cuprindea o suprafață de 2 240,46 ha (Fig. 6).

Pe harta lui Donskoi din 1886, la fel ca și pe harta lui Schubert din 1868, se observă că latura de la sud a hotarului târgului coincide cu cea a mărturiei din 1781 pe segmentul dintre punctele 9, 10, 11, 12 și la est pe segmentul 12-1. Acestea au rămas neschimbate timp de 244 ani.

Rezultă că, la sfârșitul sec. al XIX-lea, în decursul a 105 ani de la mărturia precedentă, ca rezultat al înstrăinărilor, hotarele târgului Soroca s-au micșorat cu aproximativ 862 ha. În 1989 hotarul urbei cuprindea o suprafață de 1126 ha [41, p. 56], crescând până la 1 370 ha în anul 2025 [25].

VATRA SOROCII

La Soroca, vatra orașului includea nucleul urban – piața centrală, bisericile, clădirile administrative și locuințele negustorilor și meșteșugarilor. Aceasta era considerată proprietate domnească, iar locuitorii puteau deține terenuri doar dacă pe acestea existau construcții, fiind vorba de o proprietate fără titlu recunoscut.

Istoricul I. Toderascu menționează că drepturile de proprietate asupra terenurilor din vatra orașului erau reglementate prin dreptul de *protimis*, „un drept de precumpărare și de răscumpărare preferențială recunoscut unor cercuri de persoane cu privire la anumite bunuri, față de ai căror stăpâni, privilegiați la precumpărare și răscumpărare, se găsesc într-un raport de solidaritate: rudenie, devălmășie, vecinătate de sat sau de stăpânire, vechea stăpânire a aceluiași lucru etc.”

[36]. Acest aspect este confirmat prin documente istorice, precum tranzacțiile din 1782 la Soroca, unde vânzarea unei dughene și a unei crâșme de către Radul Bodagul mazil s-a realizat doar după ce vecinii au refuzat să le achiziționeze [18, p. 153].

Pe parcursul secolului al XVIII-lea, s-a intensificat procesul de trecere a proprietăților domnești în proprietăți laice și ecleziastice [17, p. 104], fapt ce a afectat drepturile tradiționale ale locuitorilor. După războiul din anii 1768-1774, Țara Moldovei a rămas în zona de influență a Imperiului Otoman. În 1781, orașul Soroca trece în proprietate privată a hatmanului Scarlat Sturza. La acel moment, aceasta era o așezare cu aproape de o mie de locuitori. În perioada următorului război din anii 1787-1791 cetatea Soroca era ocupată de armata rusă, care se pregătea aici de acțiuni militare contra armatei otomane.

Până în anul 1801, localitatea Soroca a fost vândută și revândută de mai multe ori la mezat, până a ajuns în stăpânirea logofătului Nicolae Roset [18, p.143-144]. Procesul de privatizare a orașelor a continuat până la începutul secolului al XIX-lea, când Imperiul Rus a preluat controlul asupra Basarabiei și a impus un nou sistem de organizare urbană. Potrivit legilor administrației ruse, în anul 1835 Soroca a primit statut de oraș, iar în anul 1836 a devenit centrul administrativ al județului Soroca [39, p. 44]. Până în anul 1848 orașul era proprietate privată a boierului Alexandru Cerchez.

În anii 1772-1773, în Țara Moldovei, s-a efectuat un recensământ al populației sub conducerea administrației militare ruse. Acest recensământ trebuia să ofere informații despre potențialul economic și uman al „noilor teritorii”, care urmau a fi anexate la Imperiul Rus [12, p. 164-166]. Conform acestui recensământ :

- în **Soroca** erau 170 de case, populația constituia 850 oameni, dintre care bărbați 171. Inclusiv: 8 țigani; 5 slujitori ai cultelor, 107 moldoveni liberi (bărbați, capi de familie); 1 armean; sârbi și evrei 50; din bărbații orașului, 4 făceau serviciul în calitate de cazaci pe lângă ispravnici; 42 la poștă; 7 erau podari, 17 văduve;
 - în **Zastânca** erau 27 case, populația constituia 135 oameni, bărbați 27 ; Inclusiv: 2 slujitori ai cultelor, 25 moldoveni liberi ;
 - în **Bujerăuca** erau 11 case, populația constituia 35 oameni, dintre care bărbați 7.
- Următorul recensământ a fost peste 45 de ani,

în anul 1817. Această perioadă a fost marcată de dinamica pozitivă creșterii populației, ca urmare:

- în **Soroca** deja erau 209 gospodării, populația constituia 1885 localnici;
- în **Zastânca** erau 63 case, populația constituia 319 oameni;
- în **Bujerăuca** erau 95 case, populația constituia 480 oameni. [47]

Cele mai vechi ridicări topografice pe teritoriul Sorociei au fost executate de inginerii militari ruși în perioadele celor trei războaie ruso-turce din anii 1762-1774, 1787-1791, 1806-1812. În rezultatul acestor războaie regiunea Țării Moldovei situată între Prut și Nistru a fost anexată de către Imperiul Rus. Două hărți din 18 noiembrie 1769 sunt dedicate problemelor legate de operațiunile militare, consolidarea apărării fortăreței și de construire a bastioanelor de pământ în jurul acesteia. Cele mai detaliate cercetări ale acestor bastioane construite în 1769 și 1789 sunt incluse în monografia „Cetățile bastionare din Moldova” de Mariana Șlapac [35, p. 43].

Cea de-a treia hartă, executată la 21 august 1788, pe care o introducem în premieră în circuitul științific, este dedicată problemelor utilitare privind dezvoltarea civilă a orașului Soroca, satelor Bujerăuca și Țekinovka („План местечку Сорочам съ ситуациею от замка въ верх и вниз Днестра на две версты со означением на оном чрез овраги профильных линий под номерами. Сочиненъ августа 21 дня 1788 года. Инженер капитан Кирило Неверовъ”) [43] (Fig. 8-9).

Deci, datorită hărții lui cu dimensiunile 32x100cm desenată de către Kirilo Neverov, care a conturat teritoriul cu dimensiunile 4410x2845 metri, cu suprafața de 1255 ha, acum știm cu exactitate cum arăta planimetria acelor trei localități în anul 1788. Cunoscând acuratețea altor hărți realizate de Neverov, se poate presupune că și în acest caz harta reflectă cu maximă exactitate situația care exista în acel moment.

Elementele caracteristice și diferențele de relief sunt reprezentate cu ajutorul hașurilor, deoarece la acea vreme hărțile nu foloseau încă izolinii de contur. Pentru a oferi informații despre diferența reală de relief, Neverov a realizat zece secțiuni transversale în scară pe teritoriul orașului Soroca și satului Bujerăuca. Primul profil, cu o lungime de 405 stânjeni (864 metri), a fost realizat de la Nistru prin cetate și până la terasa superioară. Profilurile 2-4 au fost realizate în locuri diferite, de-a lungul pârâului Racovăț. Profilurile 5-11

au fost realizate pe 5 pâraie și râpe pe teritoriul satului Bujerăuca, în amonte de Nistru față de pâraul Racovăț cu 750 stâneni (1600 metri).

Harta prezintă vatra orașului Soroca și a satului Bujerăuca, situate pe malul drept al Nistrului, iar pe malul stâng al râului Nistru se află satul Țekinovka. Vatra orașului Soroca ocupă o suprafață de 670 de metri de-a lungul malului și 600 de metri de la mal spre deal, cu o suprafață de 40 de hectare. Pe teritoriul orașului Soroca sunt reprezentate 173 de case. Pe malul Nistrului este desenată Cetatea Sorociei. La o distanță de 50 de metri de cetate se află biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil, menționată pentru prima dată în 1657 și distrusă în 1830. Pe malul râului, în aval, la o distanță de 140 de metri de cetate, se află Sinagoga Mare, construită în 1775 și distrusă în 1941, care este desemnată în explicația hărții ca școală evreiască. Pe partea superioară a reliefului, la o distanță de 230 de metri de cetate, se află biserica Adormirii Maicii Domnului, construită în 1774 și distrusă în 1821. La o distanță de 1450 de metri de cetate, în aval de Nistru, pe versantul primei terase este desenată mănăstirea Sf. Nicolae, menționată pentru prima dată în 1606 și desființată oficial în 1828, dar călugării au trăit acolo până la mijlocul secolui XIX [27]. Ulterior, pe harta din 1789, apare încă o clădire publică, aceasta este o baie evreiască amplasată pe malul pâraului Racovăț.

Satul Bujerăuca ocupa teritoriul de 350 de metri de-a lungul râului și la 500 de metri de la mal spre deal, cu o suprafață de 15 hectare. Pe hartă, în satul Bujerăuca sunt desenate 42 de case. Pe malul stâng al Nistrului, vizavi de Soroca, este prezentată vatra satului Țekinovka. Satul ocupa teritoriul de 1.500 de metri de-a lungul litoralului și 450 de metri de la mal spre deal, cu o suprafață de 55 de hectare. În sat atunci existau 123 de case și o biserică.

La prima vedere, se pare că locuințele de pe hartă sunt amplasate haotic și aleatoriu, însă, având în vedere acuratețea și minuțiozitatea hărților și desenelor cetății realizate de Kirilo Neverov, este foarte posibil să presupunem că numărul de locuințe și amplasarea lor corespund realității din 1788. Trebuie de menționat că numărul de locuințe din Soroca, pe această hartă, corespunde datelor recensământului din 1772 [12, p.164-166].

O privire atentă asupra hărții arată imediat că planimetria în Soroca diferă de amplasarea caselor în Bujerăuca și Țekinovka. Casele din Soroca sunt situate mai aproape una de alta, pe alocuri

locația lor formează în mod clar un rând liniar de clădiri de-a lungul străzii. Strada care duce de la cetate până la terasa superioară este foarte dens construită, cu mai puțin de 10 metri între case. Putem presupune că aceasta nu este o stradă simplă, ci o galerie comercială, unde fiecare casă era o întreprindere comercială și amplasată tocmai aici pentru a aduce profit locuitorilor săi. Chiar pe această stradă pe atunci trecea ruta comercială din Podolia spre partea centrală a Moldovei. Este clar că aceasta era strada principală a localității, bine organizată, cu case strâns dispuse în două rânduri. Strada era întinsă de la cetate spre deal, pe direcția est-vest, trasarea cărei s-a păstrat până astăzi și poartă denumirea de strada Decebal. Paralel cu ea era strada care mergea de la biserica Adormirii Maicii Domnului în vale spre cetatea Sorociei, astăzi strada poartă denumirea de Mitropolitul Gavriil Bănulescu-Bodoni. Încă o stradă, care mergea din deal spre malul Nistrului, care s-a format atunci, dar trasarea ei s-a păstrat, aceasta este strada Chișinăului cu prelungirea până la strada Ardealului și malul Nistrului. Încă o stradă de la mal spre deal a început atunci să se formeze de-a lungul pâraului Racovăț, astăzi acolo sunt străzile R. Colcher și Olchionia.

Deja în acea perioadă a început și formarea străzii perpendiculare, de-a lungul drumului spre satul Zastânca, urmând cursul Nistrului spre sudul țării, orientată nord-sud. Acest drum era al doilea ca importanță pentru Soroca. Aceasta era fosta str. Leningradscaia, care în perioada interbelică purta denumirea General Stan Poetaș, și era stradă paralelă între str. Ștefan cel Mare și str. Independenței. Ea a dispărut în perioada reconstrucției centrului orașului, după inundația din anul 1967. Dar două străzi paralele, care erau deja în 1788 și traseul lor există și astăzi, sunt strada Ștefan cel Mare și strada Artiom.

Dezvoltarea continuă a acestei structuri stradale poate fi confirmată de următorul plan al or. Soroca din anul 1827, realizat de topograful ținutului Iași, căpitanul de stat major Vasili Petrovici Pomortșev (1792 – ?). Harta este introdusă de noi în circulația științifică pentru prima dată. [46] (Fig. 7). El a redat în general structura dreptunghiulară a rețelei stradale din orașul Soroca, așa cum se conturase în acea perioadă. Aceasta era compusă din trei străzi aproape paralele, orientate dinspre deal spre Nistru, și o stradă perpendiculară, paralelă albiei râului. Trei străduțe mai mici intersectau perpendicular cele trei străzi principale,

completând astfel configurația urbană. Tendința de organizare a orașului într-o structură dreptunghiulară este confirmată și de harta-schemă din 1837, elaborată cu ocazia amplasării spitalului militar [45]. Se poate afirma că, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, la Soroca începe să se contureze o structură stradală de tip cartezian, structură care va fi confirmată ulterior în planul de dezvoltare al orașului din anul 1846. Pentru a susține această ipoteză, pe harta de bază din 1846 am evidențiat rețeaua principală de străzi existentă la acea vreme (Fig. 11). Am evidențiat tot așa și rețeaua străzilor pe harta din 1788 (Fig. 10). Vedem că tendința de organizare de tip „hippodamic” se regăsește și pe hărțile anterioare, fiind caracteristică mai multor orașe situate de-a lungul malurilor râurilor. În astfel de localități, rețeaua stradală se dezvoltă în două direcții principale: paralel cu cursul râului și pe axe perpendiculare, care delimitau cartierele. Deci vedem că din punct de vedere urbanistic Soroca era localitate orășenească.

Spre deosebire de Soroca, unde s-a format o tramă stradală de tip urban, dezvoltarea din Bujerăuca și Țekinovka este tipică unei așezări rurale. Casele sunt amplasate mai haotic, cu distanțe mari între ele, probabil ocupate de grădini. Aranjamentul caselor nu indică nici o planimetrie formală în structura străzilor. O mică excepție este teritoriul din Țekinovka lângă biserică, cu piața dreptunghiulară cu dimensiuni de 200x30 metri, formată din două rânduri de case de-a lungul laturilor lungi. Două clădiri, cu dimensiuni mai mari de restul caselor, situate una lângă alta, formează o curte închisă între ele. Probabil clădirea aceasta aparținea reprezentanților administrației și a vămii, cu o curte închisă și păzită pentru comercianți. Müntz Johann a menționat despre această clădire în notițele sale din 1781. În descrierea sa, a numit-o „conac” și a desenat-o în acuarela sa pe malul stâng al Nistrului [22]. Trebuie de menționat, că până în 1795, Țekinovka a aparținut unui nobil polonez ereditar, prințul Marcin Lubomirski, locotenent general al Armatei Coroanei și ambasadoreprezentant al Sandomierzului și Cracoviei [17, p.82]. Întrucât garnizoana din Cetatea Soroca a fost desființată în 1753, cetatea în acel moment a fost folosită în scopuri vamale și pentru protecția mărfurilor.

Căpitanul-inginer Kirilo Neverov a efectuat lucrări cartografice în Soroca de două ori, în august 1788 și în septembrie al anului 1789. Pe lângă realizarea planurilor și hărților orașului, el

a fost primul care a efectuat un relevu complet și detaliat ale Cetății Soroca. Rezultatele acestei lucrări au fost desene ale planului și secțiunilor, cu o descriere a tuturor încăperilor fortăreței. Un studiu detaliat al acestor materiale este prezentat în monografia „Cetăți medievale din Moldova” de Mariana Șlapac [34, p.301].

Pe toate hărțile și desenele este semnat doar Kirilo Neverov, dar în documentele Arhivei Istorie de Stat Ruse din Sankt Petersburg, în lista funcționarilor, Expediției de Stat a Direcției Principale de Revizuire a Conturilor de Stat din 1821, este trecut sub numele său complet - ca și Consilier de Stat, Cavaler al Ordinului Sfântul Gheorghe gradul IV și Sfântul Vladimir gradul IV - Kirilo Ivanovici NEVEROV [44].

Pe hartă elaborată în septembrie anului 1789 [35, p. 50] este indicată zona în jurul cetății cu dimensiunile de 340 de metri de-a lungul Nistrului și 220 de metri de la mal spre deal, acoperind suprafața de 7,5 ha. Executantul hărții căpitanul Kirilo Ivanovici Neverov a desenat bastioane în jurul cetății și bisericii Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil. În afara construcțiilor defensive se găsesc câteva clădiri din piatră, printre care Sinagoga Mare pe malul Nistrului și o baie evreiască pe malul pârâului Racovăț. Celelalte clădiri sunt indicate fără accentuarea că sunt din piatră. Opt clădiri sunt amplasate în două linii care formează o stradă orientată pe direcția de la cetate spre deal. Celelalte 14 case sunt amplasate neregulat. Toate clădirile sunt arătate fără curți.

Pe această harta Biserica Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil era situată nu departe de cetate, spre sud-vest. Acest lăcaș de cult era grav afectat de cutremurile din 1802 și cel din 1829, fiind demolat în 1830. Prima mențiune se conține în descrierea sumară a localității Soroca în anul 1657 a călătorului turc Evliya Celebi [7]. Biserica deținea în primul rând calitatea de biserică parohială, deservind necesitățile spirituale ale cetățenilor din Soroca, terenul de aproximativ 34 x 48 m din jurul edificiului fiind utilizat ca cimitir [31].

Având în vedere specificul diferitor sisteme de coordonate topografice, am realizat suprapunerea planului din 1789, întocmit de inginerul-topograf militar rus Kirilo Neverov, pe planurile din 1930 și 1953, pentru a indica locul exact al bisericii Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil [27, p. 41-47]. Am găsit locul exact al amplasării bisericii, la distanță de 50 m de la cetate. Știind de precizia înaltă a planului lui K. Neverov, am încercat să determin

dimensiunile aproximative ale bisericii. Arhitectul Sergius Ciocanu, în baza studierii edificiilor de cult din secolele XVIII-XIX din regiunea Sorocii pe ambele maluri ale Nistrului, a realizat o reconstrucție comparativă a planului bisericii Sfinților Arhangheli, găsim pe teritoriul Ucrainei, în localitatea Gusyatin, biserica Sf. Onufrie cu plan analogic în formă de trifoi [8, p. 155]. Am încercat să aduc acest plan, executat de S. Ciocanu, la dimensiunile și proporțiile mai apropiate de planul lui K. Neverov. A reieșit că biserica avea lungime 17,6 m și lățime maximală de 12,9 metri.

Începând cu secolul al XVII-lea, alături de creștinii ortodocși, la Soroca locuiau și evrei adepți ai religiei iudaice. Pe malul Nistrului, în aval, la o distanță de 140 de metri de cetate, a fost construită în anul 1775 Sinagoga Mare – o clădire solidă, cu pereți groși de un metru și structurată pe două niveluri [20]. Parterul, cu intrarea principală, era destinat bărbaților, în timp ce femeile aveau un acces separat, printr-o scară exterioară ce ducea direct la etaj. Spațiul rezervat femeilor includea un balcon așezat deasupra parterului. Fațada clădirii era ornamentată cu detalii arhitecturale specifice stilului baroc și purta inscripții cu data construcției, alături de citate din Tanakh, scriptura sacră a iudaismului:

- „Ce frumoase sunt corturile tale, Iacove! (Locuințele tale, Israele!)”
- „Cât de înfricoșător este locul acesta! Aici este casa lui Dumnezeu, aici este poarta cerurilor!”

Pe baza unor fotografii vechi, realizate la începutul secolului al XX-lea, precum și a unor documente cu desene descoperite în Agenția Națională a Arhivelor din Republica Moldova [1], am propus o variantă de reconstituire volumetrică computerizată a acestui edificiu de cult dispărut [27, p.41-47].

Restul construcțiilor din vatra orașului sunt marcate pe hartile din 1788 și 1789 cu simboluri identice, indicând locuințe particulare. Se poate presupune că majoritatea clădirilor nu erau construite din piatră. La sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XIX-lea, cele mai răspândite erau casele țărănești tradiționale, realizate din lemn, viță și lut – materiale cu o durabilitate redusă. Doar locuințele persoanelor nobile erau ridicate din piatră, însă respectau în mare parte tipologia casei țărănești tradiționale [30].

În mod surprinzător, tot în anul 1781, când a fost făcută mărturia, a fost realizată cea mai ve-

che vedere cunoscută a orașului Soroca, însoțită de o scurtă descriere a situației. Autorul acestui desen, Müntz Johann Heinrich, este un german de origine elvețiană, născut la 28 septembrie 1727, în orașul Mulhausen, și decedat în mai 1798, în orașul Kassel. În anii 1780-1785, a efectuat o călătorie din Polonia prin Belarus și Ucraina. O parte a traseului trecea de-a lungul malului stâng al Nistrului, de la Tighina (Bender) până la Movilău. Rezultatul acestor călătorii a fost publicarea unui album de acuarele intitulat „Voyages pittoresques de la Pologne par Müntz 1781-1783”. Albumul original este păstrat în Biblioteca Universității din Varșovia (Fig. 1).

Printre cele 140 de acuarele în culori se află și un desen, intitulat „Soroki. Twierdza – widok” (Soroca. Cetatea – vedere), realizat la 6 august 1781, având dimensiunile de 197 x 313 mm [22].

În notițele sale, Müntz descrie râul Nistru și meleagurile pe ambele maluri, precizând că adâncimea acestuia era de aproximativ 4,5 m și că debitul său puternic a erodat considerabil malul Moldovei. Zona fusese grav afectată de o viitură puternică pe 3 august 1780, când apele râului au crescut brusc cu 5-6 metri în doar 4 ore, provocând distrugeri masive, care se observau și peste un an. Mii de vite au fost luate de ape, iar majoritatea caselor de pe ambele maluri au fost distruse [5].

Müntz subliniază că malurile sunt formate din masive stâncoase de calcar brut, din care localnicii obțin un var de calitate. În imagine, pe malul stâng, se poate observa fum din cuptorul unde se produce var. De asemenea, locuitorii extrag cretă și produc salpetru, utilizat în prelucrarea pieilor [17, p.82].

În imagine vedem o ambarcațiune lată, cu fund plat, care transportă trei vaci și nouă persoane de pe malul drept pe cel stâng, precum și după grupul de oameni care își așteaptă rândul pe malul drept, de aici se poate deduce existența unui comerț activ cu vite. Pe mal, mai multe persoane folosesc stâlpi lungi pentru a trage din apă bușteni aduși de ape din Bucovina.

Müntz propune un scurt istoric al cetății: „Acest castel, construit pentru a proteja, întreține și apăra trecerea fluviului, a fost construit între anii 1485 și 1490, pe vremea voievodului moldovean Ștefan, în timpul domniei regelui polonez Cazimir (Kazimierz Jagiellończyk, 1447-1492), deoarece trecerea fluviului era convenabilă: malurile plane pe ambele părți”. Müntz menționează în

descrierea sa că cetatea Soroca este construită pe stâncă de calcar și deasupra porții principale a cetății este reprezentat un scut cu stema Moldovei, iar coasta râului se erodează constant. Într-adevăr, vedem în imagine acea parte îngroșată a bazei zidurilor cetății, zona de elevație, care acum este complet acoperită de pământ.

Un detaliu remarcabil pe tablou este poziționarea porților cetății. În imagine lângă intrare sunt înfățișați doi oameni. Se pare că accesul era la aproximativ trei metri deasupra nivelului solului. Conform studiilor arheologice executate în anii 2012-2014, talpa fundației se află cu 5,30 m mai jos de pragul porții [29, p. 33-47; 3, p. 58-65]. Este posibil ca, în urma inundației din 1780, malul din apropierea cetății să fi fost erodat așa cum a descris și a desenat Muntz. În imagine se poate observa că, din cauza desființării garnizoanei în 1738, cetatea se află într-o stare de degradare, cu tufșuri și copaci crescând pe partea superioară a zidurilor.

Malul râului este reprezentat lin, probabil inundația din 1780 a afectat și bastioanele de pământ desenate pe harta din 1769. Poate de aceea nu putem găsi astăzi urmele acestor bastioane. Însă, de cealaltă parte a intrării în cetate, spre deal, urmele valurilor de pământ sunt evidențiate foarte bine pe hărțile topografice din 1841 și 1846, realizate de topograful județean Vladislav Gasper Skovronski (1814-?) [2]. Vederea lui Muntz este reprezentată dintr-un unghi în care cetatea acoperă sinagoga și biserica. În depărtare se văd doar case simple, cu un singur nivel: cinci pe malul stâng și trei pe malul drept al Nistrului.

Vatra orașului Soroca s-a extins treptat de-a lungul ultimilor 244 de ani: de la 40,2 ha în 1781 la 74,5 ha în 1846 – anul primului plan de dezvoltare confirmat, apoi la 150 ha în 1886, anul ultimului plan urbanistic din secolul al XIX-lea. În perioada interbelică, când satul Zastânca era parte a orașului, zona construită atingea la 212 ha. În 1980, suprafața urbană a ajuns la 556 ha, iar în 2025 aceasta a crescut până la 960 ha, fără satul Zastânca, care nu mai face parte din intravilanul orașului Soroca din 1944.

Pe parcursul timpului, se observă o interdependență clară între ocol, hotar și vatră, în contextul dezvoltării Sorociei. Ocolul asigura resursele necesare pentru susținerea administrației statului și a vetrei urbane, în timp ce hotarele bine stabilite garantau stabilitatea și coeziunea comunității. Această organizare teritorial-administrativă a permis Sorociei să se dezvolte ca un important centru urban al Țării Moldovei, având un rol esențial în rețeaua comercială și administrativă a regiunii.

De-a lungul secolelor XV-XIX, Soroca a fost supusă unor transformări continue, determinate de factori politici, economici și militari. De la o simplă vamă cu fortăreață medievală, destinată apărării hotarelor Moldovei, localitatea a evoluat într-un centru comercial și administrativ de importanță regională. În ciuda provocărilor istorice, Soroca a reușit să își mențină relevanța, adaptându-se la noile condiții impuse de marile imperii – Rus, Otoman și Austriac, care și-au disputat controlul asupra acestei zone.

DINAMICA SCHIMBĂRILOR TERITORIULUI ȘI A POPULAȚIEI AGLOMERAȚIEI URABANE SOROCA—BUJERĂUCA—ZĂSTÂNCA

Analiza evoluției teritoriale a Sorociei, bazată pe documente istorice și date statistice, arată cum hotarele târgului medieval au fost remodelate prin decizii domnești, donații ecleziastice și tranzacții private. Transformarea hotarelor localității evidențiază atât schimbările de ordin administrativ-teritorial, cât și impactul social și economic generat de modificările în proprietatea terenurilor. Aceste schimbări nu au fost doar rezultatul unor decizii de ordin urbanistic de altă dată, ci și al unor factori istorici și economici ce au influențat dezvoltarea orașului de-a lungul timpului. Dinamica hotarelor reflectă realitățile politice ale epocii și necesitățile economice ale comunităților urbane, care trebuiau să-și asigure resursele necesare pentru supraviețuire și dezvoltare.

Până în anul 1944 satul Zastânca era parte componentă a orașului Soroca, iar satul Bujerăuca, administrativ, a fost comasat cu orașul în anul

Nr.	Indicii	1781 ^[18;12]	1817 ^[47]	1886 ^[42;40]	1923 ^[11]	1989 ^[32]	2025 ^[25;24;26]
1	Suprafața aglomerației (ha)	3102,7	4 338,98	2423,55	2236,0	1340,0*	1559,0*
2	Suprafața vatra (ha)	40,2	257,76	95,0	212,0	591,0	1119,0
3	Populația, (persoane)	1020	2684	17384	29780	43800	37111
Nota: * Teritoriul sat. Zastânca numai intravilan (fără terenuri agricole = 1650 ha)							

1961. Deci, teritoriul localității Soroca trebuie analizat ca o aglomerație urbană în care intrau satele Bujerăuca și Zastânca, a căror populație a fost integrată în viața orașului Soroca.

Începând cu 1781, suprafața aglomerației urbane Soroca împreună cu Zastânca, fără Bujerăuca, era de aproximativ 3 102,7 ha, însă în perioada următoare a cunoscut o diminuare constantă, atingând un minim de 1 340 ha în 1989. Această reducere poate fi explicată prin eliminarea terenurilor agrare din teritoriul orașului și schimbările administrative și reorganizările teritoriale care au avut loc, când multe localități au fost redefinite sau integrate în structuri administrative mai mari. După 1989, s-a înregistrat o ușoară creștere a suprafeței intravilanului, ajungând la 1 559 ha în 2025, ceea ce sugerează o revenire treptată a procesului de expansiune urbană.

Un alt aspect important al transformării hotarelor Sorociei este creșterea suprafeței vetrei orașului. În 1781, aceasta ocupa doar 40,2 ha plus aproximativ 7 ha ale satului Zastânca și 10 ha ale satului Bujerăuca, dar a crescut până la 1 119 ha în 2025. Asemenea creștere semnifică nu doar extinderea zonelor rezidențiale și industriale, ci și dezvoltarea infrastructurii și a serviciilor urbane. Extinderea vetrei urbane a fost determinată de necesitatea adaptării urbei la cerințele economice și sociale ale fiecărei epoci.

Pe lângă schimbările teritoriale, dinamica populației aglomerației urbane reflectă și impactul economic și social al acestor transformări. De la 1 020 de locuitori în 1773, populația a crescut constant, atingând un vârf de 43 800 de locuitori în 1989, urmată de o scădere până la 37 111 persoane în 2025. Aceste cifre demonstrează că perioada postbelică din secolul al XX-lea a fost una de expansiune demografică și industrializare, în timp ce ultimele decenii au adus o anumită stagnare și micșorare a numărului populației, cauzate de migrație și schimbări economice.

Deci, în ultimii 244 de ani, între anii 1781-2025, suprafața pământurilor orașenești (numai Soroca), s-a micșorat treptat de la 3 102,7 până la 1 370 ha. În același timp, populația orașului în această perioadă nu s-a micșorat, dar din contra, a crescut de la 985 până la 37 111 locuitori. Astăzi sorocenii, în comparație cu localnicii târgului de altă dată, nu au nevoie de a prelucra terenuri agricole pentru a supraviețui. Ocupațiile principale ale populației sunt comerțul, sfera serviciilor, sectorul public și industria. Soroca a devenit localitate ur-

banizată, care a avut transformări semnificative în structura sa economică, socială și infrastructurală.

În concluzie, evoluția hotarelor și a populației orașului Soroca cu suburbii, în ultimii 244 de ani, demonstrează o dinamică influențată atât de factori politici și economici, cât și de nevoile sociale ale locuitorilor. Studiarea acestor aspecte oferă o imagine de ansamblu asupra modului în care o localitate capătă caracteristicile unui oraș și își ajustează limitele și structura pentru a răspunde provocărilor timpului.

Referințe bibliografice

1. Agenția Națională a Arhivelor din Republica Moldova, în continuare ANA, F. 6, inv. 4, d. 75.
2. ANA, F. 1812, inv. 1, d. 101; ANA, F. 11, inv. 1, d. 662
3. Apostol V., Bâlici Șt. *Rezultate preliminare ale cercetării arhitectural-arheologice de la cetatea Soroca. Campaniile 2012 și 2013*. În: *Cetatea Soroca-istorie, memorie și tradiții seculare*, Chișinău: Ed. Arc, 2015.
4. Boga L.T. *Documente basarabene. Hrisoave și cărți domnești (1604-1653)*. Vol. VII. Chișinău: Tipografia Centralei Cooperativelor de producție și Consum, 1929.
5. Budzińska Elżbieta, *Jana Henryka Müntza podroże malownicze po Polsce i Ukrainie: 1781—1783.*, Warszawa, 1982, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 355 p.
6. Catalogul documentelor moldovenesti din direcția arhivelor centrale, în continuare CDM. Vol. II (1621-1652), București: F.E., 1959.
7. *Călători străini despre Țările Române*. Vol. VI, București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1976.
8. Ciocanu S. *Biserica Sfinții Arhangheli și alte edificii ecleziastice medievale ale orașului Soroca*. În *Cetatea Soroca-istorie, memorie și tradiții seculare*, Chișinău: Editura Arc, 2015, pagina 155. ISBN 978-9975-61-926-4.
9. Cocârlă P. *Târgurile sau orașele Moldovei în epoca feudală (sec.XV-XVIII)*. Chișinău: Universitas, 1991, 186 p.
10. Costăchescu M. *Arderea târgului Floci și a Ia-lomiței în 1470*. București: Institutul de Arte Grafice „Bravo”, 1935, 208 p.
11. Dicționarul Statistic al Basarabiei, întocmit pe baza recensământului populației din anul 1902. Corectat prin date actuale statistice ale primăriilor și prin tabelele birourilor de populație centralizate în 1922/1923, Ediție specială, Chișinău: Tipografia Societății Anoni-

- me „Glasul Țării”, 1923.
12. Dmitriev, P.G. Sovetov, P. V., *Moldova în epoca feudalismului. Vol.7, Partea 1: Recensămintele populației Moldovei din anii 1772-1773 și 1774*. Chișinău: Știința, 1975, 602 p.
 13. *Documente privind istoria Romaniei Veacul XVII A. Moldova*, Vol.III. București, 1611-1615
 14. *Documente privind istoria României, A. Moldova, veacul XVI*. Vol.II, București, 1952; *veacul XVII*. Vol. V, București, 1957; *Veacul XVII*. Vol. IV, București, 1950. Vol.III, București. Vol.I. București, 1953.
 15. *Documente privitoare la istoria românilor, Colecția E. Hurmuzachi*. Vol. II, partea III, București, 1911.
 16. *Domnii Țării Moldovei. Studii*. Vol. editat de D. Dragnev, Chișinău: Civitas, 2005.
 17. Felea Al. *Viața urbană și administrație (sf.sec. al XV-lea-începutul sec.al XIX-lea)*. Chișinău: Pontos S.R.L., 2009.
 18. Ghibanescu Gh. *Ispisoace și Zapise*. Vol. 6, partea I. Iași:Editura Viața Românească, 1931.
 19. Giurescu C. *Târguri sau orașe și cetăți moldovenești (din sec. al X-lea până la mij. sec. XVI-lea)*. București, 1967.
 20. Hakehillot Pinkas. Soroka. *Encyclopedia of Jewish Communities in Romania*,. Volume II. Jerusalem: YadVashem. 1980. http://www.jewishgen.org/Yizkor/pinkas_romania/rom2_00372.html (accesat 28.04.2016).
 21. Holban Th. *Documente de la răzeșii din Moldova*. În: Mitropolia Moldovei și Sucevei, anul LVI, 1980, nr.6-8.
 22. <https://egr.buw.uw.edu.pl/node/33354> (vizitat 12.05.2016 și 04.04.2025).
 23. https://ro.wikipedia.org/wiki/St%C4%82njen#St%C4%82njenul_%C4%82n_Moldova (vizitat 13. 02. 2024).
 24. https://ro.wikipedia.org/wiki/Zast%C4%82nca,_Soroca (vizitat 27.03.2025).
 25. <https://www.primsoroca.md/ro/geografia> (vizitat 27.03.2025).
 26. <https://www.primsoroca.md/ro/populatia> (vizitat 27.03.2025).
 27. Iașuc V. *Arhitectura obiectivelor de cult ale orașului Soroca*, În: revista ARTA, vol. XXVI, nr. 1, Chișinău, 2017.
 28. Melchisedec. *Cronica Hușilor și a episcopiei cu asemenea numire*. București, 1869.
 29. Musteață S., Tentiuc I., Ursu I. *Cetatea Soroca în lumina surselor scrise și descoperirilor arheologice*. În: *Cetatea Soroca-istorie, memorie și tradiții seculare*, Chișinău: Ed. Arc, 2015.
 30. *Plan istoric-arhitectural de referință și proiect de zone de protecție a monumentelor de istorie și cultură ale orașului Soroca*. Kiev, Kiev NIIP Urbanism, 1993.
 31. Plugaru Șt., Candu T., *Episcopia Hușilor și Basarabia (1598-1949)*, Iași, Ed. PIM, 2009.
 32. Proiectul planului general al dezvoltării or. Soroca pentru anii 1980-2010, proiect nr. 11880/80. Institut ”Moldghiprostroï”, memoriul explicativ, Chișinău, 1981. Biroul de statistică RSSM, datele recensământului.
 33. *Revista societății istorico-arheologice bisericesti din Chișinău*. Vol. 17, Chișinău.
 34. Șlapac M. *Cetăți medievale din Moldova*, Chișinău: Editura ARC, 2004, 368 p
 35. Șlapac M. *Cetățile bastionare din Moldova*, Chișinău: Editura ARC, 2016, 372 p.
 36. Toderașcu I. *Unele precizări în legătură cu hotarul și vatra târgurilor din Moldova (sec. XV-XVIII)*. În: *Analele științifice ale universității «A.I.Cuza»*, Iași. Secțiunea III. A istorie, T. XII, 1966.
 37. Ureche G. *„Letopisețul Țării Moldovei de la Dragoș Vodă până la Aron Vodă*. În: *Letopisețul Țării Moldovei*, Chișină: Hyperion 1990, 636 p.
 38. Галбен А.И. *Дин «обичеюл пэмынтулуй» ал Молдовей феудале (сек XVIII- I жум. а сек. XIX)*. Кишинэу, 1986, p. 25.
 39. Жуков В.И. *Города Бессарабии*. Кишинев, 1964 / Zhukov V.I. *Goroda Bessarabii*. Kishiniov, 1964.
 40. Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 г. Том III, Бессарабская губерния. СПб, Издание центрального статистического комитета МВД, 1905 / Pervaia vseobshchaia perepis' naselenia Rossiiskoi imperii, 1897 g. Tom III, Bessarabskaia gubernia. SPb, Izdanie tsentral'nogo statisticheskogo komiteta MVD, 1905.
 41. Проект генерального плана г. Сороки, пояснительная записка. Проект № 11880/81, Кишинев, Молдгипрострой, 1981, 193 р., р. 56 / Proekt general'nogo plana g. Soroki, poiasnitel'naia zapiska. Proekt № 11880/81, Kishiniov, Moldgiprostroï, 1981, 193 р., р. 56.
 42. РГАДА-Российский Государственный Архив Древних Актов, Ф. 1354, оп. 27, дело № С-9, Сороки город с выгонною землею и селением Застылкою, владением г. Сороки / RGADA- Rosiyskiy Gosudarstvennyy

- Arkhib Drevnikh Aktov, F. 1345, op. 27, delo N C-9, Soroki gorod s vygonnoiu zemliou i seleniem Zastynkoiu, vladeniem g. Soroki;
43. РГВИА-Российский Государственный Военно-Исторический Архив, Ф. 465, оп. 9, д. 1. План местечку Сорокам съ ситуациею от замка въверх и вниз Днестра на две версты со означением на оном чрез овраги профильных линий под номерами. Сочинень августа 21 дня 1788 года. Инженер капитан Кирило Неверовъ. RGVIA-Rossiiskii Gosudarstvennyi Voennno-Istoricheskii Arhiv, F. 465, op. 9, d. 1. Plan mestechku Sorokam s situatsiyeyu ot zamka v verkh i vniz Dnestra na dve versty so oznacheniem na onom chrez ovragi profil'nykh lini pod nomerami. Sochinen avgusta 21 dnya 1788 goda. Inzhener kapitan Kirilo Neverov.
44. Российский Государственный Исторический Архив, далее РГИА, Адрес-календарь г. 1821, ч.1, 867, <http://www.fgurgia.ru/object/447265>; / RGIA, Adres-kalendar g. 1821, ch. 1, 867, <http://www.fgurgia.ru/object/447265>.
45. РГИА, Ф.1488, оп.1, д.227. Планъ местности по течению реки Днестра, Бессарабской области, на коей существует городъ Сороки / RGIA, F. 1488, op. 1, d. 227. Plan mestnosti po techenii reki Dnestra, Bessarabskoi oblasti, na koei sushchestvuet gorod Soroki.
46. РГИА, Ф.673, оп.1, д.333, лист 1. Планъ Местечку Сорокамъ и находящемуся въ оном древнему Укреплению / RGIA, F. 673, op. 1, d. 333, list 1. Plan mestechku Sorokam i nakhodiashchemusia v onom drevnemu Ukrepleniui.
47. Халиппа И. Н., Роспись землевладения и сословного строя населения Бессарабии по данным переписи 1817 года. Труды Бессарабской губернской ученой архивной комиссии. Типо-литография Э. Шлиомовича, Кишинёв, 1907, т.3, 596 стр. (p. 74, 77, 83) / Halippa I. N., Rospis' zemlevladieniya i soslovnogo stroia naselenia Bessarabii po dannym perepisi 1817 goda. Trudy Bessarabskoi gubernskoi uchenoy arkhivnoi komissii. Tipo-litografiya E. Shliomovicha, Kishiniov, 1907, t.3, 596 str. (p. 74, 77, 83)

ANEXĂ

Extras din mărturiile hotarului târgului Soroca din anul 1781, iulie 10.

„... Am făcut funii de trii zăci stânjâni și stânjânu de opt palmi cu palma aciasta ci să arata în mărturie și am măsurat locul acela...

Apoi am început a faci măsură locului târgului Sorocăi de giur în pregiur și începând cu măsura din malul apii Nistrului (1) dinspre răsărit din piatra ci sau pus hotar acum și asupra apusului măsurând sau găsit 23 funii 15 stânjâni pâna la piatra hotar ci sau pus tot acum diasupra pi dial la scursura Hagimoaiei și (2) deacolo înainti tot în lungul moșăii spre apus măsurândușă până în pietrile hotară ci sau găsit pusă mai dinainti undi au dispărțit pi Cosăuț și pi Bujurăuca locul lui Bosăe di moșăie târgului Sorocăi sau găsit 22 funii, (3) de aici măsurând tot înainti spre apus alături cu moșăie Cosăuțâi până la altă piatră hotar vechiu și sau găsit 42 funii 4 stânjâni și (4) de aici mai mă surând tot înainti și tot în lungul moșăii spre apus am agiuns la 2 pietri hotară colțu moșăii Rublenițâi și sau gasit 18 funii 11 stânjâni și (5) de aici sau sfârșit lungul moșăii Sorocăi margine pe din sus dinspre miază noapti și de aici din colțu am purces cu măsura pin capătul moșăii Sorocăi spre amiază, și mergând până în matca pâraului

Racovățu sau găsat 10 funii 17 stânjâni și (6) di acolo înainti și la dial tot spre amiază mărgând până diasupra săraturilor undi sau găsit și piatră hotaru. sau mai măsurat 11 funii 11 stânjâni și (7) de aici tot spre amiază măsurândușă până la piatra ce iești diasupra iazului întrun dâmbușor sau mai găsit 21 funii 2 pol stânjâni și (8) di acolo piști matca văii pi din gos di iaz și piști o limbă di muchi și înainti piști vale Voroncăului (*Există presupunerea că a apărut o eroare la citirea originalului, cel mai probabil fiind vorba despre „valea Voromidu”, vezi harta Șubert din 1868 – nota autorului*), și la dial până în multe dialului cii zic Saradnighil tot spre amiază undi esti piatră hotar și colțu di să sfârșește capătul moșiei Sorocăi dinspre apus și să întâlnești cu Hristinci moșăia răzășască și până aici sau găsit 20 funii 11 stânjâni și (9) deaici apucă margine moșăii pi din gios dispre amiază spre răsărit și asupra Zastăucăi moșăia. și mergi pi culmea dialului Saradnighil și alături cu Hristincii pâra la trii movili și sau găsit 20 funii, (10) de aici rămân Hristincii de locul târgului, și purcedi alături cu moșăia Țipilova a lui Carpuz tot pi culmea dialului și tot spre Zastăuca până în

buza dialului diasupra pâraului Zastăucăi în buza Serednighil deal și sau găsît 46 funăi (11) la cari loc sânt și 2 pietri hotară vechi, o piatră disparti pi moșăie Țipilova di Zastăuca, iar altă piatră însămniază spre răsărit asupra apii Nistrului și aice nefiind scrisorile moșăii Zastăucăi față ca să putem ști pi undi scriu anumi di la aceti pietri. Am cercetat întrebând atât de oamenii târgoveți cât și de oamenii bătrâni dela Zastăuca. și cu toții au arătat cum că dintracesti pietri să scoboară la matca pâraului Zastăuca și apucă în gos spre răsărit până în apa Nistrului, tot matca dispărțând pi moșăie Zastăuca. și Volovile din moșăia târgului și măsurând pi matca pâraului tn gos spre răsărit până în apa Nistrului la podul lui Bichir. sau găsît 44

funii și (12) aici sau sfârșit și margine moșăii târgului Sorocăi pi din gos dispre amiază, și di aici di la podul lui Bichir am purces cu măsura pe lângă apa Nistrului în sus spre miază noapti pin capătul moșăii dinspre răsărit în curmeziș și mergând până în piatră hotar ci sau pus acum lângă malul Nistrului la margini din sus undi să disparti moșăia târgului Sorocăi di moșăia Bujorăuca a lui Bosăi și sau gasât ?? funăi 12 stânjani.(1) Aici sau încheiat măsura capătului dinspre răsărit...

Întracest chip precum mai sus sau arătat sau ales și sau dizbătut hotarul moșăii târgului gospod. a Sorocăi. Și am făcut această mărturie hotarnică în cari am iscălit leta 1781 iulie 10” [18, p.146-151].



Fig. 1. Cetatea Soroca – vedere. 1781. Muntz Johann Heinrich.

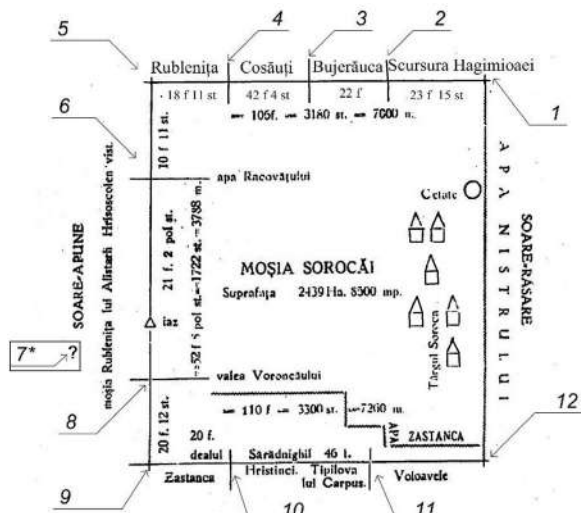


Fig. 2. Schema planului hotarelor a târgului Soroca din 1781 din cartea Gh. Ghibanescu. (numerotarea punctelor autorilor). Punctul 7* - se omite în cartea lui Gh. Ghibanescu.

Punctele de control	Distanța (funii, stânjini)	Distanța (metrii)
1-2	23 f 15 st	≈ 1675
2-3	22 f	≈ 1568
3-4	42 f 4 st	≈ 3003
4-5	18 f 11 st	≈ 1309
Total pe partea de nord 106 f = 3180 st = 7555 m		
5-6	10 f 17 st	≈ 753
6-7	11 f 11 st	≈ 810 (omită de Ghibanescu)
7-8	21 f 2 pol st	≈ 1503
8-9	20 f 11 st	≈ 1452
Total pe partea de vest 62 f 41 st = 1901 st = 4518 m		
9-10	20 f	≈ 1426
10-11	46 f	≈ 3279
11-12	44 f	≈ 3136
Total pe partea de sud 110 f = 1901 st = 7841 m		
12-1	?? (≈ 43) f 12 st	3100
Total pe partea de est 43 f 12 st = 1302 st = 3100 m		
Suprafața măsurată a proprietăților funciare ale târgului Soroca 3102,7 ha.		

Fig.3. Tabelul corect al distanțelor conform mărturiilor din 1781.

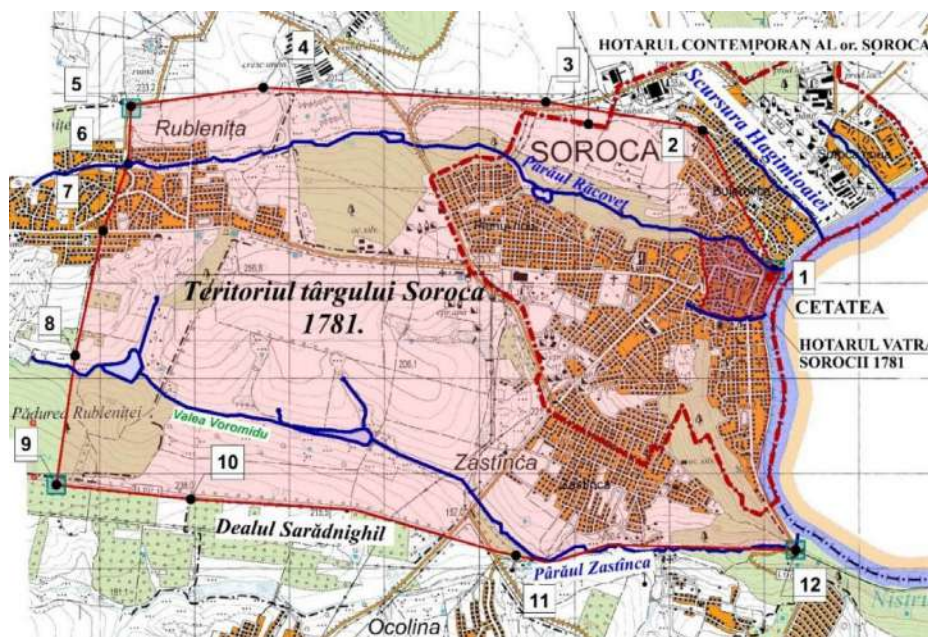


Fig. 4. Hotarul târgului Soroca din 1781 suprapus pe harta din 2013.
Scara 1:25 000.

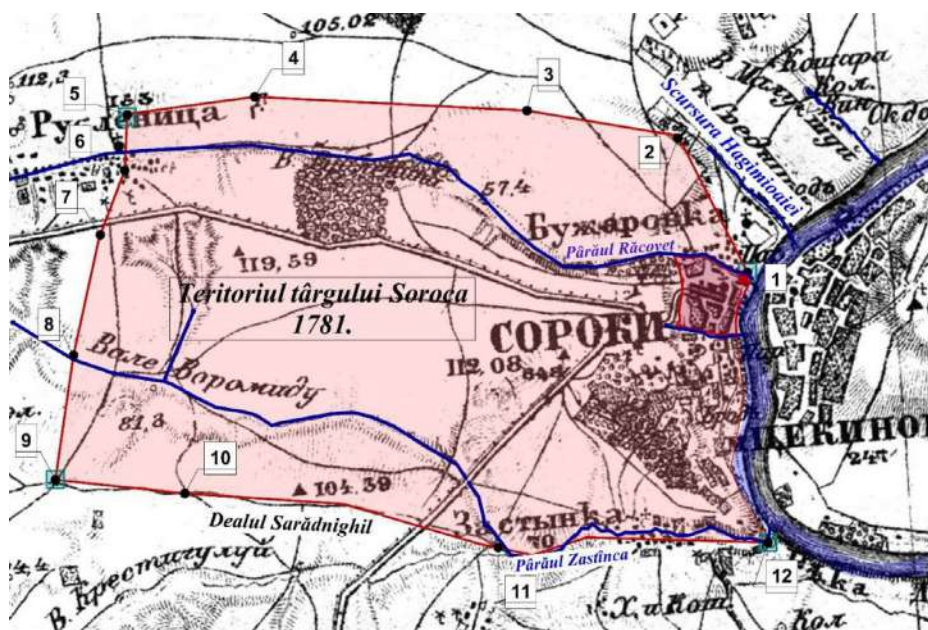


Fig. 5. Hotarul târgului Soroca din 1781 suprapus pe harta lui Schubert
din 1868. Scara 1:126 000.

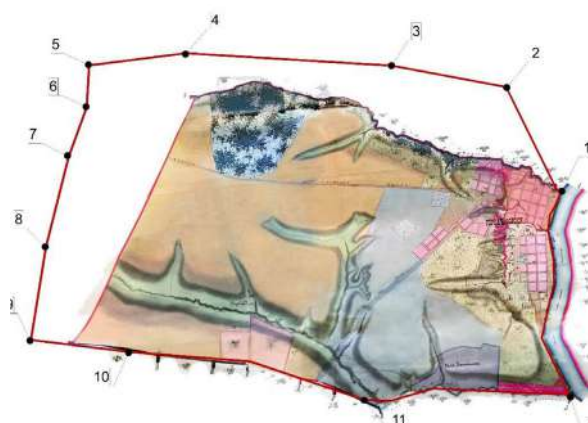


Fig. 6. Hotarul târgului Soroca din 1781 suprapus pe harta topografului A. Donskoi din 1886. (РГАДА, Ф.1354, оп. 27, д. № С-9).



Fig. 7. Harta din 1827, elaborată de căpitanul Statului Major V. Pomortsev (РГИА, Ф.673, оп.1, д.333, л. 1) .

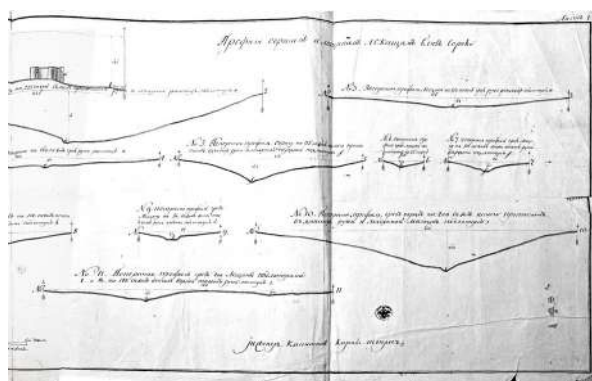


Fig. 8-9. Harta or. Soroca cu secțiuni transversale, elaborată de capitanul K. Neverov în anul 1788 (РГВИА, Ф. 465, оп. 9, д. 1).

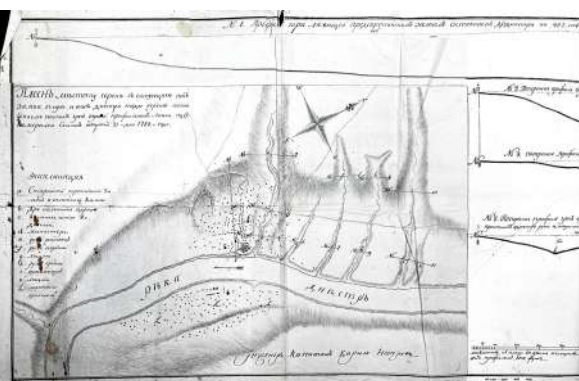


Fig. 10. Fragment din harta or. Soroca din 1788, cu evidențiere rețelei de străzi principale.



Fig. 11. Fragment din planul or. Soroca de topograful V. Skovronski, anul 1846, cu evidențiere rețelei de străzi principale (АНА, F. 11, inv. 1, d. 662).

Aurelia TRIFAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9738-3842>

Conacul principelui Wittgenstein din Camenca – imagine clasică a unei reședințe nobiliare din prima treime a secolului al XIX-lea

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.05>

Rezumat

Conacul principelui Wittgenstein din Camenca – imagine clasică a unei reședințe nobiliare din prima treime a secolului al XIX-lea

Pe baza materialului ilustrativ, cercetării obiectului de arhitectură, sistematizării materialelor de arhitectură și istorie, precum și analizei comparative a conacelor de la sfârșitul secolului al XVIII-lea – prima treime a secolului al XIX-lea, apărute în limita fostelor hotare ale Rzeczpospolita, a fost reconstituită imaginea conacului principelui Wittgenstein din Camenca. Analiza organizării structurale a complexului și a soluționării arhitecturii componentelor sale a relevat trăsăturile clasicismului inerente conacului. Arhitectura clădirilor și construcțiilor examinate este definită de forme distincte, simetrie a volumelor și planurilor, prezența porticurilor. Spațiul curții de onoare este subordonat compoziției axiale centrale. Legătura dintre conac și peisajul înconjurător este realizată prin terasele din piatră, plantate cu viță-de-vie, crama și foisoarele, incluse cu măiestrie în taluzul sub formă de arc ce mărginește parcul din partea de nord. Construcția conacului se bazează pe utilizarea procedeelor compoziționale și a formelor dezvoltate în realizarea reședințelor nobiliare din regiunea cercetată.

Cuvinte cheie: Gubernia Podolia, reședință nobiliară, clasicism, ansamblu arhitectural, parc peisajer, terase din piatră, crama.

Summary

Prince Wittgenstein's manor in Camenca as a classical image of the noble residence from the first third of the XIXth century

The image of the manor from Camenca was reconstructed based on the illustrative material, the research of the architectural object, architectural and historical materials systematization, as well as on the comparative analysis of the manors from the end of the XVIIIth century to the first third of the XIXth century, that appeared within the former borders of Rzeczpospolita. The analysis of the structural organization of the estate and of the architectural solution of its components has revealed the characteristic features of the classical style, inherent to the manor. The architecture of the buildings and constructions examined is defined by distinct forms, volumes and plans symmetry, the presence of porticos. The space of the courtyard of honor is subject to central axial composition. The connection between the palace and park ensemble with the natural landscape is carried out by stone terraces, planted with grapevine, and individual structures (winery and watchtowers), included skillfully in a slope in the form of arc, which is bordering the park in the northern part. The execution of the manor is based on the use of compositional techniques and on the forms developed in the construction of noble residences from the studied region.

Keywords: Gubernia of Podolia, noble residence, classicism, architectural ensemble, landscape park, stone terraces, winery.

Localitatea Camenca este situată pe malul stâng al Nistrului, la un cot pitoresc, lângă gura râului Camenca, afluent de stânga al Nistrului, și se înscrie printre cele mai vechi așezări din regiune. Prima mențiune a localității Camenca (1608) are loc în acte poloneze de proprietate funciară [4, p. 123]. Până în 1793, localitatea s-a aflat în componența voievodatului Brașlav (pol.: *Bracław*) din Rzeczpospolita (fig. 1), iar din 1793, drept urmare

a celei de-a doua împărțiri a Rzeczpospolita și a anexării părții de nord a regiunii din stânga Nistrului de către Imperiul Rus, localitatea a intrat în gubernia Brașlav, apoi, din 1796, a fost parte a ținutului Olgopol (rus.: Ольгопольский уезд), gubernia Podolia a Imperiului Rus.

Pe pământurile federației Regatului Poloniei și a Marelui Ducat al Lituaniei (n.a.: din federație făceau parte în diferite perioade teritorii din

actualele state Polonia, Ucraina, Belarus, Lituania, Letonia și Rusia), apariția clasicismului în arhitectura conacelor a avut loc în anii 1770–1790. Noul stil în arhitectură s-a bazat pe formele și tehnicile artei clasice antice, care a devenit subiect de studiu, de împrumut și imitație.

Începând cu anii '40 ai secolului al XVIII-lea, conacul aristocratic a început să se transforme într-o reședință ceremonială cu clădiri de tip palat, înconjurate de grădini formale în stil francez și canale. Influența clasicismului a fost remarcată deja în cadrul ansamblurilor palatine în stil baroc cu parcuri în localitățile Șciors (bel.: Шчорсы), Sviațk (bel.: Святск), Grodno etc. [23, p. 105–108]. Curentul s-a extins destul de repede. Primele reședințe nobiliare în stil clasicist au fost construite în anii '80 ai secolului al XVIII-lea: conacul lui Ignatius Morawski din Zaușie (bel.: Заушье), conacul familiei Radziwill – Radziwillimont (bel.: Радзивиллимонт), conacul Oskerko în Șațk (bel.: Шацк) etc.

În pofida opiniei despre apariția clasicismului pe teritoriul cercetat în legătură cu anexarea acestuia la Imperiul Rus, într-un număr însemnat de publicații se demonstrează contrariul și anume că clasicismul a apărut aici mai devreme, în anii '60 ai secolului al XVIII-lea, în timp ce făcea parte din Rzeczpospolita, și s-a răspândit în construcțiile șleahței (pol.: *szlachta*), atât a magnaților, cât și a nobililor de rang inferior [18]. Se evidențiază că influența arhitecturii ruse clasiciste, în special a clasicismului Sankt-Petersburgului, s-a manifestat mai târziu și s-a reflectat în răspândirea stilului mai ales în domeniul construcției edificiilor de stat – în reamenajarea orașelor, în timp ce Varșovia și-a păstrat primatul în construcția imobilului privat. Astfel, influența Rusiei și Poloniei în epoca clasicismului a fost resimțită mai degrabă ca influența a două moduri diferite de viață, orientate, pe de o parte, spre dezvoltarea centralizării și construcției clădirilor publice, iar pe de altă parte, spre construcția clădirilor private.

Sub aspectele sale istorice, culturale și artistice conacul moșieresc a fost analizat în lucrarea istoricului polonez Roman Aftanazy „Istoria reședințelor de la vechile frontiere ale Rzeczpospolita” (pol.: *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*) [2, 3]. Lucrarea conține o descriere a conacelor nobiliare din voievodatele din Rzeczpospolita, făcând astfel posibilă compararea arhitecturii complexurilor conacelor care au apărut în perioada clasicismului.

Arhitectura clasicistă a reședințelor nobiliare a fost ilustrată cel mai expresiv de celebrul pictor Napoleon Orda, care a intrat în istorie ca maestru al peisajului arhitectural. Desenele și acuarelele lui, în care înfățișează conacele, au fost folosite atât în lucrările lui R. Aftanazy [1], cât și în ale altor autori (A. T. Fedoruk [23], A. N. Kulaghin [16] etc.). Litografiile lui N. Orda, alături de textul prezentat în lucrarea lui R. Aftanazy despre conacul din Camenca [2, p. 149–153], reprezintă o sursă valoroasă de informații care se referă direct la tema studiului nostru, permițându-ne să tragem anumite concluzii cu privire la sistematizarea și arhitectura ansamblului conacului, partea semnificativă a căruia s-a pierdut.

Un alt pictor celebru, peisagistul german Themistocles von Eckenbrecher, care a vizitat moșia Camenca în timpul călătoriei sale în Podolia, a pictat mai multe lucrări în tehnica acuarelei. Printre acestea se numără acuarela care înfățișează fațada de nord a palatului, oferind posibilitatea reconstituirii imaginii detaliilor arhitecturale și coloristicii clădirii. Cărțile poștale care circulau la sfârșitul secolului al XIX-lea, ilustrate cu imaginea palatului, a casei contesei Trubețkaia, a *kurhaus*¹-ului, a teraselor plantate cu vie și a cramei, precum și fotografiile de la începutul secolului XX din fondurile muzeului orașului Camenca permit de a reconstitui, mai mult sau mai puțin exact, imaginea moșiei Wittgenstein.

În RSSM, până în anii '80 ai secolului XX, cercetările efectuate în domeniul arhitecturii nu abordează subiectul conacelor boierești. Temă respectivă a fost ocolită, și doar odată cu pregătirea materialelor pentru Codul Monumentelor Istorice și Culturale al RSSM, începe să fie cercetată. Angajații *Sectorului Monumente istorice și culturale* de la Academia de Științe a Moldovei, precum și specialiști în domeniu invitați, N. A. Demcenko, O. V. Rudenko, I. N. Taras, D. G. Macari au elaborat prezentări succinte privind planimetria, stilistica, procedeele tehnice și compoziționale ale conacelor, incluse în macheta Codului zonei de nord a RSSM. Acest volum conține referiri la clădirile și construcțiile conacului din orașul Camenca, care în secolul al XIX-lea–începutul secolului XX a aparținut familiei Wittgenstein [15, p. 370–371; 20, p.365; 21, p. 368–369]. Publicațiile cuprind descrierea teraselor cu vie, consolidate cu ziduri de sprijin din piatră, a cramei și beciurilor, precum și a singurului edificiu din componența conacului care s-a

păstrat până în prezent – casa contesei Trubețkaia, născută Wittgenstein. Informații suplimentare referitoare la moșia contelui P. H. Wittgenstein au fost furnizate de etnograful M. E. Balițkaia [11, 12], care, bazându-se pe datele prezentate în eseurile lui A. S. Afanasiev-Ciujbinski [9], M. Borovikovski [13], M. K. Ballas [10] etc., a abordat în mai multe publicații, în paralel cu istoria orașului Camenca și a satelor din apropiere, diverse aspecte ale organizării reședinței nobiliare, care a deservit mai multe generații și a dispărut ștersă de valul revoluției bolșevice ajunse până la Nistru în 1917.

Moșia de la Camenca a fost cumpărată în 1805 de contele Ludwig Adolf Peter (Piotr Hristianovici) Wittgenstein și soția lui Antoinetta Stanislavovna Snarskaia [11, p. 44]. Conte P. H. Wittgenstein, ridicat în 1834 la rangul de principe al Regatului Prusiei de către regele Prusiei Frederick Wilhelm al III-lea, aparținea vechiului neam Sponheim din Sayn-Wittgenstein-Berleburg [19, p. 12–15]. Numele deplin ce conținea titlul nobiliar obținut devine Ludwig Adolph Peter Fürst zu Sayn-Wittgenstein. Tatăl acestuia, contele Christian Ludwig Casimir, a fost ofițer în armata regelui Prusiei Frederic al II-lea, supranumit „cel Mare”, dar în 1761 a fost capturat de ruși, iar la sfârșitul Războiului de Șapte ani, în timpul domniei împărătesei Elisabeta, a intrat în serviciul rusesc, avansând până la gradul de general-locotenent [19, p. 557]. Piotr a continuat tradiția familială a serviciului militar, făcând o carieră de succes: a ajuns la cel mai înalt grad militar din armata rusă – general-feldmareșal. Astfel, fiind originar din ținuturile germane, i-a fost aproape cultura occidentală, dar, în același timp, fiind în serviciul militar al Rusiei, a devenit parte a nobilimii ruse, ceea ce și-a lăsat amprentă asupra viziunii de ansamblu privind tendințele societale. Specificul se manifestă în organizarea ansamblului nobiliar, fiind unul dintre momentele revelatoare ale arhitecturii acestuia.

În 1819, P. H. Wittgenstein a început construcția palatului pe un teritoriu neamenajat anterior din piatra calcaroasă din împrejurimile Camencii. În același an, prin eforturile contelui Wittgenstein, în locul Bisericii de lemn Adormirea Maicii Domnului, care a ars în 1808, a fost ridicată o biserică de piatră cu o singură turlă [22, p. 834–835]. Cu părere de rău, biserica construită nu a ocupat un loc semnificativ în cadrul ansamblului conacului [8, p. 444].

În anii '20 ai secolului al XIX-lea, în apropierea palatului a fost amenajat un vast parc de 25 de acri, extins puțin mai târziu spre malul Nistrului. Treptat, parcul din jurul palatului a început să fie folosit doar pentru plimbările în aer liber ale membrilor familiei și ale oaspeților, oferindu-le o atmosferă intimă și romantică, iar parcul de jos a devenit parte a celebrei stațiuni climatice create aici în anii '80–'90 ai secolului al XIX-lea, fondată de Fiodor Lvovici Wittgenstein, nepotul lui P. H. Wittgenstein.

În conformitate cu canoanele arhitecturii clasicismului se evidențiază centrul compoziției conacului – palatul cu o planificare clară, o geometrie strictă a formelor și utilizarea sistemului de ordine. Particularitatea acestuia constă în modestia sa vizuală – în contrast cu monumentalitatea palatelor din perioada anterioară barocă. Procesul modelării conacului a fost influențat atât de factori externi, cât și interni.

Concomitent cu tradițiile clasicismului care au suportat unele schimbări în conformitate cu spiritul esteticii iluminismului, se impunea o revenire la naturalețe. Devine mai pronunțată pre-dispoziția spre combinarea organică a designului ordonat al fațadelor și a grădinii înconjurătoare. Crearea acestei armonii cerea reducerea dimensiunilor clădirii principale a conacului [17, p. 76], fiind recomandată și de îndrumarul practic de construcție publicat în 1793 la Varșovia de Michał Gröll [6, p. 100–101]. Documentul normativ *Budowanie wiejskie: Dziedzicom dobr y possessorom toż wszystkim iakążkolwiek zwierzchność po wsiach y miasteczkach mającym do uwagi y praktyki podane* conținea recomandări adresate proprietarilor de moșii din gubernia Podolia.

Transferul accentului pe „module” de dimensiune redusă în arhitectura conacelor a fost asociat cu schimbarea specifică a priorităților nobilimii ruse după Războiul din 1812. Către anii '20 ai secolului al XIX-lea, din cauza micșorării resurselor financiare are loc o modificare în percepția imaginii ansamblurilor chiar și în rândul marii nobilimi. Imaginea lor este determinată de o arhitectura mult mai modestă, subordonată unei tendințe noi orientate spre intimitatea vieții familiei nobiliare [17, p. 273], trăsătura dominantă a conacului devenind confortul căminului familial în detrimentul luxului.

Aceste schimbări au determinat, în mare parte, arhitectura conacului de la Camenca. Astfel, fațada principală a palatului era cu un singur etaj

și numai partea din spate, datorită pantei terenului, era mai înaltă. La rândul său, volumul redus al palatului influența imaginea fațadelor făcându-le să se deosebească printr-un decor restrâns. Pentru a obține un nivel suplimentar clădirea a fost construită cu mezanin.

P. H. Wittgenstein s-a preocupat în mod special de construirea conacului de la Camenca. Profitând de libertatea relativă și distanța față de oficialități, și-a creat propriul „habitat”. Moșia a fost amenajată ținând cont de tendințele arhitecturale ale timpului, dar, totodată, reieșind din considerațiile practice ale proprietarului (fig. 2).

Complexul cuprindea un număr mare de construcții: un palat cu anexe laterale și clădiri de serviciu, care formau curtea cu intrarea principală, de paradă, și o curte gospodărească cu un complex de construcții pentru diverse scopuri. Majoritatea construcțiilor conacului erau ridicate din piatră. La baza planificării reședinței nobiliare a stat o compoziție central-axială cu palatul situat în adâncul curții principale (fig. 3). Palatul cu porticuri pe laturile longitudinale ale fațadei era flancat de oranjerii. În continuare, sub unghi drept față de palat, au fost construite două aripi (anexe) cu un etaj, datorită cărora planul conacului a păstrat forma tradițională de careu. Compoziția curții principale avea o structură axială clară cu orientare nord-sud. În fața palatului se afla un parter rotund (posibil eliptic) cu grupuri de tufșuri împrăștiate. Parterul era încercuit de un drum care ducea la intrarea principală în casă – procedeu considerat tipic pentru arhitectura conacelor de pe malul stâng al Nistrului, pe moșiile nobililor polonezi [8, p. 445].

Curtea principală sau *cour d'honneur*², larg deschisă spre intrare datorită aripilor laterale puternic extinse, a creat perspective excelente de percepere a palatului. Dacă pe trei laturi ale curții erau clădiri, pe a patra, dinspre sud, era un gard jos din șipcă încadrat în structura din stâlpi pătrați din piatră netedă. Doi dintre ei, mai masivi și mai înalți, decorați cu vase de piatră, organizau porțile de intrare. În curte erau șase tunuri pe afe-turi [11, p. 45]. Astfel de curți de onoare au fost larg răspândite în arhitectura Europei de Vest în secolul al XVIII-lea – prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Construcțiile gospodărești aveau o amenajare aparte, de asemenea, sub forma unui careu. Imaginea panoramică a moșiei este redată în desenele realizate de N. Orda, incluse în volumul

„Materiały do dziejów rezydencji. Województwo braclawskie” [1] de R. Aftanazy în 1991, precum și în publicația *Tygodnik Ilustrowany* pentru anul 1880. Utilizarea acestui procedeu de sistematizare, când clădirile utilitare formează o curte închisă de-a lungul perimetrului, poate fi văzută clar în conacele de la începutul secolului al XIX-lea pe teritoriul Belarusului [16, p. 74]. În amenajarea conacului din Camenca s-a utilizat organizarea pe aceeași axă longitudinală a curții principale și a celei gospodărești, procedeu răspândit în conacele din Europa [16, p. 20].

Ansamblul, subordonat stilului clasicist, a fost construit cu porticuri – elemente plastice principale ale arhitecturii palatului, ale căror diviziuni verticale s-au evidențiat în contrast cu fundalul general al fațadei extinse orizontal. Îmbinarea colonadei cu suprafața netedă a pereților și clarobscurul puternic creat de portic a conferit fațadelor calități plastice.

Pentru a spori silueta și accentul vertical, în centrul clădirii principale a fost plasat mezaninul. Pe fațada de nord, mezaninul a fost inclus în compoziția de ansamblu datorită unui portic cu patru coloane, ce culmina cu un fronton triunghiular și care se ridica deasupra cornișei (fig. 4). În partea de sud, volumul proeminent al mezaninului permitea accesul la o terasă construită deasupra porticului semicircular de intrare. Evidențierea compozițională a centrului fațadei principale prin intermediul porticului semicircular este o metodă de îmbogățire a plasticității fațadelor în clasicismul rus. Anterior, procedeul era folosit în arhitectura renascentistă și barocă. În cazul cercetat, interpretarea elementelor arhitecturale ale clasicismului rus accentuează viziunile estetice ale proprietarului. Completarea porticului cu o terasă *belvedere* permitea să fie admirat peisajul pitoresc din jur (fig. 5)

Dintre clădirile de serviciu, rolul cel mai important în compoziția generală a conacului a fost atribuit aripilor laterale. Laconice în construcția lor spațial-volumetrică, anexele, așa-numitele *officine*² (termen preluat din terminologia de specialitate italiană), au fost proiectate în același stil cu palatul, formând un ansamblu arhitectural unitar. Anexele laterale, după desenele lui N. Orda, erau cu un singur etaj și identice ca interpretare. Medi-anele fațadelor, îndreptate spre curtea principală, serveau drept axe de simetrie pentru porticurile cu șase coloane, ieșite în decroș fata de planul peretelui, susținând antablamentul și frontoanele cu

deschideri semicirculare. Intrările principale în anexe au fost plasate pe axele porticurilor, fiind completate cu intrări de serviciu laterale.

Soluționarea porticurilor este diferită: ordinul corintic a fost folosit pe reprezentativa fațadă principală [11, p. 45], iar cel ionic – pe fațada din partea parcului. De regulă, părțile centrale ale fațadelor principale erau accentuate prin ordinul doric (sau toscan), în timp ce utilizarea ordinului corintic se întâlnea mai des în arhitectura clasicismului rus. Imposibilitatea de a cerceta desenele pictorului în original, calitatea fotografiilor lăsând de dorit, nu ne permite stabilirea ordinului porticurilor aripilor laterale. În schimb, utilizarea ordinului colosal pentru porticul fațadei orientate spre parc, relevă atingerea unei expresii artistice mature, vorbindu-ne de clasicismul în perioada sa de înflorire (fig. 6).

Elementul de legătură dintre palat și anexe erau oranjeriile. Specificul funcțional al acestor construcții a determinat arhitectura lor unică, cu șiruri de deschideri de ferestre înalte separate prin pereți despărțitori înguști, ceea ce contribuia la impresia deschiderii spre exterior a grădinii de iarnă. Există motive să credem că pereții despărțitori înguști erau decorați cu pilaștri, ceea ce este caracteristic pentru arhitectura acestor clădiri în perioada clasicismului.

În componența vastului complex al conacului intra și casa fiicei lui P. H. Wittgenstein, contesei E. P. Trubețkaia (fig. 7), a cărei compoziție spațial-volumetrică constituia o trăsătură distinctivă a conacelor modeste din Rusia în stilul „*Empire*” din prima jumătate a secolului al XIX-lea [20, p. 365]. Alcătuită dintr-un etaj și mezanin, clădirea a fost ridicată din piatră. Compoziția axială centrală a fațadei principale a fost subliniată de un portic înalt cu coloane îngemănate, deplasat semnificativ în afară, formând intrarea de paradă.

Ferestrele de pe fațadele clădirilor aveau formă dreptunghiulară, în afară de câteva, necesare compozițional. Astfel, pentru mezaninul palatului și cel al casei contesei E. P. Trubețkaia, precum și deasupra ușilor de la intrare, s-au folosit ferestre semicirculare pentru a adăuga o anumită eleganță și expresivitate structurii fațadelor. Fereastra boltită din arhitectura romană își găsește în așa mod utilizare în clasicism. Decorul deschiderilor celorlalte ferestre era destul de simplu, reprezentând ancadramente cu un profil necomplicat. Ferestrele palatului și ale anexelor laterale au fost decorate cu cornișe cu friză și fronton deasupra.

Soluția arhitectural-decorativă a clădirilor conacului a fost în mare măsură determinată de caracterul coloristic adoptat. În această perioadă, predomina paleta luminoasă, în timp ce culoarea albă servea pentru a focaliza atenția asupra elementelor arhitecturale: coloane, porticuri etc., care subliniau tectonica construcției. În interpretarea coloristică a clădirilor conacului din Camenca a fost folosit ocră deschis în combinație cu culoarea albă a elementelor de decor arhitectural, ceea ce este confirmat de acuarela lui Themistocles von Eckenbrecher.

În planificarea conacului se percepea atitudinea rațională la ajustarea la condițiile existente ale ambientului (fig. 8). În apropierea reședinței nobiliare au fost construite bazine acvatice în care se creșteau pești; terenurile abrupte „incomode” de pe versantul sudic au fost transformate în terase cu vii; iar la talpa lor a apărut crama cu pivnițe pentru păstrarea vinului.

Arhitectura ansamblului era legată organic cu mediul natural. Grădina simetrică din imediata apropiere a palatului nu mai avea limitele perimetrice ale unei grădini franceze, ci se contopea cu parcul extins până la versantul sudic. Pe lângă aspectul estetic această zonă era gândită pentru a fi utilizată, oferind spații de relaxare, recreere și interacțiune cu natura. Aici puteau fi întâlnite atât insulițe cu vegetație de pădure abundă, cât și zone străbătute de alei. Combinarea dintre regularitatea axială și peisajele înconjurătoare se considera o trăsătură caracteristică a planificării unui conac clasicist din perioada cercetată [8, p. 252]. Dorința de a combina pitorescul cu percepția peisagistică a naturii a dus la utilizarea faimosului spațiu clasic „cu trei planuri de relevanță” în amenajarea parcului. În prim-plan era parterul obișnuit din fața casei, apoi urma un iaz sau un râu, iar în spatele lor exista o panoramă largă a împrejurimilor naturale ale moșiei [14, p. 192]. Un model similar putea fi observat și la conacul lui Wittgenstein. Elementul de tranziție de la palat la parc era un parter planificat în mod regulat cu paturi de flori, înclinând ușor până la două iazuri nu prea mari, conectate prin canale, peste care erau construite podețe de piatră. Toate aleile erau decorate cu spalieri vii din liliac tuns și alți arbuști, iar între grupuri de copaci erau poieni deschise cu răzoare de flori [21, p. 368]. Parcul era amenajat cu sculpturi, iar pe un mic colnic artificial a fost ridicată o colonadă realizată după canoanele arhitecturii antice.

În partea de nord a conacului, unde se termina parcul, versantul în formă de fâșie îngustă a fost divizat în multiple terase, care au fost plantate cu viță-de-vie. Terasale construite în cascadă bordau parcul și se încheiau în partea superioară cu un perete de stâncă abrupt, în care erau săpate peșteri utilizate de viticultori pentru odihnă. Pantele teraselor au fost consolidate cu ziduri verticale de sprijin. La construcția zidurilor s-a folosit piatra stratificată din zonă [15, p. 371], care, fiind așezată fără mortar, imita panta expresivă a recifelor calcaroase (fig. 9).

Terasale de piatră au devenit cunoscute prin împrejurimi într-un timp scurt datorită unicității lor. Până atunci, nu se planta la Camenca viță-de-vie, cu atât mai mult nu se desfășurau lucrări de terasare a versanților abrupti. Am putea presupune că metoda de terasare îi era bine cunoscută contelui Wittgenstein, iar predicția referitoare la potențiala utilizare optimă a terenului l-a determinat pe proprietarul moșiei să facă acest pas. Pentru P. H. Wittgenstein, a cărui obârșie era strâns legată de pantele Rinului, unde încă din cele mai vechi timpuri terasale de piatră au fost folosite pentru plantarea viei, Camenca cu solurile sale calcaroase, benefice pentru culturile care preferă mediul alcalin precum viță-de-vie, a fost cea mai mare ispită. Aceste soluri, prin compoziția lor, pot stimula producția de struguri pentru vinuri albe aromatate. Anume butași ai soiurilor de struguri Riesling, Traminer și Muscat au fost aduși din Franța și regiunea Rinului pentru plantare.

Pentru construcția teraselor au fost invitați viticultori ereditari din Germania [10]. O atenție deosebită a fost acordată pivnițelor săpate pe porțiunea unde povârnișul era cel mai înclinat. Crama construită deasupra pivnițelor a fost concepută ca parte integrantă a ansamblului arhitectural al conacului (fig. 10). Fiind reprezentativă pentru cramele din cadrul curților nobiliare de la începutul secolului al XIX-lea, ea a fost construită în stil neoclasic. Era marcată de un portic din opt coloane ale ordinului doric, având în partea superioară antablamentul cu o friză simplă și o cornișă proeminentă. Plastica peretelui de fundal se baza pe o succesiune de pilaștri cu capiteli dorige. Pilaștrii divizau peretele în porțiuni cu alternări ale intrărilor și arcaadelor oarbe. În partea de sus, după un ritm anumit, erau înscrise alternativ ferestre, cu excepția arcului central: intrarea în cramă. Acoperișul în două pante a fost decorat cu acrotere instalate pe acesta în continuarea co-

loanelor. Piedestalurile susțineau vase ce sugerau vizitatorilor destinația edificiului: producerea și păstrarea vinului.

Clădirea se distinge printr-o compoziție ordonată simetrică față de axa centrală, accentuată și de cele două „aripi” laterale zidite în trepte în descendență spre extremități în continuarea axei longitudinale a cramei ce trecea prin centrul coloanelor. Pentru decorul acestor ziduri au fost utilizate plăci de piatră rectangulare prelucrate, ieșite în relief, pe care au fost instalate vase identice cu cele de pe acoperiș.

În viața cotidiană a conacului, crama nu numai că aducea venit proprietarului, dar îi oferea satisfacție, căci, într-o anumită măsură, și-a îndeplinit visul. Caracterul utilitar al construcției determinat de noile exigențe ale arhitecturii, trezea un viu interes din partea vizitatorilor parcului. Cunoscutul cercetător în domeniul viticulturii E. Belin de Ballu apreciază înalt rezultatele și abnegația lui P. H. Wittgenstein. În ediția periodică a Societății Imperiale de Agricultură din Rusia de Sud, acesta scoate în evidență rezultatele obținute într-un timp relativ scurt. De asemenea, M. Ballas în lucrarea sa monumentală „Vinificația în Rusia” menționează: „În singura moșie a principelui Wittgenstein gospodăria era în stare perfectă” [10, p. 153]. Se menționează și faptul că bazele unei viticulturi dezvoltate, de bun renume din regiunea sudică a Rusiei, au fost puse de contele P. H. Wittgenstein. Începând cu anii '30 ai secolului al XIX-lea, moșia de la Camenca devine unul dintre cei mai mari producători și furnizori ai vinului, demonstrând o plantație viticolă model de tip intensiv, iar crama fiind asigurată cu utilaj modern din Europa: prese cu burghie, prese manuale, vase de lemn pentru fermentare, și alt inventar necesar.

Asemenea schimbări în structura economică a conacului la sfârșitul secolului al XVIII-lea – începutul secolului al XIX-lea erau o consecință a instaurării formelor de producție capitalistă. În apropiere de parcuri magnifice și, uneori, în anturajul acestora, au început să fie construite manufacturi, fabrici de cărămidă, fabrici de vin și alte unități de producție [16, p. 74].

În principal, direcțiile de cercetare și de interes profesional vizează aspecte legate de identitatea conacului. Arhitectura acestuia (el fiind distrus aproape în întregime în incendiul din 1917) este reconstituită grație desenelor și acuarelelor lui Napoleon Orda și Themistocles von Eckenbre-

cher, cărților poștale de epocă și hebdomadaru-lui Tygodnik Ilustrowany care îl remarcă ca unul din cele mai cunoscute în perioada cât se găsește în proprietatea familiei Wittgenstein. Analizând repertoriul morfologic clasicist al obiectului, remarcăm un ansamblu arhitectural integral, unde și construcțiile gospodărești erau soluționate prin aceleași elemente clasiciste. Clădirile și construcțiile conacului se distingeau prin volume și diviziune spațială clară, cu fațade (atât ale palatului, cât și ale anexelor gospodărești) evidențiate prin porticuri, cu o coloristică liniștită a finisajului, pereți masivi netezi, prin utilizare moderată a decorului plastic etc., reședința nobiliară presupunând o viziune monumentală bazată pe simetrie și echilibru.

Inspirată din modelele arhitecturale antice, arhitectura conacului a fost influențată atât de contextul istoric al apariției mișcării *clasicismului*, cât și de contextul social și politic al epocii, constituind o combinație de trăsături ale clasicismului european, datorită obârșiei proprietarului moșiei de la Camenca și încadrării acesteia în gubernia Podolia, ca parte a Rzeczpospolita, dar și ale clasicismului rus, atât P. H. Wittgenstein, cât și descendenții acestuia, făcând parte din aristocrația rusă. Dezvoltarea relațiilor de producție capitalistă determina valoarea complexului conacului prin organizarea rațională a activității economice. Astfel, conacul principelui Wittgenstein din Camenca se considera nu doar unul dintre „cele mai magnifice din Podolia”, dar și era printre cele mai de succes conace, care, datorită proprietarului său, a devenit cunoscut prin viticultură și vinificație de înaltă calitate.

Note

- ¹ *Kurhaus* (din germ. – casă de cură). Casa de cură care oferea facilități balneare oaspeților săi, de regulă în timpul sezonului de vară, construită în maniera hotelurilor din localitățile climato-balneare din Europa (Elveția, Austria, Germania etc.).
- ² *Cour d'honneur* (din fr. – curte de onoare). Curtea monumentală din față palatului, închisă pe trei sau patru laturi.
- ³ *officina* (din it. – atelier). Clădire auxiliară din cadrul conacului, de regulă, adiacentă palatului, cu funcții utilitare sau destinată locuirii servitorilor.

Referințe bibliografice

1. Aftanazy R. Województwo braclawskie. *Materiały do dziejów rezydencji*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, Tom X B, 1991.
2. Aftanazy R. Województwo braclawskie. *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*. Wrocław: Ossolineum, T. 10, 1996.
3. Aftanazy R. Województwo kijowskie. *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*. Wrocław: Ossolineum, T. 11, 1997.
4. Nicu V. *Localitățile Moldovei în documente și cărți vechi*. Chișinău: Universitas, Vol. 1, 1991.
5. Przybyłowski A. Kamionka nad Dniestrem. *Tygodnik ilustrowany*, Warszawa, 13 listopada 1880.
6. Switkowski P. *Budowanie wiejskie*. Warszawa. 1793.
7. *Tygodnik Ilustrowany 1880*. Warszawa. 13 listopada 1880.
8. Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV–первая половина XIX вв. В: Всеобщая история архитектуры. Москва: Стройиздат, Т. VI, 1968. / Arkhitektura Ros-sii, Ukrainy i Belorussii. XIV–pervaja polovina XIX vv. V: Vseobshchaia istoriia arkhitektury. Moskva: Stroiizdat, T. VI, 1968.
9. Афанасьев-Чужбинский А. С. Поездка въ южную Россію. Очерки Днестра. Часть вторая. С.-Петербургъ: А. Ф. Базунов, 1863. / Afanas'ev-Chuzhbinskii A. S. Poezdka v" iuzhnnuiu Rossiiu. Ocherki Dnestra. Chast' vtoraiia. S.-Peterburg": A. F. Bazunov, 1863.
10. Балласъ М. К. Виноделие въ Россіи. Южная Россія (Бессарабія, Херсонская, Подольская и Екатеринославская губерніи). Часть V. С.-Петербургъ: Департамент земледелия. 1899. / Ballas" M. K. Vinodelie v" Rossii. Iuzhnaia Rossiia (Bessarabiia, Kher-sonskaia, Podol'skaia i Ekaterinoslavskaia gu-bernii). Chast' V. S.-Peterburg: Departament Zemledeliia. 1899.
11. Балицкая М. Е. Жемчужина Приднестровья: История Каменки и окружающих ее сел в документах, воспоминаниях и легендах. Тирасполь. 2008. 245с. / Balitskaia M. E. Zhemchuzhina Pridnestrov'ia. Istoriia Kamenki i okruzhaiushchikh ee sel v doku-mentakh, vospominaniikh i legendakh. Ti-raspol'. 2008. 245 s.
12. Балицкая М. Е. Каменка: путь длиною в 400 лет. Тирасполь. 2008 / Balitskaia M. E.

- Kamenka: put' dlinoiu v 400 let. Tiraspol. 2008.
13. Боровиковский М. Новый отечественный курорт. Одесса. 1894 / Borovikovskii M. Novyi Otechestvennyi kurort. Odessa. 1894.
 14. Гуцевич А. Е. Русская усадьба в эпоху расцвета классицизма (конец XVIII–начало XIX вв.). В: Вестник славянских культур, 2008, (3-4), с. 188-194. / Gutsevich A. E. Russkaia usad'ba v epokhu rastsveta klassitsizma (konets XVIII–nachalo XIX vv.). V: Vestnik slavianskikh kul'tur, 2008, (3-4), s. 188-194.
 15. Демченко Н. А., Макарь Д. Г., Тарас Я. Н. Каменка. Террасы виноградные и подвалы винные. XIX в. В: Свод памятников истории и культуры МССР (Северная зона). Кишинев: Штиинца, 1987, 370-371. / Demcenko N. A., Makar' D. G., Taras Ia. N. Kamenka. Terrasy vinogradnye i podvaly vinnye. XIX v. V: Svod pamiatnikov istorii i kul'tury MSSR (Severnaia zona). Kishinev: Shtiintsa, 1987, 370-371.
 16. Кулагин А. Н. Архитектура дворцово-усадьбных ансамблей Белоруссии. Вторая половина XVIII–начало XIX в. Минск: Наука и техника, 1981. / Kulagin A. N. Arkhitektura dvortsovo-usadebnykh ansamblei Belorussii. Vtoraia polovina XVIII–nachalo XIX v. Minsk: Nauka i tekhnika, 1981.
 17. Марасинова Е. Н., Каждан Т. П. Культура русской усадьбы. В: Очерки русской культуры XIX века. Т. 1. Общественно-культурная среда. Москва: МГУ, 1998, с. 265–374. / Marasinoва E. N., Kazhdan T. P. Kul'tura russkoi usad'by. V: Ocherki russkoi kul'tury XIX veka. T. 1. Oshchestvenno-kul'turnaia sreda. Moskva: MGU, 1998, s. 265-374.
 18. Морозов В. Ф. Классицизм в архитектуре Беларуси: идеи и их реализация. В: Архитектура и строительство №7 (218), 2010. / Morozov V. F. Klassitsizm v arkhitekture Belarusi: idei i ikh realizatsiia. V: Arkhitektura i stroitel'stvo №7 (218), 2010.
 19. Российская родословная книга, издаваемая княземъ Петромъ Долгоруковымъ. Фамилии, имеющія иностранныя почетныя титула. Часть третья. Глава четвертая. Санкт Петербургъ, 1856. / Rossiiskaia rodoslovnaia kniga, izdavaemaia kniazem" Petrom" Dolgorukovym". Familii, imeiushchiia inostranniaia pochetnyia titla. Chast' tret'ia. Glava chetvertaia. Sankt-Peterburg", 1856.
 20. Руденко О. В. Каменка. Дом княгини Трубецкой. Первая половина XIX в. В: Свод памятников истории и культуры МССР (Северная зона). Кишинев: Штиинца, 1987, с. 365. / Rudenko O. V. Kamenka. Dom kniagini Trubetskoi. Pervaia polovina XIX v. V: Svod pamiatnikov istorii i kul'tury MSSR (Severnaia zona). Kishinev: Shtiintsa, 1987, s. 365.
 21. Тарас Я. Н. Каменка. Парк. XIX в. В: Свод памятников истории и культуры МССР (Северная зона). Кишинев: Штиинца, 1987, с. 368–369. / Taras Ia. N. Park XIX v. V: Svod pamiatnikov istorii i kul'tury MSSR (Severnaia zona). Kishinev: Shtiintsa, 1987, s. 368-369.
 22. Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета. Т. VIII. Каменец-Подольск, 1901. Trudy Podol'skogo eparhial'nogo istoriko-statisticheskogo komiteta. T. VIII. Kamenets-Podol'sk, 1901.
 23. Федорук А. Т. Старинные усадьбы Минского края. Минск: Полифакт, 2000. Fedoruk A. T. Starinnye usad'by Minskogo kraia. Minsk: Polifakt, 2000.
 24. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Под редакцією Арсеньева К. К. и Петрушевскаго Ф. Ф. Т. VI а. С.-Петербургъ, 1892, с. 557. Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona. Pod redaktsieiu Arsen'eva K. K. I Petrushevskago F. F. T. VI a. S.-Peterburg", 1892, s. 557.

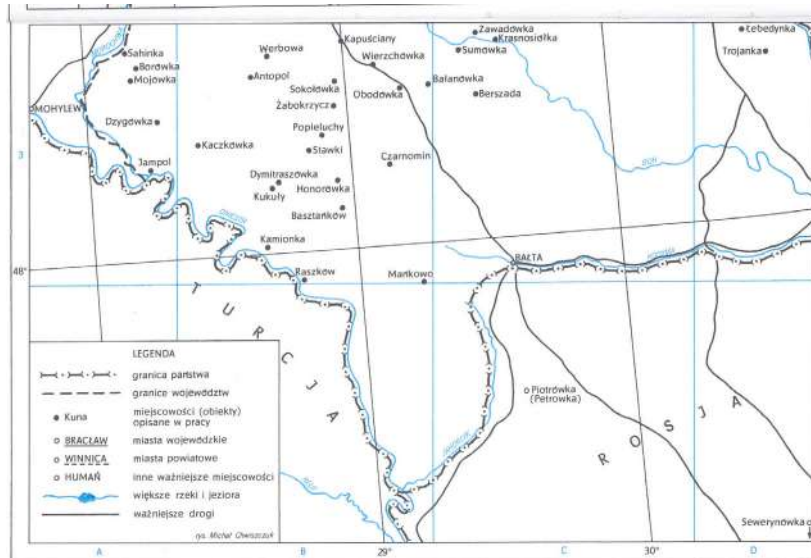


Fig. 1. Camenca (Kamionka). Voievodatul Brațlav în componența Rzeczpospolita, 1771.
Apud: Aftanazy 1997, p. 789.

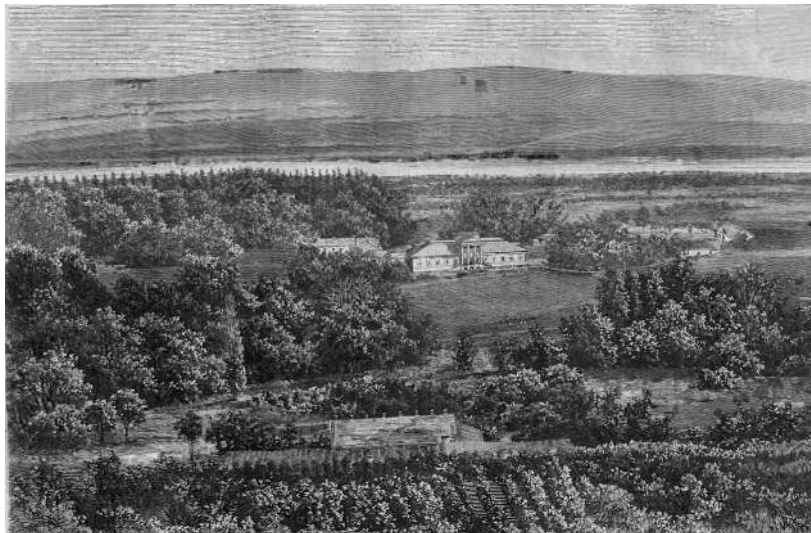


Fig. 2. Panorama reședinței familiei Wittgenstein dinspre versantul sudic terasat.
Apud: Tygodnik Ilustrowany 1880, p. 317.



Fig. 3. Intrarea principală a conacului. Acuarelă, 1873. Autor: N. Orda.
Apud: Aftanazy 1991, p. 86.

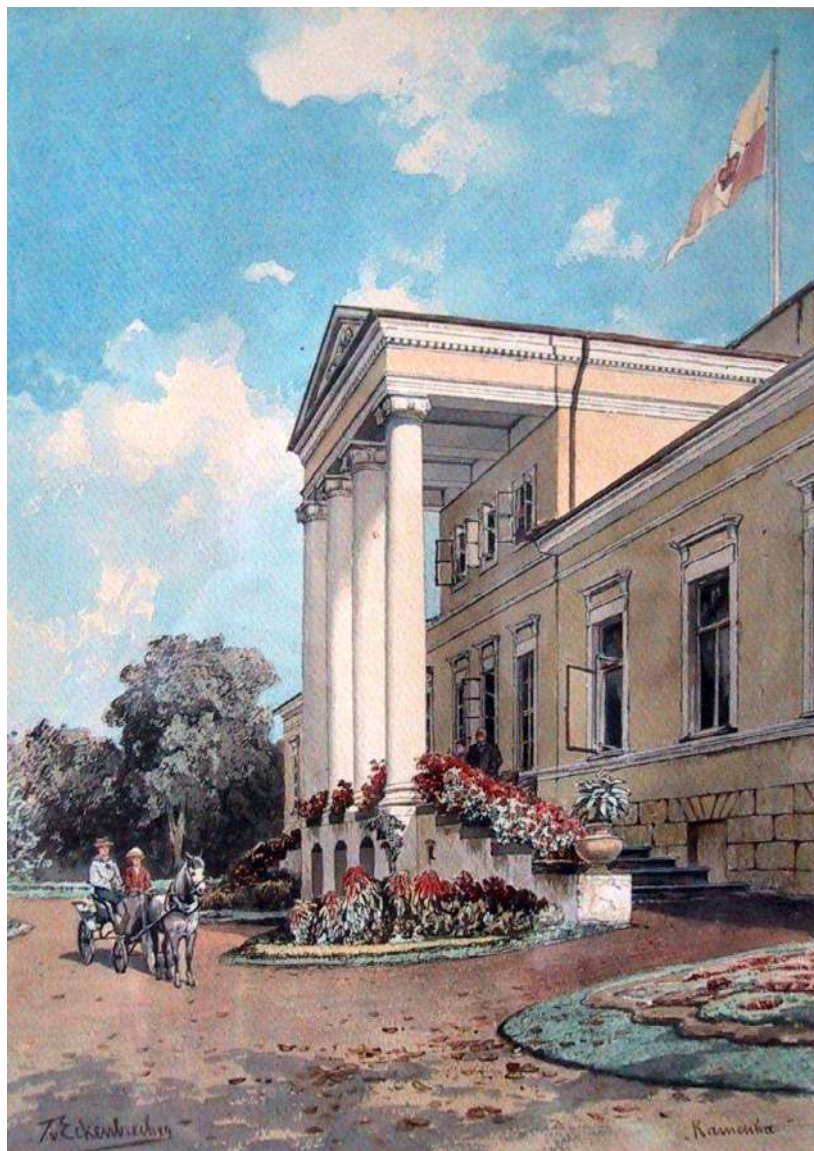


Fig. 4. Fațada de nord a palatului. Acuarelă, 1890.
Autor: Themistokles von Eckenbrecher. Apud: Balitskaya 2008, p. 46.



Fig. 5. Fațada de sud a palatului. Carte poștală, înc. sec. XX.
Din fondurile Muzeului orașului Camenca.



Fig. 6. Fațada de nord a palatului. Carte poștală, înc. sec. XX.
Din fondurile Muzeului orașului Camenca.



Fig. 7. Casa contesei Trubețkaia. Fotografie, înc. sec. XX.
Din fondurile Muzeului orașului Camenca.

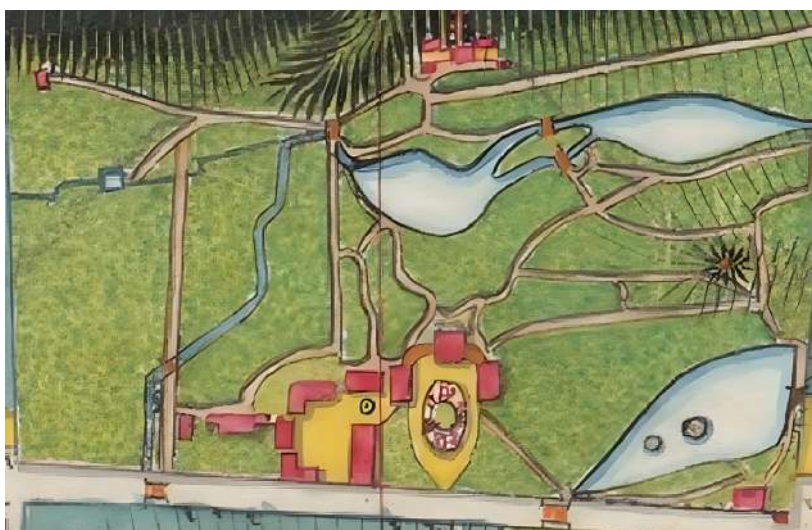


Fig. 8. Reședința familiei Wittgenstein. Ridicare topografică militară a guberniei Podolia. Fragment. 1844
(<https://history.gospmr.org/kamenka-istoricheskaya/>).



Fig. 9. Terasile consolidate cu ziduri de sprijin din piatră, înc. sec. XIX.
Foto A. Trifan, 2012.

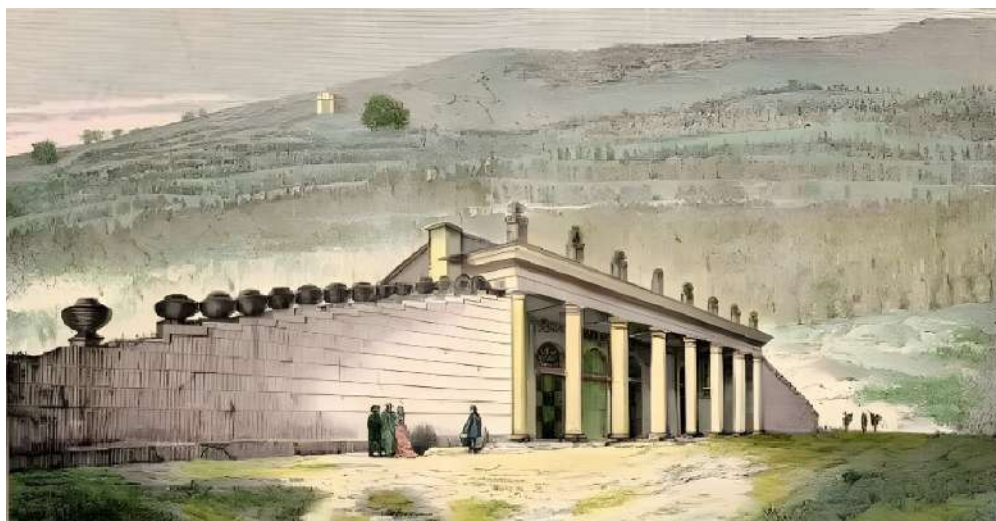


Fig. 10. Crama conacului pe fundalul teraselor cu vii. Acuarelă, 1880.
Autor: N. Orda. Apud: Aftanazy 1991, p. 87.

Alla CEASTINA

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

**Владельцы, арендаторы, предприниматели и донаторы
города Оргеев в XIX-XX вв. в документах Национального
Архивного Агентства Республики Молдовы**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.06>

Rezumat

**Proprietarii, chiriașii, antreprenori și ctitorii din orașului Orhei în secolele XIX-XX
în documentele Agenției Naționale a Arhivelor din Republica Moldova**

Documentele de arhivă conțin informații interesante privind proprietarii, chiriașii și ctitorii din Orhei, în special reprezentanții unor familii nobiliare vestite precum Hangerli, Grave, Skopovski, Erdely, Jivkovici, Ianușevici și Dolivo-Dobrovolski, Dulski. Inițial, orașul județean era situat pe pământurile Eufrosiniei Grave, Elenei Popova și Mariei Jivkovici. În 1896, *Flügeladjutant*-ul Ilia Jivkovici a devenit avocatul proprietarilor orașului Orhei. În 1904, fiica sa Elena a dat în arendă orașul Orhei nobilului Leon Skopovski. Arendaș al acestui oraș a fost și nobilul Nikolai Mandro. În 1906, Bronislav Ianușevici, mareșalul nobilimii județului Orhei, a devenit cetățean de onoare. Orheiul era considerat un oraș evreiesc, deci nu este de mirare că în 1910 evreii Șlioma Gurevici și Froim Paghis au deschis primul cinematograful din oraș. În 1911, John Peets din Marea Britanie, în calitate de avocat al soției sale Elena Jivkovici Peets, a decis să instaleze în orașul Orhei un sistem de alimentare cu apă. Iar în 1913, s-a deschis teatrul-illusion al orașului ce aparținea antreprenorului evreu Șlomo Tomașin. Până în 1914, a fost finalizată construcția Bisericii Catolice din Orhei, în stil neogotic, al cărei ctitor era familia de nobili Dolivo-Dobrovolski. Astfel, toți acești proprietari, arendași și ctitori au adus o contribuție valoroasă la dezvoltarea social-economică și culturală a orașului Orhei.

Cuvinte cheie: Orhei, proprietari, ctitori, arendași, teatru, biserică, nobili, antreprenori evrei.

Summary

**The owners, tenants and donors of Orhei town in the XIX-XX centuries
in the documents of the National Archival Agency of the Republic of Moldova**

The archival documents contain interesting information about the owners, lessees, entrepreneurs and donors of Orhei, among those were representatives of such famous noble families as Hanjerli, Grave, Skopovsky, Erdeli, Zhivkovich, Yanushevich, Dolivo-Dobrovolsky, Dulsky. Initially, the district town was located on the land of Euphrosyne Grave, Elena Popova and Maria Zhivkovich. In 1896, the aide-de-camp Ilya Zhivkovich became the attorney of the owners of the town of Orhei. In 1904, his daughter Elena leased the city of Orhei to the nobleman Leon Skopovsky. The lessee of this city was also the nobleman Nikolai Mandro. In 1906, the Orhei district leader of the nobility Bronislav Yanushevich became an honorary citizen. Orhei was considered as a Jewish town, so it is not surprising that in 1910 the Jews Shlema Gurevich and Froim Pagis opened the first city cinema. In 1911, John Pits from Great Britain, acting as an attorney for his wife Elena Zhivkovich Pits, decided to install a water supply system in Orhei. And in 1913, the city illusion theater was opened by the Jewish entrepreneur Shlema Tomasin. By 1914, the construction of the Orhei Catholic Church in the neo-Gothic style was completed, the founder of which was considered to be the noble family Dolivo-Dobrovolski. Thus, all these owners, lessees and donors made a worthy contribution to the socio-economic and cultural development of Orhei.

Keywords: Orhei, owners, founders, lessees, theater, Catholic Church, nobles, Jewish entrepreneurs.

В Национальном Архивном Агенстве Республики Молдова хранится огромное количество документов и проектной документации за разные периоды времени, связанных с историей города Оргеева (Рис. 1). Нами были обнаружены ранние архивные документы о существовании так называемого местечка в Бес-

сарабской области в первой половине XIX в., а именно дело по рассмотрению Митрополита Гавриила Бэнулеску Бодони о неправильной передаче церкви Святого Димитрия (Рис. 2) в чужие руки в местечке Оргеев в марте 1814 г. [1].

В 1839 г. в Канцелярию Военного Бессарабского Губернатора и Управляющего

Гражданской частью и Измаильского градоначальства генерал майора и кавалера Павла Ивановича Федорова были представлены статистические сведения по Оргееву [2]. Число жителей:

«Дворян личных – 2.

Разночинцов – 15.

Духовенства – 12.

Царан душ – 1142.

Евреев – 1976.

Всего – 3147.

О количестве земли в городе Оргееве состоит

Пашенной десятины – 500.

Сенокосной – 485.

Под усадьбой – 950.

Занятой болотами, дорогами и неспособной к хлебопашеству – 6.

Всего – 1941» [2, f. 28].

За 1863 г. мы находим ведомости о церкви Соборной Свято-Дмитриевской г. Оргеева, которая согласно источникам была построена в XVII в. Из ведомости Свято-Николаевской церкви, также принадлежащей помещице княгине Елене Ханжерли (Ханджерли), и узнаем, что храм был построен в 1793 г. В документах Бессарабского губернского правления содержатся сведения о владельцах, арендаторах и донаторах города, среди которых – представители дворянских родов Ханжерли, Граве, Скоповских, Мандро, Эрдели, Живкович, Янушевич, Топалов, Доливо-Добровольские и даже иностранец из Великобритании, Джон Питтс.

В деле об изменении плана г. Оргеева, начиная с 28 октября 1909 г. по 2 октября 1915 г. [3] имеется интересная информация о том, что уездный город Оргеев находился на земле жены тайного советника Ефросиньи Константиновны Граве; жены подполковника Елены Владимировны Поповой и жены полковника Марии Владимировны Живкович, урожденных Граве [3, f. 7].

Изучая генеалогию дворянского рода Граве удалось выяснить, что 28 марта 1865 г. в Кафедральном Преображенском соборе г. Одессы была крещена родившаяся 5 февраля Елена, дочь коллежского советника Владимира Владимировича Граве и его супруги Евфросинии Константиновны. Восприемниками при крещении выступили его императорское высочество Петр Георгиевич принц Ольден-

бургский и дочь генерала Зинаида Дмитриевна Васекова [27, л. 23 об.- 24].

Владимир Владимирович Граве-старший (9 апреля 1828 – 25 марта 1895) окончил Императорское училище правоведения с чином [29, л. 125-126] коллежского секретаря (1849), служил в Правительствующем Сенате; исправлял должность херсонского губернского казенных дел стряпчего, затем товарища председателя херсонской палаты уголовного суда, с 20 марта 1869 – член одесской судебной палаты, с 27 марта 1885 – председатель департамента харьковской судебной палаты [27, л. 38-39]. С 1 января 1876 – действительный статский советник, отставной тайный советник. Был похоронен на старом кладбище в Одессе. Был женат на Евфросинии Константиновне Балачано (умерла 13 марта 1913 г. в Женеве), владелице части имения, состоящего из 2500 десятин, в г. Оргееве.

Согласно опубликованной родословной рода Граве, Елена Владимировна родилась 5 ноября 1865 г. и была дважды замужем: 1) за Сергеем Александровичем Поповым, управляющим харьковской конюшней Орловской губернии Государственного коннозаводства, полковником армейской кавалерии (у них сын и две дочери, одна дочь Мария, родилась в 1890 г.); и 2) Джоном Питтсом, сыном англичанина Джона Питтса [28, с. 136]. На плане уездного города Оргеева с проектом его распространения и урегулирования улиц 1895 г., составленным землемером-таксатор¹ А.И. Ботезатом, была сделана запись следующего содержания: «На привидение в исполнение настоящего плана выражаю согласие с тем, однако, чтобы в ограждении интересов обывателей города, не учинено было им под каким-либо видом препятствия, как до, так и после утверждения плана, в возведении построек на тех местах, которые предназначены по сему плану под улицы, площади и проулки, либо в ремонтировании построек, подлежащих снесению, пока таковые места или постройки не будут выкуплены городом от их владельцев по добровольному соглашению или отчуждены в установленном законом (575 и след ст. X т. 1 ч. Зак. гр.²) порядке июня 11 дня 1896 года» [3, f. 7]. Этот документ подписал поверенный владельцев г. Оргеева, флигель-адъютант³ Илья Петрович Живкович, и утвердил Губернатор, Генерал-Лейтенант А. Константинович.

План был рассмотрен и одобрен Строительным отделением Бессарабского губернского правления согласно протоколу от 7 июля 1899 г. под № 107. Губернский инженер К. Гаскет поставил подпись за Губернского архитектора.

В Национальном Архивном Агентстве сохранилось Постановление Верховного Совета на рапорт Оргеевского предводителя дворянства и дворян Живковича и Мицельского по обвинению чиновников дворян Калмуцкого и Урсула за уклонение от возложенных на них дворянством поручений в 1827 г. [4]. Поверенный дворянин Леон Скоповский и дворянин Николай Петрович Мандро [3, f. 11] проживали в Оргееве.

1 августа 1904 г. несовершеннолетняя дочь флигель-адъютанта полковника Ильи Петровича Живкович, Елена Ильинична Живкович, отдала в арендное содержание Леону Иосафатовичу Скоповскому принадлежащее им недвижимое имение, состоящее в Бессарабской губернии, гор. Оргеев со всеми относящимися к нему землями и законными доходными статьями. В архивных документах сохранилась переписка по рассмотрению жалобы поверенного арендатора Скоповского и дворянина Николая Петровича Мандро о незаконном обложении городским сбором владельческой земли города Оргеева в период с 27 октября 1909 г. – 4 марта 1915 г. [6].

Сохранились ходатайства дворянок Граве Е.К., Живкович М.В., Поповой Е.В. о вознаграждении их за выкуп в казну пропинационного права⁴ по г. Оргееву за период с 27.09.1896 по 23.01.1899 гг. [7].

В архивном деле Бессарабского Депутатского Собрания в отношении коллежского асессора Петра Васильева Мандро и его сыновей в период с 24 марта 1872 – 11 мая 1916 г. есть все документы, подтверждающие дворянство Николая Петровича Мандро и его жены Софии Николаевны, урожденной Толмачевская [8, f. 36-49].

26 ноября 1902 г., землевладелец Оргеевского уезда Христофор Топалов подготовил прошение в Бессарабское губернское Строительное Отделение с просьбой разрешить ему построить глазную лечебницу на 10 коек при Оргеевской земской больнице. Предполагая построить здание «каменное и крытое Марсельскою черепицей» [5, f. 1], Х. Топалов собирался впоследствии передать его во вла-

дение Оргеевского земства. И 3 сентября 1903 г. он подтвердил, что получил проект [5, f. 2] (Рис. 3), утвержденный Строительным отделением [5, f. 6].

В 1904 году католики г. Оргеева обратились к Бессарабскому губернатору с прошением [9, f. 3-3v.] разрешить им строительство римско-католического костела, которое среди более 140 верующих подписал также дворянин, статский советник Бронислав Янушевич, проживавший в 1897 г. в Кишиневе на углу Немецкой и Киевской улиц, в доме под номером 9 [10, f. 887-889]. В фонде Кишиневской Духовной Консистории хранится дело по постройке молитвенного дома в городе для лиц римско-католического вероисповедания в период с 6 сентября 1904 г. по 7 июля 1908 г. [9]. 13 февраля 12 апреля 1906 г. Оргеевскому уездному предводителю дворянства Янушевичу Брониславу Мечиславовичу присвоили звание почетного гражданина г. Оргеева [11].

В фонде Бессарабского дворянского собрания сохранилась переписка с Бельцким и Сорокским уездными полицейскими управлениями по жалобе дворянки Анастасии Н. Чухурян на незаконные поступки Оргеевского предводителя дворянства Бронислава Янушевича при покупке им с торгов имения Ишкалэу Бельцкого у. принадлежащего первой в период с 17 августа 1897 г. по 31 июля 1898 г. [12].

Также сохранилось личное дело с формулярными списками о службе Оргеевского Уездного предводителя Дворянства Б.М. Янушевича за период с 21 февраля 1900 г. по 9 ноября 1905 г. [13].

В Переписке с городским старостой о проведении в г. Оргееве водопровода в период с 7 марта 1911 по 10 февраля 1912 г. [14] хранится копия подписки поверенного владельцев города Оргеева, Джона Питтса, о согласии на устройство в Оргееве водопровода, устройства артезианских колодцев, прокладку труб по городским улицам и возведение всяких водопроводных сооружений.

Документ, составленный в г. Одесса 20 октября 1911 г., подтверждает, что Великобританский подданный Джон Джонович Питтс, проживавший по улице Гоголя в доме номер 1, в качестве поверенного своей жены Елены Владимировны Питтс, вдовы тайного советника Ефросиньи Константиновны Граве и дворянки Елены Ибичичны Эрдели,

рожденной Живкович, дал свое согласие на устройство в означенном городе Оргееве водопровода, для чего было решено устроить артезианские колодцы, произвести прокладку труб по городским улицам и возвести всякие водопроводные сооружения. Елена Ильинична Живкович (1884-?) – дочь генерала-майора Ильи Петровича Живкович (26.10.1853–25.08.1907) и Марии Владимировны Граве (23.10.1858–1902), на период 1914 г. имела в совместном владении с Ефросинией Константиновной Граве и Еленой Владимировной Питтс 2942 гектара земли в г. Оргееве Бессарабской губернии.

21 июля 1911 г. католической общине Оргеева был отведен участок земли между Гоголевской и Александровской улицей под строительство часовни [15, f. 49]. Неоготическое сооружение католической церкви «осуществлялось по проекту, согласованному с губернским инженером А.С. Асвадуровым и губернским архитектором М. С. Сероцинским» [30, р. 241] и было завершено к 1914 г. (Рис. 4).

«Донатором Орхейской католической церкви являлась Цезарина Фоминичена Бочарская (1841-1924) (Рис. 5), жена Григория Онуфриевича Доливо-Добровольского, мать Романа Григорьевича Доливо-Добровольского, предводителя Оргеевского дворянства и последнего предводителя Бессарабского дворянства, пожертвовавшая значительные средства на строительство храма в Оргееве» [30, р. 241-242].

В Национальном Архивном Агентстве, в архивном фонде Бессарабского дворянского собрания хранятся личное дело и формулярные списки о службе Оргеевского Уездного предводителя дворянства Р. Г. Доливо-Добровольского за период с 1904 по 1908 г., [16] а также копия формулярного списка депутата Бессарабского Дворянского Депутатского собрания дворянина Константина Григорьевича Доливо-Добровольского за 1902 г., который на дворянских выборах, бывших в январе 1893 г. был избран дворянством и утвержден в качестве депутата Бессарабского Дворянского собрания от Оргеевского уезда [17, f. 1v].

Сохранился также Формулярный список о службе почетного мирового судьи по Оргеевскому уезду Константина Григорьевича Доливо-Добровольского за 1914 г. [18]. 25 ок-

тября 1894 г. Оргеевским уездным земским собранием он был избран почетным мировым судьей по Оргеевскому уезду и утвержден в этой должности Правительствующим сенатом согласно указу от 19 апреля 1895 г. за № 4185 [16, f. 2v]. В архиве имеется личное дело и формулярный список о службе депутата дворянства К.Г. Доливо-Добровольского за период с 1904-1909 гг. [19].

Также сохранилось переписка с Бессарабским генерал-губернатором и др. об увольнении Оргеевского уездного предводителя дворянства Р.Г. Доливо-Добровольского в 1909 г. [20]. В этом же фонде хранится очерк о деятельности Бессарабского губернского предводителя дворянства Р.Г. Доливо Добровольского за 1917 г. [21]. Именно благодаря этой семье «богатых и влиятельных землевладельцев Оргеевского уезда, потомков чашника Болеслава из Познани (*1650), польских шляхтичей, обосновавшихся в Бессарабии в первой половине XIX века. Семья Доливо-Добровольских приобрела имение Бравича в Оргеевском уезде после 1865 года» [30, р. 241]. В списках домовладельцев указывается, что дворяне Роман Григорьевич и Цезарина Фоминична Доливо-Добровольские проживали в Кишиневе по Мещанской улице, в доме номер 14 [10, f. 171-172]. Сохранился формулярный список о службе кишиневского уездного предводителя дворянства, надворного советника Романа Григорьевича Доливо-Добровольского, составленный 22 февраля 1914 г. [22].

Документы, связанные с дворянским происхождением Мандро, хранятся в архивном фонде Бессарабского депутатского собрания включая период за 1911 г., когда херсонский губернский предводитель дворянства просит его уведомить, состоит ли в числе дворян Бессарабской губернии Яким Степанов Апрода (Апродов) сын его Петр или вообще кто-либо Апродовых или Мандро-Апродов [23, f. 98].

Оргеев считался еврейским местечком, поэтому неудивительно, что большое количество архивных документов связано с историей еврейского населения в этом городе. Согласно статистическим сведениям, составленным в 1839 г., в Оргееве уже была 1 синагога [2, f. 28v]. А начиная с 1880 г., в Оргеевском уезде были открыты синагоги (Рис. 6) и молитвенные дома. Оргеевские жители Гуревич и Пагис открыли первый городской кинотеатр в конце 1910 г.

[26]. Позже, в 1913 г. в Оргееве открывается новый театр-иллюзион Томашина (Рис. 7).

В архивном фонде Бессарабского Губернского Правления сохранилось дело об отчуждении земли из владения Марии Егоровны Дульской и Марии Адольфовне Минкевич для устройства проулков в г. Оргееве в 1915-1918 гг. [24] Марии Дульской, одной из наследниц дворян Граве, принадлежало имение в г. Оргееве, которое заключалось в «пятьсот двадцать восемь квадратных сажень» [24, f. 79] и граничило с ул. Александровской на востоке, с ул. Гоголевской на западе, на севере с дворовым местом Якова Блуштейна и с юга – с усадьбой Оргеевского Казначейства [24, f. 79v].

1 февраля 1917 г. Оргеевская уездная земская управа получила прошение от действительного студента Федора Борисовича Богдасарова, проживавшего в вотчине Хыждиени Оргеевского уезда, который просил выдать ему удостоверение, что ему принадлежат недвижимые имущества, находящиеся в городе Оргееве, по Бессарабской и Владимирской улицам, заключающиеся в двух смежных дворах со всеми постройками, которые он ранее приобрел от Рувина Пружанского [25, f. 100].

12 мая 1917 г. Оргеевская Земская управа выдала Рувину Лернеру удостоверение, подтверждающее его владение участком земли в количестве 130 десятин так называемой Хикляны в городе Оргееве, где имеется посевов: «озимой пшеницы 60 десятин; овса и подсолнуха 40 десятин» [25, f. 121], и всем этим хозяйством управлял и заведовал арендатор – Лернер.

13 мая 1917 г. было выдано удостоверение Гершу Вайнштоку (Рис.8), подтвердившее, что согласно окладным книгам Оргеевской Уездной управы, он был одним из наследников Лейбы Резника и владел 607 десятинами из общего владения имения Бологан-Иванос в количестве 1029 десятин [25, f. 113] удобной земли, принадлежавшего Резнику и другим его родственникам. Конечно же, это только предварительные исследования, и представлены далеко не все владельцы, арендаторы, донаторы и предприниматели г. Оргеева. В процессе дальнейшего изучения архивных документов выявятся новые имена тех, чья деятельность нашла отражение в социально-экономическом и культурном развитии этого города в период с XVIII - XX вв.

Примечание

- ¹ Таксатор – специалист с инженерным образованием, который занимается оценкой или инвентаризацией.
- ² 575 и след ст. X т. 1 ч. Зак. гр. - статья 575 и следующая статья, том 10, 1 часть Гражданского законодательства.
- ³ Флигель-адъютант - светское воинское звание. Изначально адъютант в офицерском чине при императоре, фельдмаршале, генералиссимусе, его задачей была передача команд начальника на фланги.
- ⁴ Пропинационное право - право выделки и продажи крепких напитков на землях того или другого владельца.

Библиография

1. Agenția Națională a Arhivelor din Republica Moldova (ANA), F. 2, inv. 1, d. 331.
2. ANA, F. 2, inv. 1, d. 2988.
3. ANA, F. 6, inv. 4, d. 1571.
4. ANA, F. 3, inv. 1, d. 1119.
5. ANA, F. 6, inv. 4, d. 927.
6. ANA, F. 9, inv. 1, d. 1458.
7. ANA, F. 136, inv. 1, d. 206.
8. ANA, F. 88, inv. 1, d. 1898.
9. ANA, F. 208, inv. 4, d. 2790.
10. ANA, F. 153, inv. 1, d. 11.
11. ANA, F. 9, inv. 1, d. 5215.
12. ANA, F. 88, inv. 1, d. 2236.
13. ANA, F. 88, inv. 2, d. 25.
14. ANA, F. 9, inv. 1, d. 1929.
15. ANA, F. 6, inv. 4, d. 1065.
16. ANA, F. 88, inv. 2, d. 120.
17. ANA, F. 88, inv. 2, d. 571.
18. ANA, F. 88, inv. 2, d. 280.
19. ANA, F. 88, inv. 2, d. 122.
20. ANA, F. 88, inv. 2, d. 200.
21. ANA, F. 88, inv. 2, d. 630.
22. ANA, F. 308, inv. 1, d. 66.
23. ANA, F. 88, inv. 1, d. 13.
24. ANA, F. 6, inv. 4, d. 2065.
25. ANA, F. 69, inv. 1, d. 210.
26. Chastina, A. Illusion theatres of Orhei in the beginning of XX century. History of their construction and the legislation in the field of cinematography. În: „Dialogica. Revistă de studii culturale și literatură”, An IV, Nr. 3, 2024, pp. 53-59.
27. ГАОО (Государственный Архив Одессы и Одесской Области), Ф. 37, оп. 3-а, д. 28, л. 23об.-24./GAOO (Gosudarstvennyi Arkhiv

- Odessa I Odesskoi Oblasti), F.37, op. 3-a, d.28, l. 23 ob.-24.
28. Модзалевский Л.Б., Модзалевский Н.Л. Граве. Материалы к родословию потомства Христиана Граве. СПб., 1997, с. 50. Сообщено М.Ю. Катин-Ярцевым, с.136 / Modzalevskii L.B., Modzalevskii N.L. Grave. Materialy k rodosloviu potomstva Khristiana Grave. SPb.,1997, s.50. Soobshcheno M.Iu. Katin-Yartsevym, s.136.
29. Решетов С.Российский императорский дом – представители и родственники в метрических книгах ГАОО. В: Литературно-художественный, историко-краеведческий иллюстрированный альманах «Дерибасовская - Ришельевская» № 53, 2013 г., с.125-126 / Reshetov S. Rossiiskii imperatorskii dom – Predstaviteli i rodstvenniki v metricheskikh knigakh GAOO. V: Literaturno-hudozhestvennyi, istoriko-kraevedcheskii illiustrirovannyi almanakh “Deribasovskia-Rishelievskiaia” № 53, 2013 g., s.125-126.
30. Рыбалко Е. О строительстве римско-католической церкви в городе Орхей. În: Analecta catolică II, Chisinău, 2006, p. 241-242 / Rybalco E. O stroitelstve rimsko-katolicheskoi tserkvi v gorode Orhei. V: Analecta catolică II, Chisinău, 2006, p. 241-242.



Fig. 1. Вид г. Оргеев в XIX-XX вв.
(https://www.facebook.com/orhei.streetsandfaces/?locale=mt_MT).



Fig. 2. Церковь Святого Дмитрия в г. Оргееве. Фото автора.

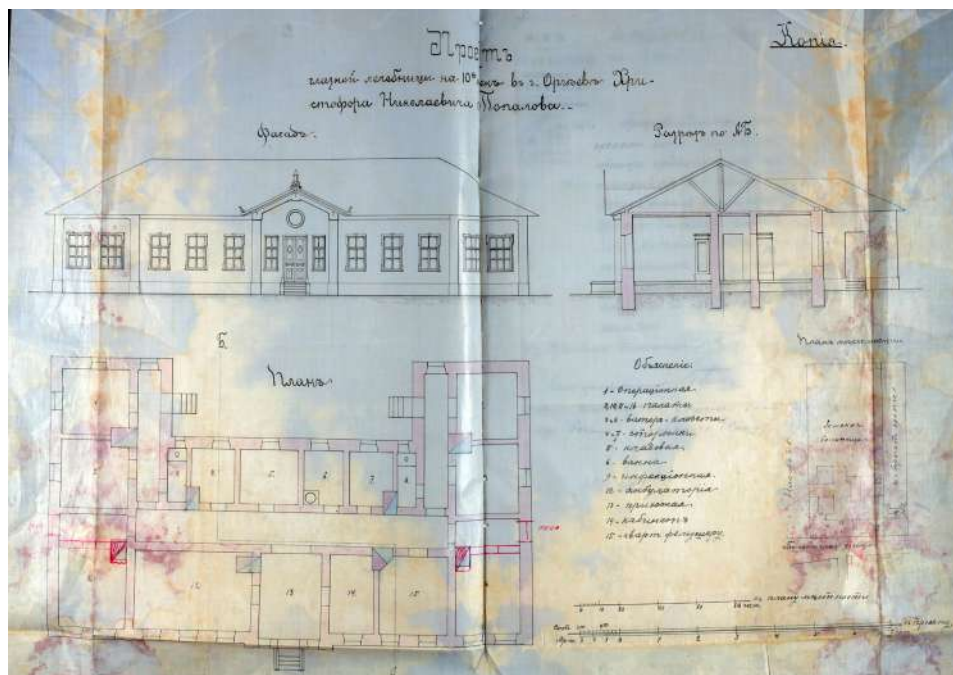


Fig. 3. Проект на строительство здания глазной лечебницы Христофора Топалова в г. Оргееве в 1902-1903 гг. (ANA).



Fig. 4. Здание Оргеевского Католического Костела после реставрации. Фото автора.



Fig. 6. Чезарина Доливо-Добровольская (1841-1924) – ктитор Католического Оргеевского Костела, Atelien Saal, Wuedungen, 1909. Из архива племянницы Alexandra Ausländer, проживающей в Швейцарии. Копия фото была сделана Т. Затеевой.



Fig. 5. Здание бывшей синагоги, принадлежавшей Лейбу Резник в г. Оргеев.
Фото из архива Христиана Вайншток.

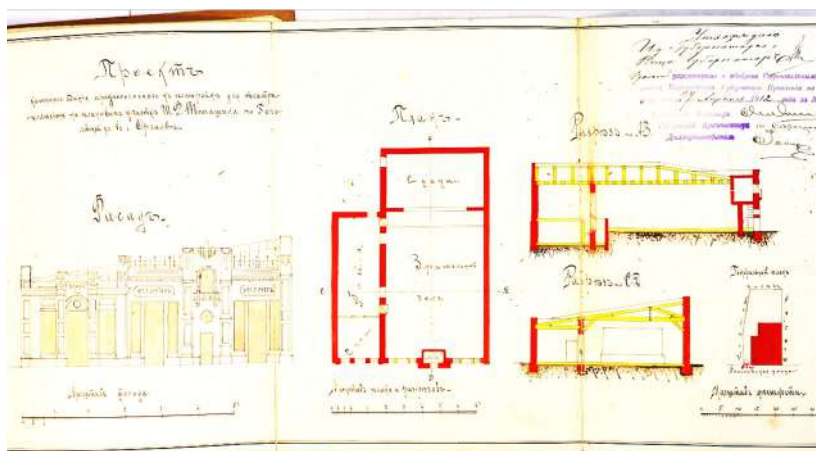


Fig. 7. Проект на строительство каменного здания театра-иллюзиона
Шлемы Томашина в г. Оргееве в 1913 г. (ANA).



Fig. 8. Герш Вайншток -
владелец имения Бологан-
Иванос. Фото из архива
Христиана Вайншток.

Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt din Chișinău

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.07>

Rezumat

Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt din Chișinău

Personalitatea renumitului voievod al Moldovei, Ștefan cel Mare și Sfânt (anii de domnie 1457-1504) și victoriile raportate de acesta în peste 40 de războaie și lupte, efortul lui de a păstra integritatea și independența țării, pe bună dreptate au meritat edificarea unui monument în inima capitalei Republicii Moldova. Acest monument este cununa creației sculptorului Alexandru Plămădeală (1888-1940) și a arhitectului Eugen A. Bernardazzi (1883-1931). Pagini veridice din istoria edificării monumentului se găsesc în memoriile soției sculptorului, Olga Plămădeală. În articolul de față au fost cercetate: destinul monumentului, circumstanțele edificării lui, aspectele plastice și semantice ale prelucrării imaginii artistice a marelui voievod. Autoarea cercetează în aspect stilistic cele trei variante-machete ale monumentului, realizate de Alexandru Plămădeală, urmărind evoluția conceptelor sculptorului în tratarea chipului voievodului.

Cuvinte cheie: monument, destin, circumstanțele edificării, aspecte plastice, aspecte semantice, aspecte stilistice, imagine.

Summary

Monument to Stephen the Great and Saint in Chisinau

The personality of the famous Ruler of Moldova, Stephen the Great and Saint (reigned 1457-1504) and the victories he won in 40 wars and battles, his efforts to preserve the integrity and independence of the country, deserved the construction of a monument to him in the heart of the capital of the Republic of Moldova. This monument is the crowning achievement of the sculptor Alexandru Plamadeala (1888-1940) and the architect Eugen A. Bernardazzi (1883-1931). We find the true pages of the history of the construction of the monument in the memoirs of the sculptor's wife, Olga Plamadeala. This article examines: the fate of the monument, the circumstances of its construction, the plastic and semantic aspects of the processing of the artistic image of the Great Ruler. The author examines three versions of the monument models created by Alexandru Plamadeala from the stylistic aspect, studying the evolution of the sculptor's concepts in the interpretation of the image of the Lord.

Keywords: monument, fate, circumstances of construction, plastic aspects, semantic aspects, stylistic aspects, image.

Situat în centrul cultural și administrativ al Chișinăului, Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt, lucrat de sculptorul Alexandru Plămădeală și instalat în 1928, este o mărturie a perpetuării valorilor naționale și a fost instalat în contextul celebrării a unui deceniu de la Marea Unire.

Personalitatea renumitului voievod al Moldovei, Ștefan cel Mare și Sfânt (anii de domnie 1457-1504) și victoriile raportate de acesta în peste 40 de războaie și lupte, efortul lui de a păstra integritatea și independența țării, pe bună dreptate au meritat edificarea unui monument în inima capitalei Republicii Moldova. Acest monument este cununa creației sculptorului Alexandru Plămădeală (1888-1940) și a arhitectului Eugen A. Bernardazzi (1883-1931). Destinul vitreg al monumentului este descris în plăcile de bronz pe care este imprimat hronicul lui: „29 aprilie 1928 – instalat prin osârdia

fiilor Basarabiei. 28 iunie 1940 – evacuat la Vaslui. Soclul rămas la Chișinău – demolat. 25 august 1942 – readus la Chișinău. Postat în fața Arcului de Triumf. 20 august 1944 – evacuat la Craiova. 1945 – reînstatat la Chișinău. Crucea, spada, soclul, inscripțiile – schimbate și denaturate. 1972 – strămutat cu 18 m spre uitare – în adâncul parcului. Dar în anii ce au urmat, basarabenii cu numele lui Ștefan cel Mare au raportat trei victorii sfinte – limbă de stat, grafie latină (31 august 1989), drapel tricolor (27 aprilie 1990), suveranitate (23 iunie 1990) – într-o întregire a Neamului în cuget și simțiri. Astăzi – 31 august 1990 – reșezat pe locul inițial, restabilite inscripțiile autentice. Soclul – durat din aceeași piatră aleasă din stâncă de meșterii din Cosăuți”. Este de remarcat și faptul că inscripțiile de pe soclul monumentului trezesc până în prezent discuții controversate și aprinse [2, p. 3], printre cei antrenați

în ele fiind Virgiliu Z. Teodorescu (1992) [2, p. 3], căpitan Gh.V. Andronachi, acesta făcând referire la redactările marelui cărturar al neamului, profesorul universitar Nicolae Iorga (1933) [2, p. 3].

Pagini veridice din istoria edificării monumentului se găsesc în memoriile soției sculptorului, Olga Plămădeală. Din relatările ei desprindem: „În vara anului 1924, Alexandru Mihailovici a fost înștiințat că, la Chișinău, s-a înființat un comitet pentru înălțarea unui monument al domnitorului Ștefan cel Mare. ... A.M. Plămădeală a plecat la mănăstirea Voroneț pentru a lua cunoștință cu frescele pe care au fost înveșnicite chipurile domnitorului și ale membrilor familiei lui. În bibliotecile din Cernăuți și Iași, el a consultat numeroase documente istorice. În prima variantă a machetei, marele Ștefan era înveșmântat într-o îmbrăcăminte specifică epocii, fiind sprijinit cu amândouă mâinile de sabie. ... Însă majoritatea membrilor comitetului, în frunte cu mitropolitul Gurie, a cerut ca Ștefan cel Mare, omul care a luptat cu păgânătatea musulmană, să țină într-o mână simbolurile creștinătății – crucea și prapurul. Dar Alexandru Mihailovici n-a căzut de acord cu aceste propuneri. El știa, desigur, că în Evul Mediu lupta pentru libertate și independență se ducea sub semnul luptei pentru credință, însă nu voia nici în ruptul capului să pună în mână luminatului domnitor „un buchet de lucruri netrebuincioase”, după cum se exprima el. ... În noua versiune, Ștefan cel Mare era îmbrăcat în zale, iar pe cap purta coiful aducător de dreptate. În mână dreaptă strângea paloșul cu vârful în pământ, iar în cea stângă – crucea și prapurul. ... Luând cunoștință de noua lucrare, comitetul a recunoscut că greșise anterior și i-a permis sculptorului să continue căutările de rezolvare a temei. Următoarea variantă a fost acceptată în unanimitate de membrii comitetului. Toți cei prezenți au rămas uimiți, privind capul lui Ștefan: trăsături pur moldovenești, fața întristată și, totodată, plină de mânie. Se simte că domnul clocotește într-însul și e gata oricând să pornească cu foc și sabie asupra păgânătății și nedreptății. ... Postamentul a fost conceput după motivele populare moldovenești și a fost executat în piatră de Cosăuți. Parametrii lui optimali trebuiau găsiți de E.A. Bernardazzi, arhitectul orașului, și inginerul G.A. Levițchi. De la cariera din Cosăuți s-au adus trei blocuri de piatră. Sub conducerea lui G.A. Levițchi, monoliturile erau cioplite de meșterii populari, verii Șendilă, Maxim Andrievischi și Procop Zagaevski, veniți la Chișinău odată cu

blocurile aduse din satul lor. ... Statuia lui Ștefan cel Mare a fost turnată în ghips de însuși Alexandru Mihailovici. ... Sculptura fu expediată la București la turnătorii Râșcanu. Bronzul l-au primit de la conducerea arsenalului bucureștean – tunuri turcești, luate trofeu în timpul războiului ruso-turc din 1877” [1, p. 17-19 (selectiv)].

Prima variantă a monumentului lui Ștefan cel Mare și Sfânt, elaborată de sculptorul Alexandru Plămădeală, are aspectul specific unei lucrări ancorate la modernism. Autorul a ținut să reproducă realist proporțiile corpului voievodului, care, după cum scrie în cronica lui Grigore Ureche: „Fost-au acest Ștefan Vodă om nu mare la statu, mândros și de grabu vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospete omora fără giudețiu. Altmintrelea era om întreg la fire, nelenos, și lucrul său îl știa a-l acoperi și unde nu gândii, acolo îl aflai. La lucruri de războaie era meșter, unde era nevoie însuși se virea, ca văzându-l ai săi, să nu să îndepărteze și pentru aceia raru războiu de nu biruia. Și unde biruia alții, nu pierdea nădejdea, ca știindu-să căzut jos, să ridica deasupra biruitorilor” [5, p. 120]. Însă acest monument, cu toată obiectivitatea istorică, nu conținea aspectul patriotic, înălțător și chemarea voievodului pentru generațiile următoare. Reproducerea fidelă a caracteristicilor portretistice, inspirate de portretele votive, cele fizice, cum ar fi pieptul cu mușchii pectorali proeminenți, detaliile de costum, preluate din moda epocii, postura voievodului, care se sprijină pe sabie – toate sunt lipsite de festivitate și patos, indispensabile unui monument patriotic, fapt sesizat și de membrii comitetului pentru edificarea monumentului. De aceea, Alexandru Plămădeală recurge la crearea celei de-a doua variante a monumentului.

Varianta a doua este inspirată din monumentele europene ale Evului Mediu târziu. Soclul era gândit sub formă de turn de cetate, la baza căruia se aflau figurile ostașilor răniți, iar turnul propriu-zis era încununat de figura voievodului în zale, ținând într-o mână paloșul, iar în alta însemnele credinței. Alexandru Plămădeală conștientizează faptul că voievodul ținea în mână prea multe obiecte. Această variantă a fost executată în formă de machetă în mărime naturală și comitetul a recunoscut că sculptorul avea dreptate. Comitetul i-a propus sculptorului „să continue căutările”, urmând ca el să excludă elementele de prisos, cum ar fi prapurul. Sub aspect stilistic, varianta a doua conține mai mult elan militar și patriotic, fiind excluse detaliile naturaliste din prima vari-

antă. Figura robustă a domnitorului este plasată în spațiul lucrării astfel încât nu pare nici prea mică, nici prea mare. Corpul, cu mușchii reliefați ai antebrăului și ai pieptului, redă nu doar forța fizică a voievodului, ci și complexitatea lui spirituală. Gestul teatral și victorios al mâinii stângi, în care ține crucea și prapurul, și al mâinii drepte cu sabia sprijinită în pământ, ce exprimă extenuare după o luptă grea sau nedorința de a porni război împotriva cuiva, întregesc chipul domnitorului. Privirea lui este îndreptată în sus, bărbia este ridicată cu demnitate. În această a doua variantă, pe lângă surplusul de elemente în mâna stângă a domnitorului, este discutabilă prezența la baza turnului-postament a siluetelor ostașilor răniți sau muribunzi, care, deși echilibrează lucrarea din punct de vedere plastic și susțin conceptual figura voievodului, nu sunt relevante sub aspect stilistic.

De aceea, în varianta a treia a monumentului, Alexandru Plămădeală recurge la „eliberarea” chipului de unele detalii, cum erau: prapurul din mâna stângă, figurile ostașilor răniți de la baza turnului. Acesta din urmă, pierzându-și forma de turn, capătă, în abordarea arhitectului Eugen A. Bernardazzi, forma unui soclu cu inspirații din tradițiile populare moldovenești de tăiere în piatră. Prin adăugarea unui astfel de soclu, tradițional, monumentul capătă și alura unei opere dedicate voievodului de către întreg poporul Țării. Astfel se conturează cea de-a treia variantă a monumentului, în care domnitorul pășește maiestuos spre spectator, sprijinindu-se cu mâna dreaptă de un paloș și ținând în mâna stângă, ridicată, crucea, a cărei formă are caracteristici specifice epocii voievodului.

Unul din primele prototipuri din care s-a inspirat Alexandru Plămădeală este portretul lui Ștefan cel Mare din *Tetraevangheliarul de la Humor*, care a fost realizat de un monah, pe nume Nicodim, din porunca domnitorului și, în 1473, a fost dăruit de către acesta mănăstirii Humor. „Dar centrul de interes al *Tetraevangheliarului de la Humor* nu-l prezintă cele patru figuri ale evangheliștilor, ci o a cincea, reprezentându-l pe Ștefan cel Mare în poziție de prosternare la picioarele Maicii Domnului cu pruncul în brațe, căreia îi închină manuscrisul. Este un portret votiv, primul din seria celor care vor fi zugrăvite pe pereții numeroaselor biserici ale voievodului, iar ieromonahul Nicodim se afirmă ca primul care introduce portretul istoric în manuscrise. Ștefan ne apare aici în floarea vârstei, în costum de ceremonie de tăietură occidentală, cu coroana pe cap, cu o fizionomie bine conturată, senină, bono-

mă” [3, pp. 154-156], astfel caracterizează istoricul și criticul de artă Vasile Florea această imagine.

Din punct de vedere fizionomic, acest portret votiv păstrează în întregime fața voievodului, fiind un document important pentru elaborarea unei reprezentări sculpturale a acestuia. *Tetraevangheliarul de la Humor* conține trăsăturile portretistice – ovalul feței bine rotunjit, ochii și sprâncenele, nasul mic, mustața, podoaba capilară blondă – și a putut servi în scopul identificării și creării unei imagini tridimensionale. Sunt importante detaliile coroanei, care, deși apar mai puțin clare, sugerează un anumit contur al formei. Imaginea hainei voievodului este redată cu lux de amănunte: s-a păstrat nu numai silueta hainei, dar și ornamentul acesteia, fasonul și garnisirea ei. Acest portret votiv istoric a fost cunoscut și studiat de sculptorul Alexandru Plămădeală și este evident că l-a inspirat în procesul de creare a variantei a treia a monumentului.

Un alt portret votiv provine de pe frescele din biserica de la Pătrăuți (1487), ctitorită de Ștefan cel Mare. Redat stilistic elevat în această pictură murală, Ștefan cel Mare apare resemnat, ținând în mâini chivotul bisericii de la Pătrăuți. Desenul minuțios, păstrat până în zilele noastre, conține detalii importante de portret: sprâncenele arcuite, forma ochilor, nasul, gura mică, urechea în profil și coafura – toate sunt redade cu lux de amănunte. Ca mărturie istorică și artistică, acest portret votiv completează reprezentarea grafică coloră din *Tetraevangheliarul de la Humor* al lui Nicodim. Portretul votiv de la Pătrăuți conține detalii de coroană și de haină bogat ornamentate, cuprinzând desenul complicat și decorarea lor cu pietre prețioase. Acest portret votiv este emblematic și a servit, fără îndoială, la definitivarea monumentului lui Ștefan cel Mare de la Chișinău.

Există și alt portret votiv, cel de la Suceava, care îl reprezintă pe Ștefan cel Mare cu familia și soția sa. Aici apar mai pregnante formele de coroane și veșminte domnești, care sunt prezente în toate variantele monumentelor voievodului realizate de Alexandru Plămădeală, iar detaliile portretistice completează chipul prin redarea dispoziției protagonistului și a trăsăturilor lui fizionomice.

Portrete ale lui Ștefan cel Mare se întâlnesc și în broderii moldovenești, cu influențe de stil bizantin, de epocă. Așa este, de exemplu, portretul voievodal de pe *Dvera Răstignirii*, dăruită de Ștefan cel Mare mănăstirii Putna. Ea este lucrată în anul 1500, în timpul vieții domnitorului, cu fire de aur, argint și mătase colorată. Aici voievodul

apare în mantie de ceremonii de model oriental, cu mâneci lungi și largi, cu siluetă lărgită până în pământ și cu o trenă mică. Haina păstrează desenul ornamental, cu margini ce evidențiază cusătura. Portretul voievodului, la fel ca întreg chipul său, cu o măreață coroană princiară cu aspect de floare, este redat decorativ, păstrând ovalul feței, ochii mari cu sprâncene arcuite, nasul, sub care apare mustața specifică modei moldovenești de epocă. Haina acoperă în întregime formele musculare ale corpului voievodului, fapt care ne duce la gândul că prima variantă a monumentului lui Ștefan cel Mare creată de Alexandru Plămădeală este mai mult o interpretare fantezistă a sculpturii, care a dorit să realizeze un chip fără înfrumusețări, preferând o interpretare mai apropiată de document, de autenticul istoric.

Astfel, documentările plasticianului Alexandru Plămădeală s-au bazat pe grafica de evanghelii, pictura murală și broderiile din timpul vieții voievodului moldovean, care au servit drept reper conceptual și de prototip pentru crearea unui monument cât mai veridic sub aspect istoric și plastic.

Din momentul demarării edificării monumentului, în fața sculptorului Alexandru Plămădeală au fost puse trei obiective majore: primul – de a-l reprezenta pe Ștefan cel Mare ca luptător pentru păstrarea spațiului creștin în Europa; al doilea – de a-l reda ca pe un sfânt, promotor al valorilor înalte ale creștinismului; și al treilea – de a-l arăta documentar corect și asemănător cu chipul lui intrat în conștiința poporului prin reprezentările din portretele votive de epocă. Soluția plastico-semantică propusă de Alexandru Plămădeală este genială prin simplitatea juxtapunerii a trei elemente constitutive: întâi – *sabia*, care este simbolul oricărei lupte; doi – *crucea*, care este simbolul credinței ortodoxe; și trei – *chipul domnitorului*, care trebuie să aibă asemănare portretistică, inclusiv haine specifice unui voievod. În acest moment apare dilema corespunderii chipului autentic cu cel al reprezentării lui artistice, adică problema adevărului artistic. Astfel, primul element, *sabia* din mâna dreaptă a voievodului, conform adevărului istoric, ar fi trebuit să fie ceva mai scurtă și mai subțire, cum era în realitate sabia lui Ștefan cel Mare, făcută din oțel de Toledo și care a fost primită de domnitor după bătălia de la Vaslui din partea papei Sixt al VI-lea în semn de recunoaștere a rolului Țării Moldovei în apărarea creștinătății. Această sabie, paradoxal, se păstrează în muzeul Topkapı din Istanbul și istoria aflării

sale în Turcia este controversată, neclară. Sculptorul Alexandru Plămădeală recurge la o exagerare voită, amplificând dimensiunea sabiei, fapt care a contribuit la sugerarea ideii de forță și dominanță. Inițial, în prima variantă a monumentului, forța fizică era redată prin reliefaarea bicepsilor voievodului, în cea de-a doua variantă – prin gestul teatral al mâinilor și capului voievodului, iar în ultima variantă – prin gestul reținut și demn al mâinii, în care el ține sabia, fără ostentație, ci calm, ferm, subliniind forța și demnitatea lui.

Al doilea element constitutiv al monumentului, *crucea* din mâna stângă a voievodului, cea care exprimă credința și lupta lui pentru valorile creștine ortodoxe, este o cruce provenită din timpurile domnitorului și are o formă unică în felul său. Aici este bine să ne amintim de un monument-reper pentru Alexandru Plămădeală, și anume despre *Monumentul cneazului Vladimir din Kiev*. Edificat din bronz, în 1853, în stil neo-bizantin, el a fost început de sculptorul Vasili Demut-Malinovski și a fost definitivat de Peter Clodt von Jürgensburg. Monumentul încununează o capelă și este redat stilistic conform canoanelor picturale iconografice. Cneazul Vladimir cel Mare este cel care, în anul 988, „a botezat” poporul Rusiei Kievene în apele Niprului. Acest monument era invocat deseori de comitetul pentru ridicarea monumentului lui Ștefan cel Mare din Chișinău și era mereu comparat cu variantele elaborate de Alexandru Plămădeală.

Cel de-al treilea element constitutiv al monumentului – *chipul domnitorului* – a parcurs un traseu complicat până când a fost adus de sculptor la varianta finală. „Ștefan avea nasul un pic acvilin, buze mici, dar cărnoase, mustața scurtă cu vârful în jos, obraz neras (în mod sigur o formă de modă), bărbie puternică, dar rotundă, păr bogat, lung, cu bucle mici. Ștefan era mic și rotunjour la față, dar în mod sigur era extrem de vânjos din punct de vedere fizic. Altfel n-ar fi rezistat la atâtea campanii militare” [6], astfel l-a descris pe domnitor Radu Oltean, artist și cercetător specializat pe ilustrația reconstitutivă istorică și arheologică. Pe lângă portretele votive medievale, în anul 1798, este realizat și un portret fantezist al lui Ștefan cel Mare, făcut de Vasile Popovici după o imagine a lui Iisus Hristos. 30 de ani mai târziu, Gheorghe Asachi face o gravură bazată pe portretul imaginar al lui Ștefan, care este răspândită prin școli. După 1881, peste un secol de existență, conform lui Radu Oltean, dispărea varianta de portret cu barbă. „În perioada interbelică, pictorul Costin Pe-

trescu a creat un chip plin de măreție, cu o mână pe sceptru și alta pe spadă” [6], ne relatează Radu Oltean. Este posibil ca Alexandru Plămădeală să fi cunoscut aceste replici. Cu siguranță, însă, nu putea să cunoască portretele făcute de pictorul, sculptorul, ilustratorul de carte istorică Valentin Tănase în perioada recentă. În prezent, datorită tehnologiilor informaționale, a fost reconstituit chipul voievodului. Din cele expuse mai sus este clar că diversitatea de abordări, unele de-a dreptul fanteziste, ale efigiei domnitorului se bazează doar parțial pe dovezi documentare, chiar și mărturiile scrise de Grigore Ureche sunt făcute peste 138 de ani de la moartea voievodului și nu poartă un caracter absolut veridic.

Începând cu domnia lui Alexandru cel Bun, continuând cu vremurile lui Ștefan cel Mare și, apoi, cu urmașii domniei până la Alexandru Lăpușneanu, în portretele votive, picturi murale, broderii și miniaturi, voievozii „*poartă același costum de ceremonie bizantină – care cade rigid până la glezne, tivit cu broderie bogată de aur*” [4, p. 109]. Costumul, inclusiv textura țesăturii și croiala lui, poate fi observat în detaliile tabloului votiv din 1504 de la mănăstirea Dobrovăț, județul Iași, în care Ștefan cel Mare este reprezentat în cămașă brodată, peste care poartă o tunică lungă sau *anteriul* [4, p. 116], care se păstrează în port până la mijlocul secolului al XIX-lea [4, p. 118]. În același timp, apar veșminte de tip occidental: „*În miniatura din manuscrisul dăruit mănăstirii Humor, Ștefan cel Mare poartă același costum, cu mantia scurtă și largă, fără mâneci, după moda Renașterii italiene*” [4, p. 121], relatează Corina Nicolescu. În unele reprezentări vedem mantii de ceremonie, ce erau purtate pe deasupra [4, p. 122], perpetuând tradiția bizantină [4, p. 123]: „*Cel mai prețios și mai luxos veșmânt din grupul acestor mantii este granața. Termenul este folosit de bizantini*” [4, p. 123]. Granața este purtată de Ștefan cel Mare, reprezentat în tabloul votiv de la mănăstirea Suceava (1488) și în tabloul votiv de la mănăstirea Voroneț, județul Suceava (1488), și la biserica SântIlie din Șcheia, Suceava (1488), și la mănăstirea Dobrovăț, județul Iași. Granața este purtată de Ștefan cel Mare pe vâlul brodat de la Putna (1500) și pe epitrahilul de la Dobrovăț (cca 1504). În ceea ce privește textura țesăturilor, vremea domniei lui Ștefan cel Mare coincide cu perioada afirmării legăturilor cu Vicina, pe atunci cel mai important centru comercial din arealul Dunării de jos, care era un punct de legătură pentru importul de țesături lombardiene

și flamande, de catifea italiană, mătase și bumbac din Orientul Apropiat [4, pp. 189-190].

Cercetând întreg „arsenalul” modei de la curtea voievodului, începând cu formele de coroane domnești, veșminte festive lucrate de mână și finalizând cu formele de săbii de epocă, Alexandru Plămădeală a reușit să immortalizeze efigia domnitorului, prezentă în portretele votive. Ea a intrat în circuitul operelor plastice din Republica Moldova ca model de reprezentare portretistică a chipului marelui voievod, fiind reprodusă de sculptorii Valentin Kuznețov, Gheorghe Postovanu, Ion Zderciuc, Ioan Grecu, Dumitru Verdianu și mulți alții. Figura domnitorului, mărită de două ori față de statura medie a unui om, este în deplină armonie cu volumele sculptate ale pedestalului, ambele fiind perfect echilibrate. Locul amplasării actuale a monumentului coincide cu cel inițial și este bine ales, punând în valoare opera arhitectului Eugen A. Bernardazzi și a sculptorului Alexandru Plămădeală.

Monumentul a devenit cartea de vizită a municipiului Chișinău și, prin atitudinea plină de demnitate și fermitate a personajului, bucură și inspiră privitorii. Este de remarcat paralelismul său cu monumentul cneazului Vladimir din Kiev, redat, la fel, cu crucea în mână. Ambele monumente sunt și însemne ale credinței: cneazul Vladimir fiind cel care „a botezat” poporul său în apele Niprului, iar Ștefan cel Mare și Sfânt „a botezat” poporul său, creștin din fașă, în focul războaielor cu turcii, cultivând în inimile cetățenilor Republicii Moldova sentimentul demnității naționale.

Referințe bibliografice

1. Bobernaga S., Plămădeală O. Alexandru Plămădeală. Chișinău: Literatura artistică, 1981 (cu litere rusești).
2. Ciubotaru M. În atenția Ministrului Culturii R. Moldova, Sergiu Prodan, Primarului General al mun. Chișinău, Ion Ceban. În: Literatura și Arta, nr. 1-2 (4086-4087) din 11 ianuarie 2024.
3. Florea V. Istoria artei românești veche și medievală. Chișinău: Hyperion, 1991.
4. Nicolescu C. Istoria costumului de curte în Țările Române. Secolele XIV-XVIII. București: Editura științifică, 1970.
5. Ureche, Grigore, Letopisețul Țării Moldovei. Chișinău: Literatura artistică, 1988. (cu litere rusești)
6. <https://republica.ro/zde-ce-te-ai-supara-ca-stefan-cel-mare-nu-arata-ca-superman-sau-ca-gheorghe-cozorici-ilustratorul-radu> (accesat la 16.10.2024)



Fig. 1. Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt din Chișinău, varianta I (machetă), sculptor Alexandru Plămădeală.



Fig. 2. Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt din Chișinău, varianta II (machetă), sculptor Alexandru Plămădeală.

Sursa: Marian A. Sculptura din Republica Moldova. Secolul XX. Studiu de sinteză. Chișinău: Universul, 2007.



Fig. 3. Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt din Chișinău, varianta finală, sculptor Alexandru Plămădeală. Foto: Iurie Foca.

Yuri PISMAK

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5383-3880>

Olena POLEVSHCHYKOVA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2841-0410>

English architecture books in the Vorontsovs' Odessa library

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.08>

Rezumat

Cărți englezești de arhitectură în biblioteca lui Voronțov din Odesa

Articolul tratează o selecție de cărți de arhitectură care fac parte din colecția Voronțov păstrată în Biblioteca Științifică a Universității Naționale „Iliia Mecinikov” din Odesa. Edițiile examinate includ cărți în limba engleză (tratate clasice, manuale practice de construcție și *ouvrages*), cea mai veche datând din 1700, precum și cărți și albume de gravuri tipărite în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Autorii analizează originile și formarea colecției care a fost adunată de mai multe generații ale acestei familii nobiliare de anglofili și bibliofili. O atenție deosebită este acordată colaborării cu arhitecții contelui Mihail Voronțov, care în calitatea sa de guvernator general al regiunii Novorossia, a determinat în mare măsură politica urbanistică în sudul imperiului, fiind în același timp un patron al artelor și un important client privat. Autorii ajung la concluzia că necesitățile estetice și preferințele artistice ale Voronțovilor s-au format în mare parte datorită publicațiilor excelente despre arhitectură și artele plastice prezentate în colecția lor de cărți, fiind în fine întruchipate în clădiri, structuri și ansambluri arhitecturale magnifice create la comanda acestora.

Cuvinte cheie: istoria arhitecturii, familia Voronțov, Mihail Voronțov, colecție de carte, ediții vechi de carte englezească, gravuri.

Summary

English architecture books in the Vorontsovs' Odessa library.

The article deals with a selection of books on architecture as a part of the Vorontsov collection conserved in the Scientific Library of the Odessa Mechnikov National University. The examined editions include English old printed books (classical tracts, practical manuals on construction, and *ouvrages*), the earliest dating 1700 as well as books and albums of engravings printed in the first half of the 19th century. The authors consider the origins and the formation of the collection which had been gathered by several generations of the noble family known both for their Anglophilia and Bibliophilia. Special attention is paid to Mikhail Semenovich Vorontsov's collaboration with architects. As a governor-general of Novorossiyskiy region, count Vorontsov largely determined the town-planning policy in the south of the Empire, at the same time being a patron of the arts and an important private customer. The authors conclude that aesthetic needs and artistic preferences of the Vorontsovs were largely shaped by the excellent publications on architecture and other plastic arts in their book collections, which were eventually embodied in the magnificent buildings, edifices and architectural ensembles they commissioned.

Keywords: history of architecture, the Vorontsov family, M. S. Vorontsov, book collection, English early printed books, engravings.

Introduction

The largest and most prestigious private collection forming a part of the library stocks of the Odessa I.I. Mechnikov National University is the Vorontsov collection. The noble Russian family the Vorontsovs were distinguished bibliophiles with the libraries stored in their residences in Saint-Petersburg, Moscow, Odessa, Alupka (Crimea) and near Belaya Tserkov in the Kiev region. According to the will of the last male descendant of the family, prince Semen Mikhailovich Vorontsov (1823-1882), the library of the Vorontsov palace in Odessa¹ was given to the Novorossiyski (Odessa) University in the late 19th century. Since then it

has been stored in the University Library as a separate book collection containing about 52 thousand volumes in numerous languages including significant number of English books. Our attention was drawn to a selection of the editions on architecture published in Great Britain in the late 17th – first half of the 19th century.

The Vorontsovs' Anglophilia and their interest in architecture. Origins of the collection.

For more than a century, members of the influential Vorontsov family had a reputation as Anglophiles [12, p. 109, 228, 330; 3]. Ekaterina Romanovna Dashkova (née Vorontsova; 1743-1810), her brothers Alexander Romanovich (1742-1805) and

Semen Romanovich (1744-1832), as well as the children of the latter Mikhail Semenovich (1782-1856) and Ekaterina Semenovna (1784-1856) all had personal experience of living in Great Britain and were admirers of English culture and lifestyle.

In March 1762, 20-year-old Alexander Romanovich Vorontsov was appointed Minister Plenipotentiary in London, where he stayed for about two years. However, it was his younger brother Semen Romanovich who settled most firmly in Great Britain, staying there as Russian Ambassador to the Kingdom of Great Britain in 1785-1800 and to the United Kingdom in 1801-1806, and after his resignation, living there as a private citizen until his death in 1832. Count S.R. Vorontsov's son, Mikhail Semenovich, who was brought up in England from early childhood, left „Foggy Albion” at the age of nineteen. His sister Ekaterina Semenovna Vorontsova married English peer, lieutenant-general and politician George Augustus Herbert, 11th Earl of Pembroke and 8th Earl of Montgomery (1759-1827) on 25 January 1808 and became Countess of Pembroke as his second wife.

The Vorontsovs' interest and sympathy for British culture inevitably influenced the reading preferences of the family members, as well as the composition of their book collections. Marks of interest in Western European architecture can be seen in the catalogues of personal libraries of almost all members of the family². Being in diplomatic service, the senior Vorontsovs had the opportunity to acquire books on architecture, prints, maps, and plans in various European capitals. Thus, three dozen of Western European early printed publications with plans and views of various buildings and cities are listed in the section 'Prints and Maps' of volume 3 of the catalogue of A. R. Vorontsov library [1, f. 201-205].

It is noteworthy that his younger brother had been interested in books on architecture since his youth. Obviously, this was facilitated by the impressions Semen Romanovich received during his visits to such centres of artistic life in Italy as Florence, Pisa and Milan in 1763-1764 or later while staying in Italy in 1776-1777, when he visited Rome, Venice and Northern Italy. Here is what the authors of the reputable S. R. Vorontsov's biography report about this trip: „With the money collected before the trip he bought his brother and himself architectural fragments, sculptures, paintings, books, drawings and other cultural items. He

paid special attention to prints, and also ordered copies of paintings he liked” [12, p. 70].

The section „Civil Architecture” (*Architettura civile*) in the catalogue of S. R. Vorontsov's book collection (1824) recorded more than two dozen book titles including such valuable books as the first edition of the famous set of rules of classical architecture of the early modern period - „Four Books on Architecture” (*I Quattro Libri dell'Architettura*. In Venetia, 1570) by Andrea Palladio³ and a later (1784) Venetian edition of this opus; three of the four volumes of drawings of buildings designed by Palladio published in the late 18th century, as well as two old printed editions of Vitruvius' treatise „Ten Books on Architecture” (Venice, 1747 and Naples, 1758) [2, f. 79-80]. It is no less likely that these acquisitions were made during S. R. Vorontsov's stay in Italy as Minister Plenipotentiary in Venice in 1783-1785.

It can be assumed that during their stay in Britain Alexander and Semen Romanovich replenished their collections with English editions on architecture, including the above-mentioned classics of architecture.

Mikhail Semenovich Vorontsov's collaboration with architects

The availability in the Vorontsovs' library in Odessa of books on architecture published in Great Britain in the 17th-19th centuries demonstrates that representatives of this noble family, whose background enabled them to communicate and cooperate with professionals, were enlightened and interested clients of architects. It is known that the Vorontsovs repeatedly collaborated with outstanding architects. Over the years, they were clients of Bartolomeo Rastrelli, Charles Cameron, Nikolai Lvov... According to researchers, in Britain, and possibly in Italy, S. R. Vorontsov was personally acquainted with architects whom he sometimes recommended to friends and his son [12, p. 205]. This cooperation culminated in the course of brilliant administrative activities of Count Mikhail Semenovich Vorontsov⁴ who cumulated his uncle's and father's book collections after they deceased and largely enriched his library with valuable acquisitions.

It should be noted that M. S. Vorontsov, in relation to architects, acted in multiple capacities: firstly, as an administrator at the head of a vast region who largely determined the urban planning policy on the territories entrusted to his management, taking care of their development and im-

provements. He was the chief of urban designers and architects. Secondly, as a patron of the arts (maecenas). Finally, M. S. Vorontsov was an important private customer.

Without pretending to provide a comprehensive coverage of the topic, we will name the architects whose work is closely connected with the personality of Mikhail Semenovitch Vorontsov: Thomas Harrison (1744-1829), Edward Blore (1787-1879), William John Hunt, Francesco Carlo Boffo (1796-1867), Giorgio Torricelli (1800(?)-1843), Philip Elson (1793(?)-1867(?)), Charles Eschliman (1808-1893).

Often the customer became to some extent a co-author of the architects, e. g., offering a sketch of the layout and mutual arrangement of rooms in the building as well as their inventory. The architects made variant sketch projects for Vorontsov so that he could choose what he liked best and what would correspond to his aesthetic preferences, which, inter alia, were formed as a result of studying books on architecture published in Britain. It was Great Britain that during the 18th and 19th centuries was setting trends in architecture not only in Europe but all over the world. Such projects have been preserved in museum collections. We find it appropriate to quote here the words of a famous architectural historian Dmitry Shvidkovsky who remarked that during the 18th and 19th centuries, England was a reservoir of manor architecture for the whole Europe, disseminating its samples in hundreds of specialized publications, many of which reached Russia [20, p. 203; see also 10, 13].

Early printed books on architecture. Tracts and manuals.

The first printed English-language book on architecture „The First and Chiefe Groundes of Architecture” by the 16th century English architect and artist John Shute, published in London in 1563, is missing from the University library. The oldest English publications on architecture preserved in the Vorontsov library is an English translation of the main work by Vincenzo Scamozzi (1548-1616), a student and follower of Palladio, *L'idea dell'architettura universale*. The title of the English version of the book, published in London in 1700, sounds like „The Mirror of Architecture: or the Ground-Rules of the Art of Building...” (London: Printed for Richard Mount..., 1700). The engraved title page features a portrait of the Italian architect with the title of

the treatise, „The booke of architecture by Vincent Scamozzi Mr. builder of Venice”. The book also contains additional materials: „Description and Use of a Joynt-Rule...” by John Brown and „Compendium of the Art of Building...” by an English mathematician, surveyor, and bookseller William Leybourn (1626-1716) as well as numerous illustrations (drawings, delineations of architectural details) [8]. The provenance of the copy is of interest: the owner's note left on the upper front endpaper („Richard Warwick | Carpenter of Hampton. | Jan.ry [the] 25th 1748/9 | Richard Warwick his book”) indicates that the Vorontsov copy had previously belonged to Richard Warwick, a carpenter from Hampton who learnt the secrets of his trade from the famous treatise (Fig.1-2).

The Vorontsov's collection comprises a copy of the eleventh (!) edition of the work of Scamozzi's teacher, Andrea Palladio, „The First Book of Architecture” (London, 1729) translated into English with numerous engravings (plans, section drawings, profiles) (Fig.3).

„The builder's jewel: or, the youth's instructor, and workman's remembrancer. Explaining short and easy rules, made familiar to the meanest capacity, for drawing and working” was a practical guide compiled by an English architect, draftsman, and popular landscape designer Batty Langley (1696-1751) with the assistance of his younger brother, an engraver Thomas Langley (1702-1751). The first edition was published in 1741 in 'pocket' format. Over the course of half a century, the book was reprinted more than ten times. The Vorontsov collection has a copy of the 1797 edition with numerous illustrations.

Early printed books on architecture. *Ouvrages* and albums of prints

The great English architect and one of the founders of English classicism and the head of Palladianism in the British Isles Inigo Jones (1573-1652) is known to have taken inspiration from the works of Andrea Palladio. Jones's heritage in the Vorontsov collection is represented by a two-volume (in one folio) collection of engraved architectural drawings, „The Designs of Inigo Jones, Consisting of Plans and Elevations for Publick and Private Buildings...” (London, 1727) published by the English artist and Palladian architect William Kent (c. 1685-1748).

The title pages of both volumes are adorned with vignettes featuring the famous portrait of Inigo Jones, who served as chief court architect to

James I and Charles I for twenty-eight years (1615-1642) (Fig. 4). Among the projects attributed to Jones represented in the publication were those by his talented disciple John Webb (1611-1674) and another famous adherent of Palladianism in Britain, the Earl of Burlington, nicknamed the „Architect Earl” (Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington, 4th Earl of Cork; 1694-1753). Two-thirds of the engravings in the first volume comprise designs for unrealized reconstruction of Whitehall Palace; included are plans for the ceiling of Jones’s Banqueting House, the triumphal arch at Temple Bar, and other architectural objects. The second volume comprises designs for private buildings (e.g. Belvoir Castle in Leicestershire) and the east portico of the old St. Paul’s Cathedral, which was destroyed in the Great Fire of London.

In the early 18th century, fundamental works most fully representing the architectural image of Great Britain – „*Britannia illustratae* (1708-1709) and „*Nouveau Theatre de la Grande Bretagne*” (1714-1716) were published. These oeuvres were created by Leonard Knyff (Knijff; 1650-1722), draughtsman and artist and Johannes Kip (1653-1722), the artist, engraver and print dealer, two native Dutchmen who settled in London after the „Glorious Revolution” of 1688.

The Vorontsovs owned the second edition of „*Nouveau Theatre de la Grande Bretagne*” in four volumes (1724-1729)⁵. The folios contain about 300 sheets of engravings and include images of metropolitan sights and country residences of monarchs and church hierarchs (St James’s Palace and Park, Windsor Castle, Hampton Court, Lambeth Palace, the Tower of London, etc.) and of religious buildings (vol. 3), as well as engravings with views of cities and ports of Great Britain (vol. 4). Particularly noteworthy are the images of manor houses of the English nobility (vols. 1-2), including the main residence of the Dukes of Devonshire, Chatsworth House in Derbyshire, the estate of John Halls, Duke of Newcastle (Haughton) in Nottinghamshire, Badminton House of the Dukes of Beaufort in Gloucestershire, and others.

The *vedutas*⁶ created by L. Knyff, engraved by the chisel of J. Kip and a number of other masters, „documented” the forms of architectural objects that have not survived or have been rebuilt and modified. In addition, the panoramic bird’s-eye views show the former gardens that surrounded palaces and manor houses in the Dutch-French style, soon to be replaced by English landscape

parks. „*Nouveau Theatre de la Grande Bretagne*” is thus widely regarded as the most important topographical publication of the 18th century.

In 1722, a Scottish architect, draughtsman, engraver and printmaker Colin Campbell (1676-1729), who popularized Neoclassicism and Palladianism in the British Isles, began construction of the residence of the first British Prime Minister Robert Walpole (1676-1745), in the family estate (since 1307) of the powerful dignitary in the county of Norfolk in the east of England.

By that time, Campbell had been known as the author of the famous three-volume architectural opus „*Vitruvius Britannicus, or the British Architect...*” (London, 1715-1725), which contained plans, sections, profiles and perspective views of the best 17th-18th centuries British edifices, as well as a translation of Andrea Palladio’s treatise. Besides Campbell, who developed the overall design, other talented architects were involved in the construction of Houghton Hall: James Gibbs (1682-1754) designed the domes of the pavilions, and William Kent was busy with luxurious interiors and ceiling design. Famous English architects Thomas Ripley (1682-1758), Isaac Ware (1704-1766) and others were also involved in the construction of Houghton Hall. Upon its completion, an architectural *ouvrage* entitled „The plans, elevations, and sections, chimney-pieces, and ciellings of Houghton in Norfolk, the seat of the Rt. Honourable Sr. Robert Walpole...” was published ([London], 1735). Most of the engravings were made by Paul (Peter) Fourdrinier (1698-1758), after drawings by I. Ware and architectural designs by T. Ripley and I. Kent. This oeuvre is considered to be the first monographic publication fully devoted to one building [5, p. 130].

The Vorontsov collection of the Odessa University Library holds the second edition of this *ouvrage* published in 1760. Apparently, the copy was originally in the library of A.R. Vorontsov, as evidenced by the corresponding entry in the catalog of his personal book collection [1]. The provenance of this copy is of undoubted interest: on the back of the upper cover of the binding there is an armorial bookplate of the owner of Houghton Hall, Sir Robert Walpole, who in 1742 received the title of the 1st Earl of Orford. It can be assumed that this bookmark was pasted onto the book by, or at the behest of, the younger son of the late Prime Minister – a writer, polymath and a collector Horace Walpole, 4th Earl of Orford (1717-

1797). The fact of H. Walpole's acquaintance with the novice Russian diplomat is well known [11]; he mentions the young Count Vorontsov several times in his correspondence [9, vol. 22, p. 55, 61, 203 (note 22)]. On May 17, 1763, Alexander Romanovich was among the guests at a reception at the exquisite villa Strawberry Hill, built in the Gothic style [6, p.309].

A remarkable album „The seats of the nobility and gentry: in a collection of the most interesting & picturesque views...” ([Chelsea], 1779) was prepared by William Watts (1752-1851), a master of line engraving. The edition contains 84 plates with explanatory texts describing the exterior of the mansions and their interiors including Pembroke's family estate, Wilton House in Wiltshire (Fig. 5), frequented by S.R. Vorontsov and his son during their visits to Countess of Pembroke. A copy from the Vorontsov collection has some losses 8 engravings missing. Such publications were in great demand among the British public. As researchers rightly note, country houses and grand mansions with their beautiful gardens, sculpture and priceless collections, were much more than just places of rest and entertainment. They were centers of political activity, where the ruling elite met to discuss local and national issues over an afternoon glass of port [12, p.201-202]. The Russian ambassador to Great Britain was no exception: in 1787, Count Vorontsov purchased a house with a garden and a fine view in the Richmond area.

The books by the versatile naturalist, writer, traveller and 'antiquarian' Thomas Pennant (1726-1798) in the Vorontsov Library are also worth noting. His works include „The History of the Parishes of Whiteford, and Holywell” (London, 1796) with numerous engravings depicting the sights of Welsh towns, as well as two descriptions of travels in northern England, published in the early 19th century. In his travels, which Pennant made on horseback, the author was invariably accompanied by a draughtsman, engraver and watercolourist Moses Griffiths (1747-1819) responsible for illustrations.

Publications of the first half of the 19th century

Enthusiasm for descriptions of public buildings as well as private estates and their visual reproductions continued into the 19th century. Half a century after Watt's „Seats of nobility and gentry”, two series of „Views of the Seats of Noblemen and Gentlemen in England, Wales, Scotland, and Ireland” comprising 11 volumes octavo were pub-

lished. Six volumes of the 1st series (1818-1824) and five volumes of the 2nd series (1824-1829) contain no less than seven hundred and thirty-three full page plates engraved by a numerous “team” of engravers after the drawings of a reputed English architectural and landscape draughtsman John Preston Neale (1780-1847) [4]⁷. The set of both series in the Vorontsov library is remarkable for the bindings and its provenance, all eleven volumes being bound in light brown leather with geometric pattern gold and black paint stamped on both covers of the binding and framed with broad gold-tooled borders⁸. A crowned golden monogram is placed in the center of both binding covers capital letters „EW” being initials of the Countess Elizabeth Vorontsova (Woronzowa, née Branicka; 1792-1880), which can be regarded as evidence that Mikhail Vorontsov's wife shared the family's interest in estate architecture.

Interestingly enough, the selection of English children's books compiled for the formation of their son Semen also included publications to familiarize the Vorontsov Jr. with the architectural ensembles of the British capital. The collection holds two pocket format books from the famous series of juvenile publications called „Little Library” – „The Public Buildings of the City of London described” (London : John Harris, 1831) and „The Public Buildings of Westminster described” (London : John Harris, 1835), each containing twelve engravings representing the views of the most significant London sights. The illustrations were engraved by Robert Sands (1782-1855) after architectural paintings of a British topographical watercolour artist Thomas Hosmer Shepherd (1793-1864). Each volume is marked with the inscription made by Vorontsov senior identifying the books as belonging to his son: „Граф Семенъ Воронцовъ” (Count Semen Vorontsov).

The Vorontsov collections comprise richly illustrated British editions with graphic images of manor houses and palaces, which deserve special attention. Let us mention the most remarkable of them. „Delineations of Fonthill and its Abbey” was published in 1823 by a polymath, topographer, author, printer, publisher, philanthropist and lawyer John Rutter (1796-1851) [7]. This handsomely large-paper edition comprises a text description of William Beckford's cathedral-like mansion accompanied by plates mostly etched or copper-engraved being considered as one of the great architectural publications of the early 19th century.

A grand English country house Eaton Hall was depicted by a British topographical artist John Buckler senior (1770 –1851) and his son, architect John Chessell Buckler (1793–1894) after its reconstruction in early 19th century. A folio-sized „Views of Eaton Hall in Cheshire, the Seat of the Right Honourable Earl Grosvenor” (London, 1826) contain twenty lithographed plates engraved by J. D. Harding and W. Westall reproducing exterior and interior of this spectacular Gothic mansion (Fig. 6). A list of publications appeared in Britain in 1820-1830s and devoted to architectural ensembles and particular edifices, which are held in the Vorontsov collection, enumerates about a dozen items.

One of the highlights of the collection is definitely a magnificent folio „Views of Lansdown Tower Bath. The Favourite Edifice of the Late William Beckford Esqr. From Drawings by Willes Maddox on Stone by C. J. Richardson, F. S. A” published in London in 1844 soon after the owner known for his eccentricity died. Beckford’s Tower, known initially as Lansdown Tower, was built in Italianate neo-classical style on Lansdown Hill and used as a showcase for Beckford’s collection of art and fine books. The oeuvre reproduces luxurious interiors of the extraordinary edifice in 13 tinted and hand-colored lithograph plates.

The images of interiors and exteriors of architectural objects, executed at a high professional level with detailed elaboration, evoke admiration and associative links with buildings and structures erected in the Northern Black Sea region and on other territories of Eastern Europe. Precious bibliographic sources reflect the attention of society to the art of architecture, to the heritage of architects of the past as well as to the works of their outstanding successors. Two main trends in British architecture in the 18th and 19th centuries – Palladianism, based on the classical heritage of the Renaissance and Gothic Revival, spread in many countries and inspired architects largely thanks to books, which attracted our attention.

Conclusions.

The Vorontsov book collection held in the stacks of the Scientific Library of the Odessa “I. I. Mechnikov” National University (Department of Rare Books and Manuscripts) contains a noteworthy selection of books on architecture printed in Great Britain in the late 17th -19th centuries collected by several generations of this noble family. These publications include classical

treatises on architecture, practical manuals on construction, large-format *ouvrages* with architectural projects, albums of prints with views of estate ensembles. The examined books are valuable bibliographic and iconographic sources for studying European architecture of the past, theory development, history and practice of architecture and representing the architectural image of Great Britain of the past centuries. Readers’ aspirations stimulated reprinting of these exclusive materials, reflecting both the demand from the British society to cherish cultural heritage and its willingness to support the creative endeavours of new generations of architects. This resonated with interests of members of the Vorontsov family, who had been replenishing their excellent book collections with designs and books on architecture. Thus, these publications can be also considered as important historical documents displaying enthusiasm of the Vorontsov family members for reading these books, examining illustrations and figures. It is hard not to interpret this fact in the context of remarkable achievements of architects in the Northern Black Sea region, the southern part of Eastern Europe, created under the influence of British architecture and British artistic and aesthetic traditions. These features were especially clearly manifested in the course of administration of Count (later of Serene Highness Prince) Mikhail Semenovich Vorontsov. The historical and architectural heritage of Odessa, which is under UNESCO protection, and the masterpiece of architecture of world significance – the Alupka Palace and Park Complex built as the Vorontsovs’ residence in Crimea should be recognized as striking examples of these beneficial influences.

Notes

- ¹ Odessa became M.S. Vorontsov’s principal residence since in May 1823 he was appointed governor-general of Novorossiia.
- ² In our opinion, Princess E.R. Dashkova had no direct relation to the formation of this collection, so the article does not consider the books that belonged to her.
- ³ Absent from the Vorontsovs’ collection since the 1930s.
- ⁴ In 1844, count Mikhail Vorontsov was raised to princely dignity (since 1852 with the title of Serene Highness Prince).
- ⁵ The last, 5th volume (*Atlas anglois*), is rarely available in an edition set.

- ⁶ *Veduta* (Italian 'view') means a detailed, largely factual painting, drawing, or etching depicting a city, a town, or other place.
- ⁷ There are two editions differing in publisher's address. The Vorontsov's set contains volumes published by Sherwood, Neely, and Jones; and Thomas Moule in 1818-1823 with some modifications of the address in volumes of the 2nd series.
- ⁸ Two volumes of „Manuale tipografico del cavaliere Giambattista Bodoni” (Parma, 1818) from the Vorontsov collection have a similar binding. The spine of volume 1 bears an inscription: R[elié] P[ar] THOUVENIN, which means that the books were bound by Joseph Thouvenin the Elder (1791–1834), one of the most reputed bookbinders of the 19th century.

Bibliography

1. Catalogue de la bibliothèque de S.E. Monsieur le comte de Vorontsov. Vol.3, Архив Санкт-Петербургского Института истории РАН. Ф.36 (Воронцовы), оп.1. №994. / Arhiv Sankt-Peterburgskogo Instituta istorii RAN, F.36 (Voroncovy), inv.1, d.992.
2. Catalogue raisonné des Livres de la Bibliothèque de son Excellence le Comte Woronzow avec une Table Alphabétique Londres 1824, Алупкинский дворцово-парковый музей-заповедник. КН 6461, КП 20245 / Alupkinskii dvortsovo-parkovyi muzei-zapovednik [Alupka Palace and Park Museum-Reserve], КН 6461, КП 20245.
3. Cross A.G. By the banks of the Thames: Russians in eighteenth century Britain. Newtonville Mass: Oriental Research Partners, 1980. 358 p.
4. Graves R.E. Neale, John Preston. In: Dictionary of National Biography, 1885-1900: https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Neale,_John_Preston (visited 25.01.2025).
5. Hill J. The immaterial and the material: an architectural dialogue in time // Materiality and architecture / Ed. by Sandra Karina Löschke. London-New York: Routledge, 2016, p. 29-147.
6. Lettres d'Horace Walpole, depuis comte d'Orford à Georges Montagu / publiées par M. Charles-Malo. Paris : Louis Janet, 1818.
7. Smith Ch.F. Rutter, John. In: Dictionary of National Biography, 1885-1900: https://en.wikisource.org/wiki/Dictionary_of_National_Biography,_1885-1900/Rutter,_John
8. Worsley G. Scamozzi's Influence on English Seventeenth-Century Architecture. In: Annali di Architettura 18-19/2007, p. 225-234.
9. The Yale edition of Horace Walpole's correspondence / Ed. by W.S.Lewis and A.Dayle Wallac, and G.L.Lam. New Haven: Yale University Press, 1937-1983. Vol.1-48.
10. Борщ Е.В. Тенденции развития архитектурной иллюстрации XVIII-первой трети XIX в. (по материалам уральских коллекций). In: Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2014. №3, с. 89-95 / Borshch E.V. Tendentsii razvitia arhitekturnoi illiustratsii XVIII-pervoj treti XIX v. (po materialam ural'skih kolleksii). In: Akademicheskij vestnik UralNIIProekt RAASN, 2014, nr 3, p. 89-95.
11. Вацуро В.Э. Готический роман в России. М., 2002. 544 с. / Vacuro V. E. Goticheskii roman v Rossii. Moskva, 2002, p. 544.
12. Воронцов-Дашков А.И., Микешин М.И. Семен Романович Воронцов. Биография / Vorontsov-Dashkov A.I., Mikeshechin M.I. Semen Romanovich Vorontsov. Biografia: <http://surl.li/evvah> (visited 20.10.2024).
13. Ландер И.Г. Английские иллюстрированные издания XVIII века в частных российских собраниях. In: Философский век: альманах. Вып.20, ч.2. / Lander I.G. Angliskie illiustrirovannye izdania XVIII veka v chastnyh rossiiskih sobraniakh. Filosofskii vek : al'manah, nr. 20, part 2: <https://ideashistory.ru/wp-content/uploads/a20.pdf> (visited 02.10.2024).
14. Письмак Ю.А. Английские влияния в творчестве архитектора Георгия Торичелли. / Pis'mak Yu. A. Angliiskie vliania v tvorchestve arhitekтора Georgia Torichelli. In: ARTA. Seria Arte vizuale, Arte plastice, Arhitectură. Serie nouă. Vol. XXIV, nr. 1. Chişinău. 2015, 180 p., p. 68-73.
15. Письмак Ю. А. Архитектор Томас Харрисон (1744-1829) (страницы творческой биографии). In: Проблеми теорії та історії архітектури України. Вип. 9. Одеса: Астропринт, 2009. 316 с., с. 287-294 / Pis'mak Yu. A. Arhitektor Tomas Harrison (1744-1829)

- (stranitsy tvorcheskoi biografii). In: Problemy teorii ta istorii arkhitektury Ukrainy, nr. 9. Odessa, 2009, p. 287-294.
16. Письмак Ю. А. Воронцовский дворец в Одессе – шедевр архитектуры. / Pis'mak Yu. A. Vorontsovskii dvorets v Odesse – she-devr arhitektury. In: International Scientific and Practical Conference "World Science", nr. 10 (26), vol. 1, October 2017. Proceeding of the IV International Scientific and Practical Conference "Topical problems of modern science and possible solutions" (September 30, 2017, Dubai, UAE), 64 p., p. 38-42.
 17. Письмак Ю. А. История архитектуры и реставрация памятников зодчества в жизни и деятельности М.С. Воронцова. In: Воронцовский сборник. Вып. 3. Сборник научных статей. Одесса, 2010, с. 105-110. / Pis'mak Yu. A. Istoria arhitektury i restavratsia pamiatnikov zodchestva v zhizni i deyatel'nosti M.S. Vorontsova. In: Vorontsovskii sbornik, nr. 3, Odessa, 2010, p. 105-110.
 18. Письмак Ю. А. О преемственности композиционных приемов и объемно-планировочных решений в архитектуре (на примере дворца графа М.С. Воронцова в Одессе). In: Вісник Донбаської держав-ної академії будівництва і архітектури. Збірник наукових праць, Випуск 2000-1 (21) Будівельні конструкції, будівлі та споруди, Макіївка: 2000. 207с., с. 203-205. / Pis'mak Yu. A. O preemstvennosti kompozitsionnykh priemov i ob'emno-planirovочnyh reshenii v arhitekture (na primere dvortsa grafa M.S. Vorontsova v Odesse) Visnyk Donbaskoi derzhavnoi akademii budivnytstva i arkhitektury, iss. 2000-1 (21). Makiiivka, 2000, p. 203-205.
 19. Письмак Ю. А. О сотрудничестве М. С. Воронцова с выдающимися архитекторами. In: Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею. № 6. Одеса: Астропринт, 2008, с. 26-32. / Pis'mak Yu. A. O sotrudnichestve M. S. Vorontsova s vydayushchimisia arhitektorami. Visnyk Odeskoho istoriko-kraieznavchoho muzeiu. 2008, nr 6, p. 26-32.
 20. Швидковский Д., Шорбан Е.. Англицизмы в русской провинциальной усадьбе. In: Пинакотекa (журнал для знатоков и любителей искусства). 2004. № 18-19, с. 202-209 / Shvidkovskij D., Shorban E.. Anglitsizmy v russkoi provincial'noi usad'be. In: Pinakoteka (zhurnal dlia znatokov i liubitelei iskusstva). 2004, nr. 18-19, p. 202-209.

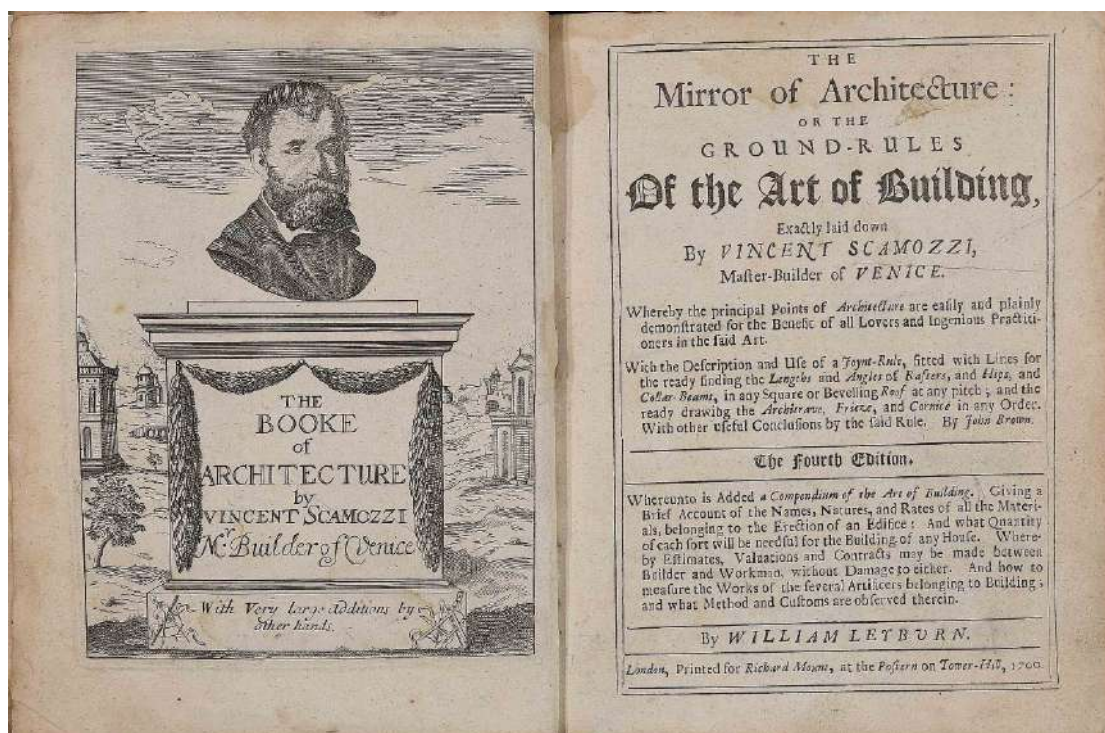


Fig. 1. Scamozzi, Vincenzo. „The Mirror of Architecture ...” (London, 1700). Title page and engraved frontispiece.

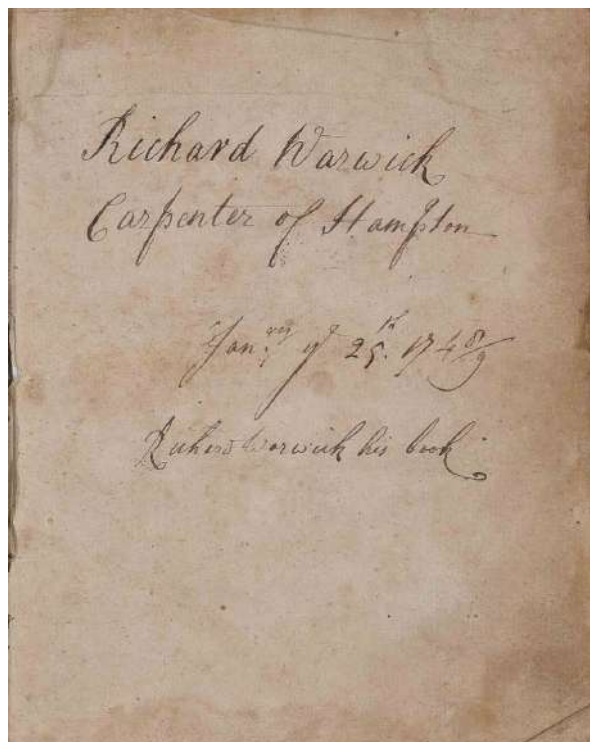


Fig. 2. Scamozzi, Vincenzo. „The Mirror of Architecture...” (London, 1700). Owner's record.

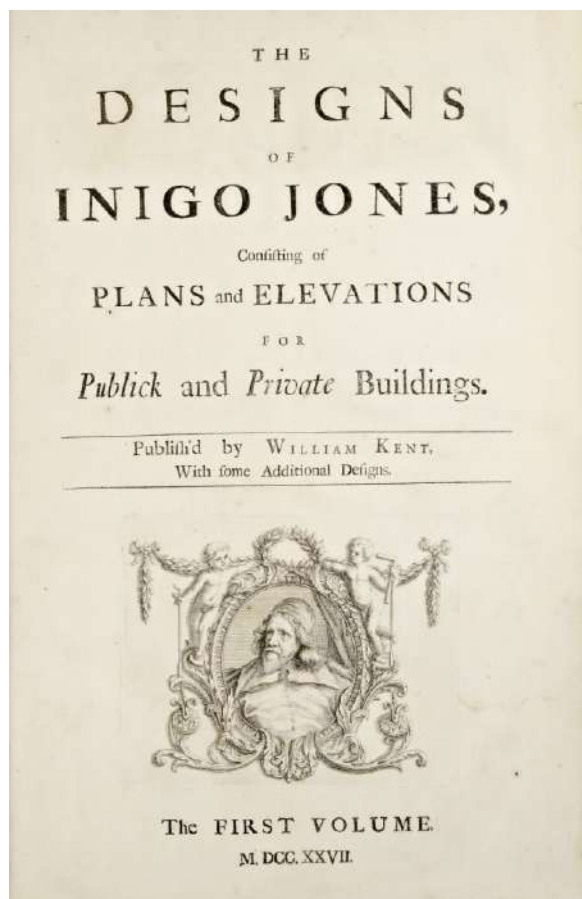


Fig. 4. „The Designs of Inigo Jones, Consisting of Plans and Elevations for Publick and Private Buildings...” (London, 1727). Title page.

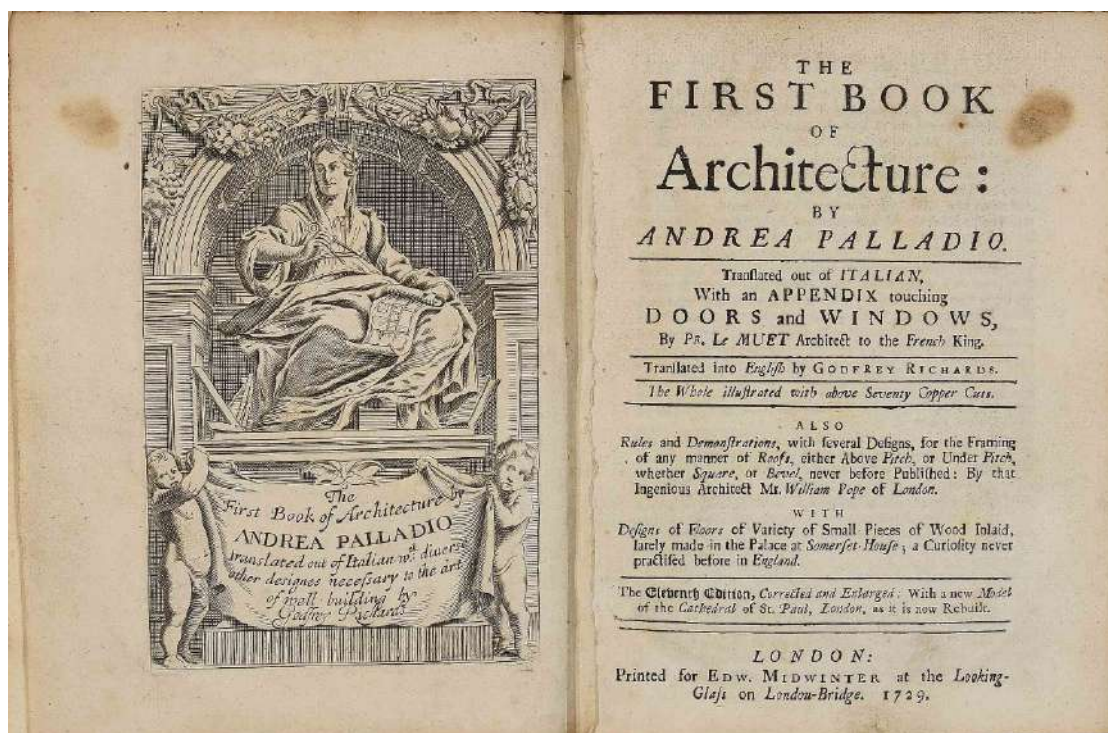


Fig. 3. Andrea Palladio. „The First Book of Architecture” (London, 1729). Title page and engraved frontispiece.



Fig. 5. Engraving from „The seats of the nobility and gentry...” ([Chelsea], 1779).



Fig. 6. Engraving from „Views of Eaton Hall in Cheshire, the Seat of the Right Honourable Earl Grosvenor” (London, 1826).

Calitățile arhitectural-artistice ale Expozițiilor Basarabiei organizate la Chișinău în anii 1925, 1933 și 1942

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.09>

Rezumat

Calitățile arhitectural-artistice ale Expozițiilor Basarabiei organizate la Chișinău în anii 1925, 1933 și 1942

În toamna anului 1925, la Chișinău s-a desfășurat prima Expoziție Generală a Basarabiei și a Târgului de Mostre. Numeroase pavilioane amplasate în teritoriul aferent intersecției str. Ion Inculeț cu str. Unirii, precum și intersecției str. M. Kogălniceanu cu str. Principele Carol prezentau realizările în domeniul agriculturii, industriei și culturii din Basarabia și alte provincii românești și țări. Printr-o arhitectură originală se remarcă Portalul principal al expoziției, Pavilionul Minelor Lupeni, Pavilionul Regiei Monopolurilor Statului (R.M.S.), Pavilionul „Towy Kogan”, Pavilionului Presei, Pavilionul Industriei Franceze, Pavilionul Cehoslovac, Pavilionul Industriei Metalurgice ș.a. În procesul de proiectare a pavilioanelor și organizare a evenimentului au fost antrenați Eugen Bernardazzi, Moisei Rudi, Edmund Koch, Dorel Slusărescu, Auguste Baillayre, Theodor Kiriakoff ș.a. Au fost valorificate formele specifice arhitecturii Art-Nouveau, neoromânești, moderniste românești și europene, neoclasică ș.a. Următoarea expoziție de acest gen s-a desfășurat la Chișinău în același loc în 1933. Pavilioanele și construcțiile apărute aici în perioada interbelică au fost distruse la începutul anilor 1960, cu excepția Pavilionului R.M.S. care a căpătat o altă destinație. În 1942 arhitecții bucureșteni Octav Doicescu și Dimitrie Ghiulamila au elaborat proiectul următoarei Expoziții a Basarabiei, numită și „Expoziția Dezrobirii”. Aceasta era amenajată în Grădina Publică orășenească și includea mai multe construcții aspectuoase: Pavilionul Principal al Guvernământului Basarabiei, Pavilionul Agriculturii, Pavilionul Economiei Naționale, Pavilionul „Poșta, Telefon, Telegraf” (P.T.T.), Pavilionul de Viticultură și Vinificație, Pavilionul de propagandă ș.a. Arhitecții au recurs la arsenalul plastic al arhitecturii moderniste și neoromânești. Un sector al Expoziției era rezervat Muzeului satului basarabean. Către începutul anilor 1960, toate pavilioanele au fost completamente distruse.

Cuvinte cheie: arhitectura interbelică, prima Expoziție Generală a Basarabiei din 1925, Expoziția Generală a Basarabiei din 1933, Expoziția Dezrobirii din 1942, modernismul românesc, arhitectura neoromânească.

Summary

The architectural-artistic qualities of Bessarabian Exhibitions held in Chișinău in 1925, 1933 and 1942

In the autumn of 1925, the first General Exhibition of Bessarabia and the Fair of Samples took place in Chisinau. Numerous pavilions located in the territory related to the intersection of str. Ion Inculeț with str. Unirii, as well as the intersection of str. M. Kogălniceanu with str. Prince Carol presented the achievements in the field of agriculture, industry and culture from Bessarabia and other Romanian provinces and countries. The main exhibition portal, the Lupeni Mines Pavilion, the State Monopolies Directorate (R.M.S.) Pavilion, the “Towy Kogan” Pavilion, the Press Pavilion, the French Industry Pavilion, the Czechoslovak Pavilion, the Metallurgical Industry Pavilion, etc. stand out through an original architecture. Eugen Bernardazzi, Moisei Rudi, Edmund Koch, Dorel Slusărescu, Auguste Baillayre, Theodor Kiriakoff and others were trained in the process of designing the pavilions and organizing the event. The specific forms of Art-Nouveau architecture, neo-Romanian, Romanian and European modernist, neoclassical, etc., were exploited. The next exhibition of this kind took place in Chisinau in the same place in 1933. The pavilions and constructions that appeared here in the interwar period were destroyed in the early 1960s, with the exception of the R.M.S. Pavilion, which acquired another destination. In 1942, the Bucharest architects Octav Doicescu and Dimitrie Ghiulamila elaborated the project of the next Bessarabia Exhibition, also called the “Disrobing Exhibition”. It was laid out in the city’s Public Garden and included several attractive constructions: The Main Pavilion of the Government of Bessarabia, the Agriculture Pavilion, the National Economy Pavilion, the “Post, Telephone, Telegraph” (P.T.T.) Pavilion, the Viticulture and Winemaking Pavilion, the Propaganda Pavilion, etc. The architects resorted to the plastic arsenal of modernist and neo-Romanian architecture. A sector of the Exhibition was reserved for the Bessarabian Village Museum. By the early 1960s, all pavilions were completely destroyed.

Keywords: interwar architecture, the first General Exhibition of Bessarabia in 1925, the General Exhibition of Bessarabia in 1933, the Disrobing Exhibition in 1942, Romanian modernism, neo-Romanian architecture.

În toamna anului 1925, la Chișinău s-a desfășurat prima Expoziție Generală a Basarabiei și a Târgului de Mostre, eveniment de o mare însemnătate pentru întreaga Românie (Fig. 1) [3, p. 127-151]. La solemnitatea cu ocazia inaugurării Expoziției, în ziua de 8 septembrie 1925, au participat regele Ferdinand I, regina Maria, primul ministru Ion I.C. Brătianu, membrii guvernului, delegații din diferite orașe și sate ale României ș.a. Alături de țara-gazdă au participat așa țări ca Franța, Italia, Cehoslovacia, Polonia, Germania și SUA. Manifestarea s-a desfășurat în peste 21 de secțiuni, localul principal fiind Palatul Sfatului Țării (Palatul Principal, Liceul de băieți nr. 3, astăzi Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice), acolo unde în anul 1918 a fost votat Actul Unirii. Numeroase pavilioane amplasate în teritoriul aferent prezentau realizările în domeniul agriculturii, industriei și culturii din Basarabia și alte provincii românești și țări.

De amenajarea arhitectural-artistică a primei Expoziții Generale a Basarabiei și a Târgului de Mostre, organizate la Chișinău, a răspuns Comisia de Construcții și Planuri alcătuită din următoarele persoane: inginerul Hacı Cheant (Președinte); Directorul C.F.R. N. Codreanu; inspectorul general al Cadastrului S. Chirilov; inginerul Profiri; inginerul la Primăria Chișinău Eugen Bernardazzi; Directorul Școlii de Belle Arte Auguste Baillyre; inginerul C. Mateescu; Șeful lucrărilor tehnice; arhitectul Moisei Rudi și inginerul Edmund Koch¹ [1, p. 17]. De asemenea, în procesul de proiectare și construcție au fost antrenați și alți specialiști, cum ar fi inginerul Al. Mateescu, pictorul Theodor Kiriakoff, Dorel Slusărescu, Mira Kogan ș.a. Expoziția a fost amenajată în teritoriul aferent intersecției str. Ion Inculeț cu str. Unirii, precum și intersecției str. M. Kogălniceanu cu str. Principele Carol.

„Planul de situație al expoziției Chișinău-1925”, anexat Catalogului expoziției, elaborat și lucrat de Dorel Slusărescu, înfățișează la scara 1:2 000 atât clădirile capitale existente la acea vreme, cât și pavilioanele și construcțiile edificate, în special, cu prilejul acestui eveniment (Fig. 2). Pe plan sunt indicate patru portaluri-intrări principale: intrarea nr. 1 – de pe str. M. Kogălniceanu în parcul „Principele Carol”, în perspectiva străzii Principele Carol; intrarea nr. 2 – de pe str. M. Kogălniceanu spre str. Unirii; intrarea nr. 3 – de pe str. Ion Inculeț spre Palatul Principal (Palatul Sfatului Țării), dinspre stânga; intrarea nr. 4 – de

pe str. Ion Inculeț spre Palatul Principal, dinspre dreapta. Expoziția includea cinci zone funcționale, prima, cea mai importantă, fiind zona Palatului Principal cu secțiile de Agricultură, Viticultură, Horticultură, Piscicolă, Silvică, Domeniului, Coroanei ș.a., precum și o serie de clădiri și pavilioane situate pe câteva terase. În spatele Palatului, în curtea interioară, se află pavilioanele „Ceasornice Ziberman” și „Covalschi”, de mezeluri. Urmează Pavilionul Camerei de Industrie și Comerț și Sfatul Negustoresc Chișinău, o construcție alungită în plan, ușor curbată, având în față două paturi rectangulare de flori și un rond circular cu flori. De cealaltă parte a rondului găsim clădirea restaurantului „Londra” cu plan în formă de „L” și *Dancing*-ul. Pe document sunt reprezentate două rânduri de scări în cascade care asigură legătura între Palat și cele trei terase. Pe următoarea terasă se află Pavilioanele „Franck-Café”, „Frații Grabois”, „Minele Lupeni” și „Bazarul Cooperăției”, grupate câte două din ambele părți ale unui rond cruciform plantat cu flori. Următoarea terasă dispune de patru Pavilioane, printre care „Fabrica Stella” și „Industria de Ceramică Turda”. Și aici centrul terasei este marcat printr-un rond cruciform plantat cu flori. Terasa următoare, cea mai joasă, întrece cu mult în suprafață terasa precedentă. În centrul geometric al acesteia se află Pavilionul de Muzică, de plan circular. În stânga Pavilionului de Muzică se găsesc două pavilioane pentru distracție și agrement, Bufetul de fructe Stanislavski și Bazinul demonstrativ al Pescăriilor Statului, iar în dreapta – cinci pavilioane de distracție și agrement. Pe aceeași terasă se află Pavilionul „Fabricii de Bere Luther” (în axă) și clădirea „Restaurantului popular”.

O altă zonă expozițională marchează intersecția străzilor Ion Inculeț și Unirii. Aceasta include Teatrul de vară plasat diagonal față de colțul cartierului.

Cea de-a treia zonă a expoziției ocupă parcul „Principele Carol” situat între străzile Ion Inculeț și M. Kogălniceanu. Aici se evidențiază aleea principală ce unește intrarea nr. 1 cu pavilionul Regiei Monopolurilor Statului, unde se află colecțiile de tutun. Perimetral sunt amplasate Pavilioanele Industriei Române, „Frații Printz”, Apicol, „Andreescu Fiii”, Francez și Industriei Metalurgice, Casa Țărănească, Moara T.M. Kogan, Frizeria, Restaurantul „Kurtz”, Pavilionul „Butoaiele Fabricii de Bere «Kurtz Fiii»” și Pavilionul Presei. În interiorul parcului se află Pavilionele „Borviz-Bor-

zec”, „Industria Cehoslovacă”, Pavilionul Fabricii de Cement „Traian” Brăila, Pavilionul „Frații Schiel” și Pavilionul de Muzică.

Următoarea zonă a expoziției, dedicată realizărilor științifice, este situată la colțul cartierului, la intersecția străzilor M. Kogălniceanu și Unirii. Aceasta include clădirea Muzeului Național și Grădina demonstrativă cu vegetația Basarabiei.

Clădirea orfelinatului „Regina Maria”, situată pe str. Principele Carol, prezintă industria casnică și etnografică.

Ultima zonă include terenul de sport și tribunele. Tot aici se găsește și Expoziția Zootehnică.

Portalul principal al Expoziției, situat în perspectiva str. Principele Carol, reprezenta o poartă monumentală cu trei accese (Fig. 3). Intrarea centrală, plasată în axă, beneficia de un arc trilobat articulat cu o mură de aceeași configurație. Aici se putea citi inscripția „Expoziția Basarabia. Târgul de mostre 1925”. Deasupra arcului trilobat era situat un fronton original al cărui contur a rezultat din intersecția a două cercuri cu raze diferite și a unei drepte. În partea axială a acestuia se găsea stema României Mari, iar deasupra ei se afla sculptura stilizată a soarelui cu multe raze. Părțile laterale ale frontonului erau rezemate pe două console masive profilate. În spatele frontonului putea fi văzut un acoperiș în pantă cu coama decorată cu o suită de flori de crin stilizați. Din ambele părți ale intrării principale se afla câte o construcție masivă de piatră încununată cu un turnuleț cu foișor inspirat din arhitectura brâncovenească. Aici patru coloane robuste și scunde cu capiteli susțineau patru arce supraînălțate. Acoperișul foișoarelor de formă piramidală era încununat cu mici flori de crin stilizate. Drept motive decorative serveau fâșiile orizontale cu reliefuri, mulurile, basoreliefurile înfățișând capete de bo-uri, compozițiile sculpturale în formă de făclii ș.a. Cele două porți secundare, simetrice în oglindă, erau flancate de stâlpi de piatră decorați cu fâșii reliefate, având lateral câte un turn ce repeta motivul turnulețelor de pe poarta centrală. Întreaga construcție a fost realizată în spirit neoromânesc.

Iată ce scrie profesorul universitar I. Simionescu în „Foaia Plugarilor” dedicată Expoziției Generale din 1925: „Cu caracter mai românesc este a două poartă lângă muzeu. În întregime din lemn, cu streșini largi, face să adie suflul înviorator dinspre plaiurile munților îndepărtați” [2, p. 211]. În septembrie 1925 ziarul „Viitorul” a publicat următorul text referitor la noile construcții ale

expoziției: „...planul gingașelor pavilioane a fost executat tot de români regăteni și localnici într-o frățescă înțelegere...” [2, p. 211]. Printr-o arhitectură originală se remarcă Pavilionul Minelor Lupeni, Pavilionul Regiei Monopolurilor Statului, Pavilionul „Towy Kogan”, Pavilionul Presei, Pavilionul Industriei Franceze, Pavilionul Cehoslovac, Pavilionul Industriei Metalurgice ș.a.

Pavilionul Minelor Lupeni prezenta o construcție compactă de formă cubică, cu un singur nivel, rezultată din prelucrarea formelor clasiciste în spirit modernist (Fig. 4). Accesul principal era individualizat printr-un portal-cadru cu bolțarul central evidențiat. Deschiderea intrării era flancată de câte o pereche de coloane angajate derivate din ordinul doric. Aceste coloane, ca și pilaștrii stilizați din colțuri, susțineau un antablament de piatră cu un fronton ușor curbat, unde se găsea inscripția „Lupeni”. Sala principală a pavilionului era pusă în evidență de un element constructiv cu învelitoarea ușor curbată. În interior era amenajată o galerie subterană. În acest Pavilion erau expuse produsele carbonifere.

Pavilionul Regiei Monopolurilor Statului (R.M.S.) înscrisa un plan octogonal ușor alungit (Fig. 5a). Aici erau expuse colecțiile de tutun și sare în blocuri. „Manufactura de tutun Chișinău a instalat un motor care, punând în mișcare două mașini, pot fabrica tuburi și țigarete «Basarabeanca», fabricație specială cu ocazia Expoziției” [1, p. 53]. Clădirea de piatră era construită în două niveluri. Partea intrării prezenta un portal monumental care interpreta într-o manieră modernistă elementele arhitecturii neoromânești: coloanele scunde, arcul supraînălțat, soclul înalt. Deasupra arcului se găsea inscripția „Regia Monopolurilor Statului”. Frontonul prezenta forme moderniste cu planuri în retragere și partea axială rectangulară decroșată în exterior. Din ambele părți ale intrării, la parter, se aflau terase cu parapete, coloane și capiteli tradiționale din lemn, având streșini largi acoperite cu șită. Cel de-al doilea nivel era luminat de ferestre dreptunghiulare înguste, dispuse câte trei pe fiecare față a octogonului în afară de cea centrală. Clădirea avea un acoperiș piramidal. Pavilionul Regiei Monopolurilor Statului este unica construcție a Expoziției din 1925 care a ajuns până în zilele noastre, doar forma inițială i-a fost parțial modificată (Fig. 5b).

Pavilionul „Towy Kogan”, construit din piatră de Mira Kogan, a fost destinat expunerii produselor de paste făinoase și morărit (Fig. 6). Reprezen-

ta o clădire compactă monoetajată de plan rectangular. Autoarea proiectului a combinat elemente ale arhitecturii moderniste cu cele brâncovenești și medievale românești: arcul trilobat al intrării, coloanele robuste și scunde ce flancau deschiderea accesului, friza cu ambrazuri de tip *fenta*, pantele repezi ale acoperișului cu șită ș.a. Colțurile clădirii erau individualizate prin pilaștri masivi de piatră cu soclu înalt și capitel stilizat. Deasupra pilaștrilor se aflau mici acoperișuri piramidale încununate cu o fleșă. Spațiul din interiorul arcului trilobat și o parte a ușii de intrare erau vitrate.

Privirile publicului erau atrase de Pavilionul Presei din parcul „Principele Carol” (Fig. 7). Acest Pavilion a fost edificat de inginerul Al. Mateescu și pictorul Theodor Kiriakoff, supravegherea construcției fiind realizată de comandantul Corpului III Armată, generalul Vasile Rudeanu. Clădirea prezenta la parter o formă apropiată de navă din două muchii ale căreia se ridicau coloane originale de secțiune circulară încununate cu sfere. Accesul principal se afla între aceste coloane ale căror diametru descreștea până la nivelul etajului, iar mai sus rămânea constant. Din partea posterioară a imobilului se ridica o pereche de elemente decorative înalte ușor curbate. Părțile laterale ale „navei” erau scăldate de valurile oceanului, sculptate cu măiestrie de autori. Deasupra parterului se găsea Globul terestru frumos colorat care găzduia un observator astronomic și o instalație de telegrafie fără fir. Globul era susținut de patru portanți – sculpturi alegorice ale atlantilor ce apăreau după valuri. În asemenea mod artistic era arătat rolul presei. În cazul de față înregistrăm o simbioză dintre arhitectură, pictură și sculptură, iar opera creată poate fi catalogată alături de Art Nouveau. În acest pavilion au fost expuse ziarele „Adevărul”, „Dimineata”, „Argus”, „Dreptatea”, „Poșta Basrabiei”, „Gazeta Transilvaniei”, „Unzere Zeit” ș.a. [1, p. 51].

Pavilionul Industriei Franceze reprezenta o clădire monoetajată cu plan rectangular dezvoltat în sens longitudinal (Fig. 8). Zona accesului principal era evidențiată printr-un rezalit monumental consolidat la colțuri prin două ieșituri verticale. Ușa de intrare a fost integrată într-un portal cu muluri în retragere de formă dreptunghiulară cu unghiurile superioare teșite. Deasupra portalului se găseau inscripția „France” și un cocoș reliefat – simbolul Franței. În Catalogul Expoziției găsim următorul pasaj: „Cocoșul Galic care este deasupra pavilionului face trăsătura de unire între nea-

mul românesc și sora lui cea mare, Franța, care prin prezența ei la Expoziție, arată că ne iubește și că nu ne uită, fiind o pavază către răsărit” [1, p. 53]. Rezalitul central era flancat de două aripi laterale. Aici se puteau vedea câte două ferestre cu cadre groase, al căror contur repeta conturul portalului de intrare, cele două unghiuri superioare ale dreptunghiului fiind teșite sub 45°. Părțile laterale ale cadrului ferestrelor erau acoperite cu striatii verticale ce aminteau canelurile coloanelor. La nivelul capitulurilor apăreau câte două striatii orizontale. Arhitectura edificiului denotă influența modernismului european. Predomină atât liniile orizontale (cornișele aripilor, copertina în consolă în partea superioară a rezalitului, fâșia decorativă reliefată între ferestre ș.a.), cât și cele verticale (ieșiturile verticale la colțurile casei și la colțurile rezalitului, „colonetele” cu striatii ș.a.). Între ferestre se găseau compoziții reliefate incluse în panouri dreptunghiulare. Două compoziții sculpturale împodobeau prelungirile ieșiturilor verticale de pe rezalitul central. În Pavilionul Francez erau expuse diferite produse, începând cu mătase și terminând cu mașini [1, p. 53].

Pavilionul Cehoslovac era construit în două niveluri (Fig. 9). Ca sursă de inspirație au servit castelele medievale din Moravia și Boemia. La parter, în axă, se găsea deschiderea de acces în formă de arc frânt, de factură gotică, având în partea superioară un fragment de hersă metalică. Din ambele părți ale accesului se putea vedea câte două ferestre de formă dreptunghiulară, cu unghiurile superioare teșite sub 45°. Friza imobilului era reprezentată de o ieșitură orizontală în formă de bandă, împodobită cu turnulețe mici, rezemate pe console, penetrate de ambrazuri de tip *fenta* și având acoperișuri piramidale înalte. Etajul înfățișa, dinspre fațadă, un cub decorat cu o friză orizontală în formă de bandă și turnulețe identice cu cele de la parter. Aici se putea de văzut inscripția „Pavilionul Cehoslovac” și stema Cehoslovaciei. Acoperișul acestei construcții era în patru ape cu o mică coamă împodobită cu oramente din lemn. Arhitectul clădirii a recurs la stilizare istorică, dar și la arsenalul plastic al arhitecturii moderniste. În interior erau expuse materiale agricole, motoare, argintării, sticlării și alte produse confecționate în Cehoslovacia.

Pavilionul Industriei Metalurgice reprezenta o clădire cu plan dezvoltat în sens longitudinal. Pe fațada principală apăreau trei accente – rezalite: primul fiind în zona intrării de paradă, iar

celelalte două – în zona înălțurilor auxiliare. Accesul principal se realiza într-o deschidere arcuită flancată de câte o pereche de coloane scunde cu capiteli și baze cubice. Partea arcului era evidențiată prin două muluri cu traseu semicircular între care se găsea inscripția „Industria Metalurgică”. Din ambele părți ale deschiderii arcuite se găsea câte o ieșitură verticală ce amintea un turn încununat cu foișor deschis dotat cu coloane scunde cu capiteli ce susțineau acoperișul piramidal. Pe frontonul poligonal cu partea centrală decroșată în exterior se găsea stema Basarabiei. Pe fiecare din cele două turnuri laterale putea fi văzută câte o stemă, probabil stema României Mari. Rezalitele mai mici, simetrice în oglindă, aveau câte o intrare flancată lateral de piloni cu reliefuri orizontale în retragere și câte un fronton cu partea superioară curbată și un decroș axial. Ferestrele clădirii, dreptunghiulare, aveau partea superioară ușor bombată inclusă în cadre-benzi de culoare albă. Plăcile de pervaz în formă de benzi erau vopsite de asemenea în alb. Alte elemente orizontale erau cordonul în partea superioară a soclului, brâul deasupra capitelurilor de la intrarea principală, decorul în formă de suită de pătrate reliefate sub foișoarele celor două turnuri. În cazul acestei construcții, autorul a apelat la arhitectura neoromânească, dar prelucrată în spirit modernist.

Pentru Expoziție au fost amenajate de asemenea mai multe pavilioane cu caracter temporar în formă de construcții de lemn cu elemente din arhitectura populară: Pavilionul de Muzică, Pavilionul Industrial nr. 2, Pavilionul Unelte și Mașini Agricole, Pavilionul Fabricii de Cement „Traian” ș.a. Suscita interes și Casa țărănească cu arhitectură tradițională din zona Codrilor basarabeni. Pentru distracția vizitatorilor erau amenajate caruselele, scrânciobul, toboganul, Roata Ferris ș.a. (Fig. 10).

De remarcat că aspectul arhitectural-artistic al expoziției în cauză a fost la un înalt nivel, iar echipa de arhitecți, ingineri și pictori s-a isprăvit cu succes cu sarcinile asumate.

Următoarea expoziție de acest gen s-a desfășurat la Chișinău în același loc în anul 1933 (Fig. 11). Pavilioanele și construcțiile apărute aici în perioada interbelică au fost distruse la începutul anilor 1960, cu excepția Pavilionului R.M.S. care a căpătat o altă destinație. Astăzi putem admira frumoasele construcții interbelice doar pe fotografiile de epocă.

În 1942 arhitecții bucureșteni Octav Doicescu și Dimitrie Ghiulamila au elaborat proiectul următoarei Expoziții a Basarabiei, numită și „Expoziția Dezrobirii” (Fig. 12a, b) [6]. Aceasta era amenajată în Grădina Publică orășenească (astăzi Grădina Publică „Ștefan cel Mare și Sfânt”) și includea mai multe pavilioane, pecum și o zonă dedicată Muzeului satului. Expoziția din 1942 a fost inaugurată la 31 octombrie 1942 în prezența Majestății Sale Regele Mihai I și a mareșalului Ion Antonescu [5, p. 129].

Pavilionul Principal al Guvernământului Basarabiei, principalul edificiu al expoziției, ocupa locul central al Grădinii Publice situat la intersecția aleelor (Fig. 13) [6]. În fața acestui Pavilion era amenajată o piață cu un bazin umplut cu apă, ambele de plan dreptunghiular [5, p. 129]. Fațada de paradă a clădirii includea zona de acces, articulată prin doi piloni masivi de piatră, și două aripi laterale alungite, simetrice în oglindă. Ultimele erau individualizate printr-o suită de ferestre dreptunghiulare mici și două nișe arcuite la parter, între care era plasată câte o sculptură a unui sul de hârtie. Sub cele două șiruri de ferestre apăreau două inscripții. Una din ele poate fi citită de pe o fotografie din 1942: „ȚARA ESTE ACOLO UNDE E REGELE. STEAGUL ARATĂ ORDINEA, DREPTATEA ȘI SIGURANȚA VIEȚII ȘI A MUNCII” (Fig. 14). Blocului de plan dreptunghiular alungit i se alătura în axă, din partea opusă intrării de paradă, o construcție semicirculară, consolidată cu mai mulți stâlpi de piatră. Din interior, pereții acesteia erau pictați cu scene din istoria românilor. Tot aici, lângă sculptura unei cărți deschise, a fost instalat bustul de marmură al mareșalului Ion Antonescu. Interioarele Pavilionului erau împodobite cu panouri de lemn, bareliefuri, însemne heraldice, inscripții reliefate ș.a. (Fig. 15). Este de remarcat că acest edificiu proiectat de O. Doicescu și D. Ghiulamila prezintă o arhitectură modernistă de calitate. În perioada sovietică, Pavilionul a fost reconstruit în cinematograful „Rodina” (mai târziu demolat). În anii 1960, pe locul bazinului din fața edificiului, a fost construit un havuz, existent până în prezent.

Pavilionul Agriculturii delimita dinspre sud-est piața centrală a Expoziției [5, p. 130]. Era realizat în stil neoromânesc și dispunea de trei spații distincte: două, laterale, împrejmuite cu ziduri, și cel central, divizat de o rețea de coloane. Pe fațada principală apărea în axă o arcadă compusă din patru arce în plin cintru susținute de trei coloane

cu capiteluri. Fațada laterală prezenta la etaj un șir de ferestre dreptunghiulare alăturate. Streașina acoperișului în patru ape cu coamă se rezema pe console de lemn.

Pavilionul Economiei Naționale delimita dinspre nord-vest piața centrală a Expoziției. Clădirea oferea o arhitectură similară cu cea a Pavilionul Agriculturii, plasat vizavi. Apărea aceeași arcadă în zona intrării alcătuită din patru arce în plin cintru, aceeași fațadă laterală și același acoperiș în patru ape cu coamă.

Pavilionul „Poșta, Telefon, Telegraf” (P.T.T.), era realizat de asemenea în spirit neoromânesc (Fig. 16) [6]. Aici rezalitul monumental al accesului, inspirat dintr-un turn medieval de apărare, conținea contraforturi laterale, un soclu masiv și o nișă mare arcuită în care era plasată poarta de intrare. Deasupra acesteia se găsea o stemă reliefată. Registrul superior al fațadei principale era accentuat de un bandou format din ferestre dreptunghiulare alăturate. Clădirea beneficia de un acoperiș în pante cu olane roșii. În partea superioară a rezalitului, din ambele părți ale nișei arcuite, se găseau literele P.T.T.

Pe teritoriul Grădinii Publice mai funcționau Pavilionul de Viticultură și Vinificație, Pavilionul de Propagandă, Pavilionul Institutului Național al Cooperăției, Direcția silvică, Direcția întreprinderilor statului, trei Centre practice, două restaurante ș.a. Un sector al Expoziției aflat în apropierea actualei străzi Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni era rezervat Muzeului satului basarabean. Aici au fost aduse „două case țărănești – din Purcari, județul Cetatea Albă, și Ignăței, județul Orhei, «case autentice cu interioare autentice și locuite de săteni băștinași». Alături a fost montată biserica veche din satul Cornova, Orhei, «care număra trei secole» și o moară de vânt din Purcari, «caracteristică plaiurilor basarabene» [4, p. 99]. Angajații Muzeului satului purtau costume naționale și demonstau vizitatorilor unele meserii tradiționale. La intrare în Grădina Publică era adusă statuia Lupoaiței – *Lupa Capitolina* (aflată în fața clădirii unde Sfatul Țării a votat în 1918 unirea Basarabiei cu România) și instalată pe un postament de piatră în formă de coloană ionică stilizată (Fig. 17). Statuia era flancată de două construcții monumentale de tip propilee.

În 1943 în aceeași Grădină Publică a fost organizată Expoziția municipală, de la care au rămas până în prezent doi lei de marmură amplasați din ambele părți ale aleii principale [6].

În primii ani postbelici unele pavilioane au căpătat o altă destinație, iar altele au fost demolate. Către începutul anilor 1960, toate aceste construcții au fost completamente distruse. O parte a Grădinii Publice (denumită în perioada sovietică Parcul „Aleksandr Pușkin”), alăturată arterei principale a orașului, a fost destinată cimitirului ostașilor sovietici căzuți în lupte în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. La începutul anilor 1970, osemintele acestora au fost transferate în noul complex memorial construit lângă Cimitirul central (actualul complex memorial „Eternitate”). În prezent, doar configurațiile unor alei și parcelele înverzite din Grădina Publică „Ștefan cel Mare și Sfânt” amintesc de construcțiile Expoziției din 1942.

Note

- ¹ Ținem să mulțumim criticului de artă Andrei Pelin pentru ajutorul acordat la selectarea materialului informativ.

Referințe bibliografice

1. Catalogul Expoziției Generale și Târgului de Mostre din Chișinău. Editat de „Casele Naționale” din Basarabia, 1925.
2. Foaia Plugarilor. Anul V. Chișinău, 1925, nr. 9, 10, 11.
3. Palade Gh., Ursu M. Expoziție Generală din 1925 de la Chișinău. În: Buletinul științific al MNEIN. Serie Nouă, nr. 2 (15). Chișinău, 2005.
4. Ursu M. Particularitățile creării Muzeului Satului în Republica Moldova. În: Akademos. Chișinău, 2008, nr.1-2 (9).
5. Vatamaniuc A. Așteptându-l pe... Doicescu. În: Materialele Conferinței Internaționale „Identitățile Chișinăului”. Ed. a V-a. 1-2 noiembrie 2018, Chișinău, 2020.
6. Швец Ю. «Выставка Освобождения» в Кишиневе, 1942 г.: <https://oldchisinau.com/voenny-kishinyov/vystavka-osvobozhdeniya-v-kishinyove-1942-g/> (vizitat 5.01.2025) / Shvets Iu. „Vystavka Osvobozhdenia” v Kishiniov, 1942 g.: <https://oldchisinau.com/voenny-kishinyov/vystavka-osvobozhdeniya-v-kishinyove-1942-g/> (vizitat 5.01.2025).



Fig. 1. Prima Expoziție Generală a Basarabiei și a Târgului de Mostre, Chișinău, 1925
(după Gh. Palade și M. Ursu).



Fig. 2. „Planul de situație al expoziției Chișinău-1925”, anexat Catalogului Expoziției Generale a Basarabiei și a Târgului de Mostre, Chișinău, 1925.



Fig. 3. Portalul principal al Expoziției situat în perspectiva str. Principele Carol, Chișinău, 1925 (după Gh. Palade și M. Ursu).



Fig. 4. Pavilionul Minelor Lupeni (după Gh. Palade și M. Ursu).



Fig. 5. Pavilionul Regiei Monopolurilor Statului (R.M.S.) în 1925
(a) (după Gh. Palade și Gh. Ursu); astăzi (b) (foto V. Șlapac).



Fig. 6. Pavilionul „Towy Kogan” (după Gh. Palade și M. Ursu).



Fig. 7. Pavilionul Presei (după Gh. Palade și M. Ursu).



Fig. 8. Pavilionul Industriei Franceze (după Gh. Palade și M. Ursu).



Fig. 9. Pavilionul Cehoslovac (după Gh. Palade și M. Ursu).



Fig. 10. Caruselă și Roata Ferris (după Gh. Palade și M. Ursu).



Fig. 11. Portalul principal al Expoziției Generale a Basarabiei, Chișinău, 1933
(<http://neo-romanesc.blogspot.com/2011/09/chisinau-expozitia-general-a-1925.html>).

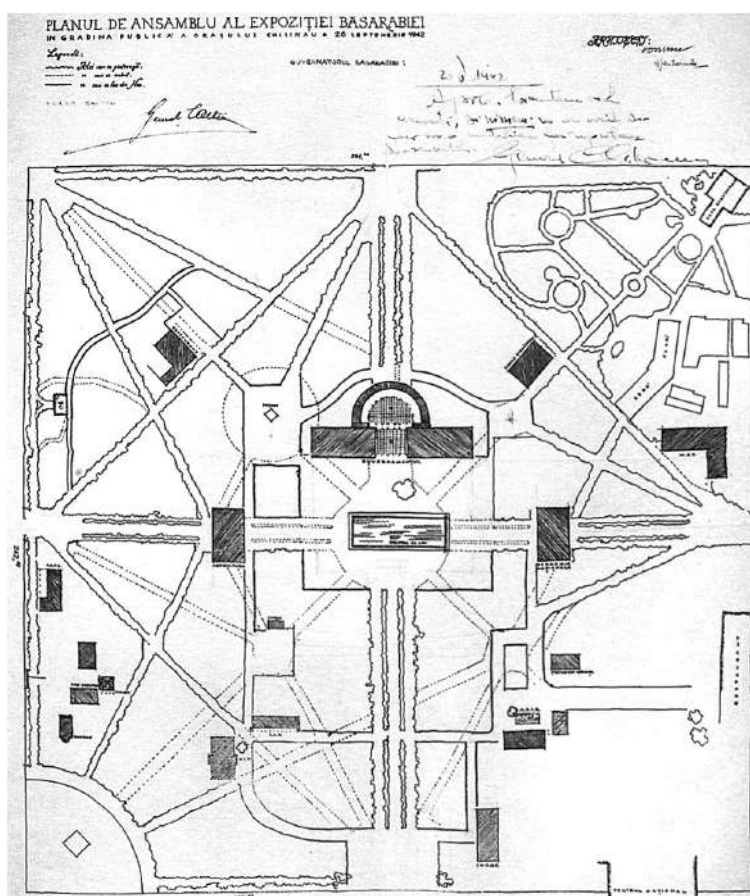


Fig. 12. Expoziția Basarabiei, numită și „Expoziția Dezrobirii”. Planul de situație, Chișinău, 1942
(după A. Vatamaniuc).

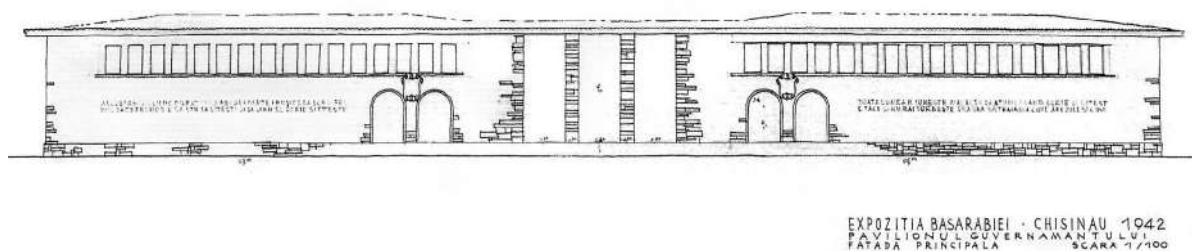


Fig. 13. Pavilionul Principal al Guvernământului Basarabiei. Fațada principală. Relevu (după A. Vatamaniuc).



Fig. 14. Pavilionul Principal al Guvernământului Basarabiei. Vedere dinspre nord (după A. Vatamaniuc).



Fig. 15. Interiorul Pavilionului Principal al Guvernământului Basarabiei (după Iu. Șveț).



Fig. 16. Pavilionul „Poșta, Telefon, Telegraf” (P.T.T.)
(după Iu. Șveț).



Fig. 17. Statuia Lupoacei instalată la intrare în Grădina Publică, Chișinău, 1942 (după Iu. Șveț).

Tudor STAVILĂ

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5901-1498>

Arhiva Națională a Moldovei și prioritățile achizițiilor publice ale operelor de artă între anii 1944-1962

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.10>

Rezumat

Arhiva Națională a Moldovei și prioritățile achizițiilor publice ale operelor de artă între anii 1944-1962

Muzeul Național de Artă al Moldovei deține una dintre cele mai importante colecții ale patrimoniului artistic de la noi. Cu opere de artă națională și europeană care însumează peste 39 de mii de exponate, fără cele pierdute în perioada celui de-al Doilea Război Mondial, valoarea acestora este inestimabilă. Istoricul acestor colecții constituite în perioada existenței RSS Moldovenești a fost la originea unor mituri sovietice, conform cărora Ermitajul, Muzeul Pușkin sau Muzeul Rus și Galeria Tretyakov au făcut donații generoase pentru fondarea muzeului de artă din Chișinău. Însă situația reală a fost complet diferită. Această discrepanță o descoperim studiind documentele Fondului cu numărul 2939 al Arhivei Naționale a Moldovei unde se află dosarele Muzeului Artistic de Stat al RSSM în limita anilor 1944-1962 și 1962-1972, cu numeroase procese verbale de achiziții sau donații. Anume aceste documente ne permit să înțelegem cum și de ce s-a apelat la o formă hibridă de propagandă, reieșind din politica de dezinformare pe care au dus-o instituțiile sovietice pe teritoriul fostei Basarabii interbelice. Ele demonstrează și demontează, cu lux și amănunte, metodele de a spune adevăruri pe jumătate adevărate și pe jumătate false, care desființează existența acestor mituri.

Cuvinte cheie: Muzeul Republican de Arte al RSSM, istoricul colecțiilor, cenzură, Arhiva Națională a Moldovei, mituri sovietice.

Summary

The National Archive of Moldova and the Priorities of Public Procurement of works of art between 1944-1962

The National Museum of Art of Moldova holds one of the most important collections of our artistic heritage. With national and European works of art totaling over 39 thousand exhibits, excluding those lost during the Second World War, their value is inestimable. The history of these collections established during the existence of the Moldavian SSR was at the origin of some Soviet myths, according to which the Hermitage, the Pushkin Museum or the Russian Museum and the Tretyakov Gallery made generous donations for the founding of the art museum in Chisinau. However, the real situation was completely different. We discover this discrepancy by studying the documents of the Fund No. 2939 of the National Archive of Moldova, which contains the files of the State Art Museum of the MSSR for the years 1944-1962 and 1962-1972, with numerous minutes of acquisitions or donations. These documents allow us to understand how and why a hybrid form of propaganda was resorted to, resulting from the disinformation policy that the Soviet institutions carried out on the territory of the former interwar Bessarabia. They demonstrate and dismantle, with luxury and detail, the methods of telling half-true and half-false truths, which abolish the existence of these myths.

Keywords: Republican Museum of Arts of the MSSR, history of collections, censorship, National Archive of Moldova, Soviet myths.

Realismul socialist este una dintre temele care nu a fost prea studiată de cercetători, nici, în Republica Moldova, dar nici în România, chiar dacă au trecut deja peste trei decenii de la dispariție. Principalul motiv al acestei incertitudini se referă la imperativul cercetărilor despre noile stiluri și curente apărute în regiunile noastre, despre tangența artelor locale la cele europene, uitând des-

pre o perioadă a comenzii de stat, a cenzurii comuniste, a dogmatismului ideologic și a tematicii elogioase, frecvente în expozițiile timpului. Cazul suscită interes pentru că în Moldova socialistă și România realismul socialist a fost un proces diferit, cu rădăcini și aspecte diverse, care prin comparație deschid un nou orizont de cunoaștere al acestei metode, fabricate de dictatura comunistă.

În România de astăzi sunt cunoscute doar câteva surse care abordează acest subiect.

Pentru noi prezintă un interes deosebit monografia jurnalistei Valentina Ursu, *Cultura Moldovei Sovietice în documente și materiale. 1944-1991*, care publică documentele oficiale ale instituțiilor sovietice din domeniul artelor (literatură, muzică, arhitectură, teatru și arte plastice) în RSS Moldovenească [17, p. 156]; [17, p. 158]; [17, p. 491]; [17, p. 138]; [17, p. 173-174]; [17, p. 219]; [17, p. 224]; [17, p. 99]; [17, p. 221]; [17, p. 68]; [17, p. 29].

În această perioadă au existat trei instituții care au punctat evoluția realismului socialist în RSS Moldovenească- Școala Republicană de Arte Plastice (actualul Colegiu de Arte Plastice Alexandru Plămădeală), Uniunea Artiștilor Plastici din Moldova și Muzeul Național de Artă. Fiecare dintre ele, prin funcțiile sale, au determinat politica de cadre, a direcțiilor de dezvoltare și a rezultatelor obținute. Dar cele mai autentice informații se află în Arhiva Națională a Moldovei unde se păstrează documentele transmise, cândva, de Muzeul de Artă al RSS Moldovenești. Anume aici, în Fondul cu numărul 2939 al Arhivei Naționale a Moldovei unde se află dosarele Muzeului Artistic de Stat al RSSM în limita anilor 1944-1962 și 1962-1972, cu numeroase procese verbale de achiziții sau donații, acestea fiind și ultimele documente transferate de muzeu.

Studierea acestor dosare ale muzeului a fost condiționată de numeroasele legende, conform cărora pentru formarea colecțiilor au fost efectuate donații din partea Muzeului Pușkin, Ermitajului, Galeriei Tretiakov sau din partea Muzeului Rus. În fondul respectiv nu am descoperit numeroase acte care ar confirma aceste transferuri. Cu excepția donațiilor private ale colecțiilor lui Pavel Șilingovschi și ale Anei Croitor-Phakadze, principalul donator a fost Comisia de achiziții din Moscova și Direcția principală a Secției de arte a Sovnarcum-ului sovietic. Urmărind evoluția achizițiilor și a donațiilor observăm diferența dintre lucrările care au fost primite cândva și situația în colecțiile muzeului la ziua de astăzi.

Odată cu ocuparea Basarabiei de către sovietici în decembrie 1944 este luată decizia de a fonda Muzeul Artistic de Stat al RSSM căruia i s-a conferi categoria I de salarizare. Director al muzeului este numit A. Lukianov, persoană, care a dirijat în anul 1940 transferul în Harkov, a operelor donate de pictorii basarabeni pentru fondarea Pinacotecii municipale în 1939.

Din zecile de dosare ale fondului cu numărul 2939 au fost selectate doar informațiile care se referă la transmiterea operelor, a numărului lor și ale reprezentanților care au semnat actele.

Primul dosar, cel mai timpuriu aflat în arhivă este *Actul despre transmiterea operelor de artă a Comisiei de achiziții din Moscova* (care oferă date despre primul transfer de lucrări către Chișinău ne informează: În baza deciziei Comisiei de achiziții de la Moscova și a șefului Direcției principale a Secțiilor de arte tov. Sâsoev din 18.11. 1944, nr. IZO-16, K. Frolova a transmis, iar directorul Muzeului din Chișinău, tov. A. Lukianov a primit, în baza procurii Sovietului Comisarilor Norodnici din RSSM din 17.11.1944 cu nr. 12/21 următoarele opere pentru păstrare în Muzeu: 51 lucrări de pictură: 5- de sculptură și 48- de grafică, fără a fi specificată informația despre donatori [1, F. 2939, d. 3, 3 p.].

Următorul dosar conține o *Informație despre completarea colecțiilor muzeului între anii 1944-1951*, fiind specificată restructurarea muzeului. Astfel, în 1947 muzeul a fost trecut din categoria I la categoria a III-a, ceea ce s-a răsfrânt și asupra colecțiilor. În anii 1944, 1945, 1946 și prima jumătate a anului 1947 din surse centralizate au fost primite 712 lucrări de artă. După 1947 până la sfârșitul anului 1951- doar 68 de lucrări. Colaboratorul muzeului specifică, că ... *Neajunsul principal al lucrărilor primite (majorității) se referă la faptul că ele se află în depozite și nu pot fi expuse din cauza unor calități artistice slabe. Exemple: tabloul lui Iakovlev Cinematografia sovietică este o pânză mare cu prezentarea naturalistă a sticlelor de vodkă și diferite mărci de vin; la A. Gherasimov-Stalin și Mikoian- chipurile sunt atât de deformate în desen și culoare, iar la Preobrajenski- Budionii printre generali- o pânză mare cu mulți generali călăreți în frunte cu Budionii care pozează pentru un fotograf de piață. Tabloul nu este finalizat, unele portrete se văd ca niște caricaturi slabe. Lucrarea lui Konionkov- Proiect pentru monumentul lui G. Kotovski- a fost respinsă la concursul unional, sculptorul deformând proporțiile calului, semănând cu o mârțoagă. Chipul lui Kotovski poate fi comparat cu un student burhez și nu are nimic comun cu legenda- rul erou al revoluției ruse. Lista poate fi continuată, considerând, că muzeul nu se completează cu opere, ci cu exponate arheologice...* Informația respectivă a fost prezentată autorităților sub semnătura colaboratorului muzeului Matus Livșiț [2, F. 2939, d. 2, 2 p.].

În procesul verbal al *Actului de achiziție din perioada 03.04.1945-06.08. 1945* prin Actul din 15.06. 1945, nr. 1940 de la Comisia de Achiziții din Moscova, reprezentanta K. Frolova în baza deciziei Direcției principale a Comitetului pentru afacerile artelor- P.Sîsoev au predat, iar directorul muzeului A. Lukianov a primit următoarele opere de artă: -Pictură sovietică- 17 lucrări (figurează Yuon- *Peisaj cu figură și La Uzkom*; Tarhov- *Sarcofagul lui Godunov*; Rešetnikov F.- *Nemții în Kerchi* etc) ; Pictură interbelică – 33 de lucrări (Șișkin cu *Studiu*; Rizzoni-*Cardinalul*; Levitan- *Căraruire în Ostankino*, *Cocioabe seara*; Vasnețov V.- *Studiu pentru Măcel*; Grafică – 38 de lucrări din ambele perioade (Șișkin- *Album cu acvaforte*- 27; Kramskoi cu 2 *nuduri bărbătești*; Vrubel -*Marea, Îngerul și 2 frontispicii pentru carte* [3,F. 2939, d.7, 13 p.].

La 1 decembrie 1946 Valentina Poleacov și Kir Rodnin au semnat actul privitor la primirea a 368 de exponate de pictură și grafică în suma de 727.834 de ruble printre care , la paginile 41-42, figurează și mobilierul artistic: *Masă din malahit, masă rotundă aurită, divane aurite, fotolii mari și mici- 4, scaune mici aurite-8, dulap cu sticlă aurită-1, fotolii mici din lemn negru, aurite-2, trumouri mari cu suport de malahit, în rame aurite-2, oglinzi mari în rame aurite-2, vază chineză mare din porțelan*. În total -42 de denumiri. Astăzi în muzeu figurează doar câteva piese de mobilier preluate din casele Kligman și Herța în 1944. Unele dintre ele au fost transmise pentru folosință demnitarilor de partid, confirmate de Cartea de Inventar al Muzeului. La pagina anterioară (41) pe verso sunt indicate numărul pieselor: pictură și grafică-366 exemplare; sculptură-36 unități; artă populară-149 exponate; mobilier artistic-36 unități. Pictura reprezintă pictori din MSSR, Rusia și Europa -137 de denumiri. În rezultatul inventarierii petrecute au fost înregistrate, din partea administrației, cheltuieli financiare nemotivate de 114.810 mii ruble: pentru 13 covoare – 37.800 ruble, pentru reparație – 70.000 ruble, pentru fotografiere – 3660 ruble, pentru reclamă – 1248 ruble, pentru care A.Lukianov a fost demis, director fiind numit Mihail Grecu [4, F. 2939, d.11, 59 p.].

În luna decembrie 1947 are loc o nouă inventariere unde figurează și operele de grafică ale lui Somov- *Peisaj cu figuri*, *Străzile Parisului*, *P-tul necunoscutei*; Vrubel- *Înger*; Kramskoi- *Model*, *Portretul dnei Pomeranțev*, Repin- *Doamna cu câțel* și donația lui Șilingovschi- 192 de opere inclusiv -37 pictură (pagina 14). La pagina 26 se menționea-

ză sculptură- 6 opere de Plămădeală, busturile lui *Alexandru I*, *Nicolai I*, *Alexandru II* (autori anonimi) și o lucrare de Vladimir Dobroșinski. La paginile 30-37 figurează opere de pictură, printre care – Gheorghe Juster- *Portretul lui Kotovski* și 5 goblenuri europene-*Întrecere cu bărci*, *Lupta de la Waterloo*, *Nelson rănit*, *Flori* și *Peisaj* (paginile 32-33). La pagina 34 figurează Z.Serebriakov cu *Portretul unui copil*, K.Korovin- *Autoportret*. La pagina 36- Gheorghe Juster- *Portretul soției*, iar la pagina 37- compoziția lui Ioachim Postolachi- *Execuția basarabenilor*. În total- 243 de lucrări [5,F. 2939, d. 18, 58 p].

Direcția pentru problemele artei din orașul Leningrad a transmis, în 1947, Muzeului Republican de Artă Plastică din RSSM, în conformitate cu testamentul pictorului, circa 400 de lucrări ale pictorului Pavel Șilingovski (1881-1942), originar din Moldova. Printre operele donate figurează desene, gravuri și schițe, consacrate Basarabiei, dar și o colecție impresionată de gravură europeană și rusă din secolele XVIII-XIX.

La 22 martie 1949 are loc o nouă inventariere în legătură cu schimbarea directorului (numele nu figurează în document), act semnat de Lazăr Dubinovschi, Kir Rodnin și custodele-șef- Șalamova, prin care Mihail Grecu transmite următoarele lucrări: Pictură- 294 de unități; colecția Șilingovschi (45 opere de pictură, 403- de grafică), opere de sculptură- 58, lipsind lista mobilierului artistic .

Inventarierea din 24.09. 1949 efectuată de o comisie în componența lui Rostislav Ocușco, Anton Mater și a colaboratorului Litvac, figurează: Artă populară- 64 unități; Pictură - 321 unități printre care și 5 portrete ale ofițerilor sovietici-*Svalov*, *Smirnov*, *Mașcov*, *Voiveț* de Moisei Gamburd. La pagina 11 mai figurează un goblen- *Rahil la izvor*. Operele nominalizate lipsesc în colecțiile muzeului. Dosarul nr.48 reflectă inventarierea din 19.04.1950, unde custodele-șef P.Kravcenko cu participarea lui Kir Rodnin transmite noului director (numele lipsește) colecțiile de pictură- 361 de unități, colecția lui Pavel Șilingovschi-953 unități, sculptura - 81 unități, inclusiv lucrările lui Vladimir Dobroșinski- *Bareliefurile Stalin și Lenin*. Și din nou apare compartimentul *mobilier artistic*- 42 unități [6, F. 2939, d. 28, d.31, 34 p.].

Următorul dosar, prezintă procesele verbale pentru achiziții din perioada 11 noiembrie 1951- 20 decembrie 1951, în total 5 pagini. Comisia în componența lui Matus Livșiț, Kir Rodnin și Leo-

nid Grigorașenco confirmă achiziționarea lucrărilor lui Moisei Gamburd, Claudiei Cobizev, Lev Averbuh, Vladimir Dobroșinski, Leonid Grigorașenco, Alexandr Foinițki, Gorșkov, Lazăr Dubinovschi, fiind refuzate lucrările lui Boris Șirocorad, Evgheni Merega și o pictură a lui Moisei Gamburd. În același act mai figurează achiziția unor lucrări ale pictorilor ruși: V.Tropinin- *P-tul artistului Ognivțev* de la colecționarul A.Gordon; I.Repin- *Visul lui Iacob* /creion; Makarov – *Portret feminin/ulei*; Surikov – *2 desene pentru St.Razin*; Vilevalde – *Scenă de gen/ulei*; Kovalevski – *Călăreții* /grizail, 2 unități; Fl. Rossi – *P-t feminin/ulei*; Reabușkin – *Costume boierești/creion*; Gvido Reni – *Madona/carton*.

Actul din 25 octombrie 1951 confirmă scimbarea conducerii muzeului. Probabil, se are în vedere plecarea lui Mihail Grecu și instalarea în funcție a lui Ion Jumati confirmată de semnăturile revizorului I.Gutman, Matus Livșiț și a contabilului R.Kighel. astfel noului director i se transmit: Pictură- 401 unități; Pictura lui Pavel Șilingovschi – 46 unități, Grafică – 953; Grafică – 678; Sculptură – 90; Artă populară – 190, lipsind informația despre mobilierul artistic

La 15 decembrie 1951 are loc o nouă achiziție a exponatelor de la persoane fizice aduse din Rusia cu participarea lui D.Prilepov, de la Minister, Ion Jumati, Matus Livșiț, din partea muzeului și reprezentantul Sovietului de miniștri- A. Kirtoka. Au fost achiziționate lucrările lui G. Miasoedov- *Amurgul*; V.Polenov- *Pe lacul Lido*; Sudkovski- *Marea și Marea în zi pospmorâtă* de I.Endogurov [7, F. 2939, d. 56, d.69, d.75, 4 p.].

În actul de achiziții din 6 iunie 1953 și 5 noiembrie 1953 (dosar nr.97) cu participarea președintelui D.Prilepov și a membrilor Lazăr Dubinovschi, Alexei Vasiliev, Kir Rodnin și a lui Matus Livșiț au fost selectate și aprobate mai multe lucrări al plasticienilor locali, fiind respins tabloul *Pregătire pentru școală* de Valentina Rusu-Ciobanu (Proces verbal nr.2 din 23.07.1953).

În același an prin actul din 8 februarie 1953 se confirmă furtul tabloului lui V.Tropinin - *Călugărul novice*, directorul Ion Jumati motivând furtul din cauza faptului, că muzeul dispune de puțini supraveghetori [8, F. 2939, d.102, 3 p.].

În 1955 muzeul de artă transferă Muzeului Ținutului Natal la 12 februarie și 25 noiembrie 195539 de lucrări semnate de Mihail Grecu, Moisei Gamburd, Dmitri Sevastianov, Pavel Bespoiasnâi și Boris Nesvedov, iar la 22 iulie 1955, transmi-

te Galeriei Tretiakov două lucrări ale lui K.Savițki – *Studiu și Peisaj* [9, F. 2939, d.139, 16 p.].

În anul 1955, la Muzeul de Artă din Chișinău a fost vernisată o expoziție de pictură vest-europeană din fondurile Ermitajului din Leningrad. Expoziția cuprindea opere de artă realistă din secolul XVI. În cadrul ei au fost incluse 111 lucrări ale maeștrilor olandezi, flamanzi, scoțieni, printre care *Pruncii Hristos și Ioan Botezătorul* de Rubens, *Portretul lui Henrik al IV-lea* de Antonis van Dyck, *Portretul unui bătrân* și o copie micșorată a uneia din creațiile principale ale pictorului olandez Rembrandt, *Paza de noapte* [10, F. 2939, d. 172, 45 p.].

Cea mai masivă transmitere și primire a exponatelor are loc între 30 ianuarie și 21 decembrie 1957, când muzeul transferă cinci lucrări Hotelului Consiliului de Miniștri, iar pe 30 aprilie 1957 primește de la Moscova *Expoziția de Artă din RSS Română* prin actul semnat de Eleonora Romanescu, documentele fiind lipsă. În schimb, s-au păstrat informațiile de la 13 mai 1957 despre donația muzeului oferită de partea română a unor sculpturi semnate de Sobata (*Nașterea gândirii/Ghips*), Coș (*Țăran din Ardeal/ghips*), Ion Irimescu (*Bustul lui O.Băncilă/ghips* – cu pierderi), iar de la Galeria Tretiakov muzeul recepționează *Portretele generalului-maior I.Turcianinov și a colonelului Tatarinov* de Kitaika. Puțin mai târziu, prin actul de la 25 mai 1957 se confirmă trimiterea la București a lucrărilor lui Corneliu Baba (*Portret feminin*), Octav Angheluță (*Portretul bunelului*) și a lui Lucian Grigorescu- *Răsărit de soare*. În același an la 17 iunie 1957 se documentează donația familiei Croitoru de la Moscova a două lucrări, semnate de Tropinin (*Portret feminin*) și Orlovski (*Portretul păstrătorului de chei*), actul fiind confirmat de semnătura lui Matus Livșiț [11, F. 2939, d.121,16 p.].

Anterior, în anul 1954 printre alte acte despre achiziții, figurează donația Anei Condrat Croitoru din Moscova a lucrării lui Leonid Turjanski- *Peisaj* [12, F. 2939, d.224, 81 p.].

Nu întotdeauna însă expozițiile trimise la Chișinău erau completate cu opere de valoare. Un exemplu de acest fel poate servi expoziția din fondurile Galeriei Tretiakov, deschisă la 30 martie 1954 la Chișinău. Calificată ca un „eveniment însemnat în viața culturală a RSSM”, expoziția cuprindea opere ale unor asemenea pictori ruși, ca Alexei Venețianov, Ivan Kramskoi, Ivan Aivazovski, Ivan Șișkin, Serghei Gherasimov ș.a. În total au

fost expuse circa 600 de lucrări. Însă, cu unele excepții, ele nu erau cele mai prețioase opere ale acestor autori, ci tablouri de nivelul II sau chiar III, adică opere de o valoare artistică joasă, iar unele dintre ele au fost prezentate de schițe. Astfel, spectatorul chișinăuian a fost lipsit de posibilitatea de a admira frumusețea valoroaselor opere ale pictorilor clasici ruși.

Cele mai mute achiziții de la persoane private din Moscova, multe dintre care nu mai sunt astăzi în colecțiile muzeului au avut loc între anii 1952-1958. În documentele arhivei se specifică că de la A.Gordon a fost cumpărat tabloul lui Bronnikov- *Călugării*; de la Ana Croitoru - *Studiu pentru Bunavestire* de Surikov; de la P. Abașin - *Lectura scrisorii* de Țelebrovski, *Vedere spre Vezuviu* de Vorobiov, *Barcă cu pânze* de Orlovski, *Peisaj* de Polandez și *Peisaj din Alpi* de un anonim (Levitan?) [13, F. 2939, d.249, 60 p.].

La acel moment în săli erau expuse- *Fetiță* lui Arhipov, *Lacul Rudoiar* de Bialânițki-Birulea, *Parcul din Sveșnikov* de Vasnețov, *Portretul lui Repin* de Verhoturov, *Portretul lui Kupor* de Jivago, *Portret feminin* de Kolin, *Autoportretul* lui Korovin, *Livadă* de Meșcerski- *Dimineața pe Rion* de Korin, *Sf.Sebastian* de un anonim, *Portretul unui tânăr* de Șemeakin, *Portret feminin* de Dezario, *Doi copii*, *Bărbat cu copil* și 6 goblenuri - *Întrecere cu bărci*; *Lupta de la Vaterloo*; *Nelson rănit*; *Împăratul Franz-Iosif*; *Napoleon călare*; *Rahil la izvor*.

În același timp au fost achiziționate, de la Moisei Gamburd - *Portretele lui Lebedenco*, *V. Muhin*, *Svalov*, *Smirnov*, *Mașkov* și *Sliveț*. În continuare trei studii ale lui Levitan (*Aleie în parc*, *Cocioabe*, *Cimitir*), *Stradelă în Paris* de Somov, mai multe lucrări ale lui Makovski (*Ucraineanca*, *La piață*, *După vânătoare*, *Șișkin la studii*), *Gogota* lui Polenov, *Sat rusesc* și *Vacă pe pagiște* de Klodt, *Ruinile Coloseumului* de Vereșceaghin, *Marea Mediterană* de Aivazovski, *Ruine* de A. Ivanov, *Pădurea din Boulogne* de Vasnețov. *Portretul italiencei* de Polenov, *Portret de bărbat* de Briulov și o copie a lui Rembrandt-*Suzana și bătrânii*, comisia confirmând lipsa a 21 de picturi ale lui Jumati, Erșov, Gherasimov, Iakovlev, etc [14, F. 2939, d. 249, p.3].

În actul de achiziții din 1961 pentru întâia oară figurează Muzeul Pușkin care transmite muzeului la 6 august 1961 următoarele lucrări: Van Veen- *Venus în ferăria lui Vulcan*; *Madona cu Pruncul*- Școala lui Fragonar; Diupré - *Peisaj rural*; *Coborâre de pe cruce* - copie după Rubens, lucrarea unui anonim-*Irod* și *Solomeia* și un *Peisaj*

de Nesterov [15, F. 2939, d.37,p.52-57; d. 107, p. 110-112].

În anul următor intervin schimbări în administrația muzeului, la 18 martie 1962 director este numit Igor Vieru, iar peste un an, în 1963 funcția de director îi revine lui Mihail Petric.

Anume în aceste timpuri la muzeu apare donația familiei Croitoru din Moscova, fapt confirmat de Actul de achiziții din 28 decembrie 1967, semnat la Moscova și se referă la 9 opere achiziționate de Muzeul din Chișinău de la Sofia (Craitor) Phakadze și Sofia Doka-Craitor (Ana decedase de curând) care făceau parte din arta rusă și cea europeană, și 17 lucrări donate, inclusiv 2 tablouri ale fratelui său (*Copia portretului lui Savva Mamontov* și *Ucraineanca*) și două picturi ale Anei (*Natură statică cu banane* și *Natură statică cu gheorghine*). În inventarul operelor donate mai figurează un excelent bust sculptural al lui Ion Croitoru, realizat de alt basarabean, sculptorul Nichifor Colun, dar și *Portretul Anei Croitor* pictat de Igor Grabar. Din donație făceau parte *Figură feminină* de Vladimir Makovski (1883), *Portret feminin* de Fiodor Botkin, În câmpie de Constantin Korovin (1917), *Portret feminin* de Grigori Miasoedov, *Portret de bărbat* (anonim, 1778) o lucrare de Schirens H. (*Bărbat cu cal*, 1830), una de Jean Van Goyen (*Mal de râu*, sec XVII) și alte patru tablouri ale unor pictori necunoscuți din secolele XVIII-XIX.

Pentru noi cea mai importantă parte a colecției o reprezintă cele 17 opere primite în dar, care conturează cercul pictorilor și interesele artistice ale familiei. Patru dintre ele sunt opere ale unor autori anonimi din secolele XVIII-XIX și în egală măsură pot fi atribuite pictorilor europeni sau ruși. Este vorba de *Peisaj marin cu vas de navigație* (mijlocul secolului XIX), *Scenă de gen din antichitate* (a II-a jumătate a secolului XIX), *Portret de bărbat* (1778) și *David cântând la harpă* (secolele XVIII-XIX), motiv frecvent întâlnit în miniatură (secolul XIII), icoană (secolul XVI) și în arta europeană din secolul XVII), iar în cea rusă - în secolul XIX [16, F. 2939, d. 29, p.1].

Viața muzeală s-a concentrat și s-a redus doar la capitală. Muzeu de artă plastică nu au fost constituite în alte orașe ale republicii. Cu toate că Fondul Plastic a deschis în unele centre raionale săli de expoziții și galerii de tablouri, făcând posibilă organizarea unor expoziții de grup și individuale, acestea au contribuit, într-o măsură insuficientă, la popularizarea artei. Potrivit tradițiilor timpului,

majoritatea expozițiilor ambulante erau organizate cu prilejul sărbătorilor oficiale: aniversările „revoluției proletare”, 1 mai, 25 octombrie, aniversările „constituirii RSSM”, marcarea succesorilor realizate în „construirea socialismului” și includeau lucrări artistice ce proslăveau aceste date și activități. Doar o simplă enumerare a acestor manifestări ne demonstrează gradul de dependență al artelor plastice de comandamentul politico-ideologic.

Un alt aspect pentru activitatea artiștilor plastici din Moldova Sovietică era cenzura ideologică. Coordonarea activității plasticienilor în primul deceniu postbelic a fost realizată prin intermediul Secției de artă plastică a Direcției pentru problemele artei a RSSM.

În sistemul *artei angajate* din R.S.S.M. rolul hotărâtor în dirijarea procesului artistic l-au avut comisiile de experți de pe lângă Ministerul Culturii care aprobau temele și achiziționau lucrările pentru colecțiile statului. Pe parcursul celor cinci decenii de activitate a acestor consilii fondurile muzeale reprezintă azi un depozit de lucrări pe teme dintre cele mai variate (de la *Tipografia «Iskra» la Chișinău* (Moisei Gamburd) până la tripticul *Libertate* de Vladislav Obuh) și care constituie circa 50% din patrimoniu al artei contemporane moldovenești.

Pentru sporirea eficienței acestei secții, precum și pentru organizarea activității comisiei de procurare a operelor artistice din cadrul Muzeului de Arte Plastice, la 21 februarie 1952 Direcția pentru problemele artei emite un ordin prin care se constituie un consiliu artistic, se aprobă o nouă componență a comisiei pentru procurarea operelor artistice și se instituie Consiliul științific al Muzeului de Arte.

În componența Consiliului artistic al Uniunii Artiștilor Plastici au fost incluși: Lazăr Dubinovski – maestru emerit în arte, șeful Secției de arte plastice, președinte al Consiliului; Ion Jumați – președintele Uniunii Artiștilor Plastici Sovietici din Moldova, vicepreședinte; Kir Rodnin – specialist în studiul artelor; A. Mater-Coroveanski – pictor; Ivan Tazov – pictor; Alexei Vasiliev – maestru emerit în arte, pictor; Boris Șirocorad – pictor.

Comisia pentru procurarea operelor artistice din cadrul muzeului a fost formată din Dmitri Sevastianov – președinte, Leonid Grigorașenco, Kir Rodnin, Moisei Gamburd, Mihail Grecu – membri. Consiliul științific al Muzeului de Arte Plastice avea următoarea componență: Kir Rodnin

– președinte; Alexei Vasiliev – maestru emerit în arte, Lev Kaț-Ceza – cercetător în domeniul artelor; G. Popov – pictor; Mihail Grecu – directorul Muzeului de Arte.

În unul din articolele lui Lev Cezza, publicat în ziarul *Moldova socialistă*, sunt analizate lucrările plasticienilor celei de-a șaptea expoziții care a avut loc în anul 1947 și care ilustrează elocvent tematica solicitată a partidului. Astfel, cele mai interesante lucrări autorul le consideră -bustul *Academicianului Filatov* de Iacob Parovicenco, sculpturile *Claudiei Cobizev* (*Kotovski în mijlocul norodului și Moldoveanca*), *Marinarul* de Leonid Fitov, dar mai ales picturile lui Moisei Gamburd (*La învățătură*, *La tors*, *Fata cu răsărită* etc. în care sunt redată real chipurile oamenilor noi sovietici. George Juster este prezent cu *Boris Glavan-eroul Krasnodon-ului*, cu *Pădurarul* și *Tatăl lui Glavan* cu calități pictoricești. Tot aici e amintită pânza tânărului Mihail Grecu – *La fabrica de țesătorie*. Grafica se limitează doar la caricaturile lui Boris Șirocorad (*Churchill în lumină nouă*, *Franco*, *Diplomația atomică* și *La straja păcii*). Ca tradiție odată cu ajunsurile însemnate autorul identifică și unele lacune slab fiind înfățișate *pictura peisajistă și grafica*.

În documentele și materialele cu privire la soarta culturii naționale sub dictatul PCUS din anii 1957-1970, Valentina Ursu reproduce procesul verbal al ședinței Comisiei de experți a Colegiului Ministerului Culturii din 19 septembrie 1969, despre prelungirea contractelor pentru expoziția republicană consacrată celor 100 de ani de la nașterea lui V.I. Lenin. În decizia ședinței se anunță că contractele sunt prelunghite până la 15 ianuarie 1970 cu următoarele personae: African Usov- tabloul *Pentru fericirea omenirii* – 2500 rub.; Leonid Fitov – sculptura *Felix Dzerjinski* – 1200 rub.; M. Brukman-seria de ilustrații pentru carte despre V.I.Lenin – 900 rub.; Ludmila Țoncev-Portretul învățătoarei Stadnicov – 700 rub.; L.Constantinova-goblenul *Triumful revoluției* – 1100 rub.; Alexei Novicov- *Ferarii* – 1500 rub.; Iuri Horovski- *Bustul actriței Melentiev* – 1000 rub.; Iosif Kitman- sculptura *Întâi mai* – 2000 rub.; Isai Cârmu-seria ilustrații pentru cartea despre V.I.Lenin – 1500 rub.; Vasile Toma- *Nistrule pe malul tău* – 1800 rub.; Filimon Hămuraru-*Cântecul bucuriei* – 1500 rub., iar scenografi Alexandr Șubin și Constantin Lodezski urmează să fie remunerați cu 1250 ruble pentru decorul spectacolelor În numele revoluției și *Aurelia*.

În această listă mai figurează Ghenadi Dmi-
triev cu pictura *Pământ țăranilor* (1800 rub.),
African Usov cu linogravura *Uniunea luptei pen-
tru eliberarea clasei muncitorești a Rusiei* (1600
rub.), Iuri Șibaev – tabloul *Dic-Dicescu la V.I Le-
nin* (2000 rub.), Stanislav Bulgakov și Aurelia Ro-
man- tripticul *Serghei Lazo* (2000 rub.), Alexei
Ivonin- tabloul *La Academia de Științe a Moldovei*
(1500 rub.), Claudia Cobizev- *Femeile țării sovie-
tice* (2500 rub.), procesul verbal fiind semnat de
redactorul-șef a comisiei-Lazăr Dubinovschi .

Multe dintre lucrările nominalizate nu sunt
cunoscute și puține dintre ele au participat la ex-
pozițiile ulterioare, dar importantă este tematica
care reflectă condițiile compromisului pictorilor
pentru a avea o viață decentă

După cum se sublinia în literatura de speci-
alitate din acea vreme, *pictura ajută în formarea
idealurilor politice ale oamenilor sovietici, tabloul
prezentând imagini concrete... Pictura istorică so-
vietică moldovenească*, se menționa în continuare,
*contribuie la formarea chipului moral al construc-
torului comunismului, ea aduce exemple vii de
eroism, de bărbăție și devotament în lupta pentru
interesele poporului* .

Realizarea tabloului tematic, compozițional
a fost problema cea mai acută și mai discutată în
cadrul Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova.
Creațiile de genul istorico-revoluționar din arta
plastică a Moldovei în primul deceniu postbelic
poartă amprenta vremii în care au fost realizate.
Tema istorico-revoluționară (în baza materialului
local) capătă o însemnătate hotărâtoare. Se pictea-
ză tablouri despre începutul „mișcării marxiste” în
Moldova, revoluția din 1905-1907, răscoalele țără-
nești, lupta „eroică” a moldovenilor pentru puterea
sovietică, evenimentele din 1917, apoi urmează
episoadele din cel de-al Doilea Război Mondial.
Această tematică a fost reflectată în lucrările lui
Moisei Gamburd, Mihail Grecu, Ion Jumati, Con-
stantin Chitaica, Igor Vieru, Vilhelmina Zazersca-
ia, Lazăr Dubinovschi, Claudia Cobizev, Lev Aver-
buh, Iosif Cheptănaru ș.a. [18, p.156].

O însemnătate aparte în dezvoltarea artei, în
educația estetică a cetățenilor a avut-o pregătirea
cadrelor în domeniul artelor plastice. Rolul ho-
tărâtor în acest caz l-a jucat Școala de Desen din
Chișinău, înființată încă în anul 1888 (din 1944
până în 1991 a purtat numele „I. E. Repin”). Școa-
la Republicană de Arte Plastice, succesoarea Șco-
lii de Belle-Arte din Basarabia, care și-a reînceptut
activitatea la Chișinău în 1944, cu 23 elevi.

În anul următor ea își mărește contingentul
prin deschiderea secției pregătitoare. Astfel, în
1945, aici, își făceau studiile 80 de elevi: 29 de elevi
la secția pregătitoare, 48 de elevi la secția de arte și
3 – la secția de sculptură .

În următorii ani se deschide un internat pen-
tru copiii din republică. În scopul familiarizării
elevilor cu operele artei universale se acordă anu-
mite alocații pentru deplasări în orașele Moscova
și Leningrad, fiind instituite 5 burse nominale –
toate purtând numele unor pictori ruși: A. Suri-
kov, I. Repin, V. Serov, I. Levitan, A. Savrasov.
Totuși, problemele asigurării școlii cu cadre di-
dactice calificate, cu materiale didactice etc. erau
deosebit de acute. Bunăoară, în cadrul ședinței ac-
tivului oamenilor de artă din republică de la 24-25
octombrie 1945 se sublinia că „o situație nefavo-
rabilă s-a creat în școala de artă, când unele cadre
didactice și de conducere au o pregătire profesio-
nală inferioară pregătirii studenților anilor III-IV.

În raportul despre situația Școlii de Arte
Plastice la 20 decembrie 1949, fiind și cea mai
timpurie informație, se constată că Școala a fost
completată cu 20 de pedagogi, inclusiv, 10 -pentru
disciplinele de specialitate cu studii superioare –
8, cu studii nefinalizate – 6 și cu studii medii – 6.
Dintre ei membri de partid erau: 1, comsomoliști
– 4 și fără de partid – 15. După etnie în Școală acti-
vau: moldoveni – 2, ruși – 12, ucraineni – 1, evrei
– 5. În acel moment la studii erau încadrați 120
de studenți- ruși 56, ucraineni – 32, moldoveni –
13, evrei – 8, belorus-1, bulgar – 1 și mordvin – 1.
Dintre ei, 27 au absolvit școala medie, iar 93 – fără
finalizarea școlii, inclusiv 1 comunist, 65 comso-
moliști, iar fără partid – 49. Directorul, Ivan Eršov,
care semnează raportul, mai specifică că în 1949-
1950 au absolvit școala 24 de studenți, inclusiv 2
sculptori. După regiuni, 18 studenți erau originari
din Transnistria, din RSSM-43, restul – 53 din di-
verse ținuturi ale URSS. La sfârșitul studiilor se
confirmă plecarea din școală a 17 persoane [24,
p.219]. Suplimentar la cele relatate anterior, în
aceiași informație pentru anii 1949-1950, se no-
tează că din octombrie 1944 au absolvit Școala 25
de studenți, inclusiv 3 sculptori. Șapte dintre ei au
fost trimiși la studii, 6-au devenit membri ai Uni-
unii, 1 persoană activează în Letonia, iar 11-au
fost repartizați în școlile pedagogice din Moldova.

O altă componentă importantă a instaurării
realismului socialist în RSSM a fost constituirea
Uniunii Artiștilor Plastici în anul 1944, pentru
care deja, în luna august 1943 Consiliul Comisari-

lor Poporului din RSSM cu reședința la Moscova a aprobat componența acestuia: Alexei Vasiliev – secretar responsabil, Moisei Gamburd și Alexandr Tarabukin – membri.

În octombrie 1945 uniunea avea 16 membri, dintre care 12 pictori, 2 sculptori, 1 grafician și un scenograf, inclusiv: Alexei Vasiliev, Pavel Bespriasnâi, Moisei Gamburd, Eugenia Gamburd, Rostislav Ocușco, Ioachim Postolachi, Pavel Piscariov, Valentina Neceaev, Serghei Ciocolov, Grigori Furer, Grigori Popov, George Juster, sculptorii Lazăr Dubinovschi, Vladimir Dobroșinski, scenograful Grigori Kurennoi și graficianul Simion Polingher.

Statutul uniunii, aprobat abia în anul 1948, determina obiectivele prioritare, structura organizatorică, drepturile și îndatoririle funcționale ale membrilor ei. Misiunea acesteia era definită în scopul și sarcinile uniunii: a) participarea activă la reconstrucția economiei și culturii republicii moldovenești distruse de ocupanții româno-germani; b) realizarea consecventă a sarcinilor ordinare ale Partidului și Statului Sovietic prin mijloacele artelor plastice, educația poporului moldovenesc în spiritul comunismului, etc. Astfel sarcinile de creație nu au fost cele ce au unit într-o asociație obștească plasticienii, ci obiectivele ideologice și politice. Abia după ele erau expuse și alte obiective ale uniunii: contribuirea la formarea cadrelor locale de plasticieni, formarea tinerelor talente, sprijinul și ajutorul reciproc în scopul perfecționării etc. Dar toate acestea urmau să fie îndeplinite de către membrii uniunii în baza principiului dominant în arta sovietică – realismul socialist, deci, scopul urmărit, de la bun început de organizație, a fost ... crearea unor opere contemporane de o înaltă cultură artistică, ce ar reflecta munca eroică a țării sovietelor în perioada postbelică de dezvoltare a economiei, culturii și artei în condițiile tinerei Republici Sovietice Moldovenești. Documentele statutare, elaborate de către exponenții ideologiei comuniste, demonstrează că asociația era privită ca o pârgie în realizarea idealurilor PCUS. În Capitolul II al Statutului – Structura Uniunii Artiștilor Plastici, găsim două articole care spulberă în totalitate caracterul obștesc, benevol și independent al asociației, vehiculat în Preambul și în Capitolul I. Astfel, articolul 5 dispune: ...*Supravegherea generală asupra activității Uniunii Artiștilor Plastici Sovietici din RSSM este înfăptuită de Direcția pentru problemele artei de pe lângă Consiliul de Miniștri al RSSM...*

Despre activitatea Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească, E.S. Postovoi, șeful sectorului de artă și literatură al CC al partidului, informează la 5 mai 1950 următoarele: În 1944 și-a reîncept activitatea Uniunea Artiștilor Plastici din Moldova. În acea perioadă el era alcătuit din câțiva membri și candidați, întorși din evacuatie. *La moment Uniunea s-a mărit până la 39 de membri și candidați, dintre care 5 sunt moldoveni. Lucrările pictorilor, comparative cu anul 1944, au devenit mai calitative sub aspect artistic și ideologic. Expozițiile anuale au devenit un factor important al creșterii creative ale pictorilor, sculptorilor și graficienilor. În acest an a fost creată secția de arte decorative, se finalizează construcția Casei Pictorului, care va îmbunătăți condițiile de activitate a pictorilor. În același timp în artele plastice din Moldova se simte acut lipsa specialiștilor de înaltă calificare, capabili să creeze opere monumentale, care să oglindescă epoca. În acest scop cc al cpss este rugat să ofere 5 locuri în institutele din Moscova, Leningrad, Kiev ș.a. orașe din țară, unde ar putea fi îndreptați cei mai talentați tineri. Școala de Arte Plastice, care trebuie să pregătească cadre pentru artele plastic și colectivul pedagogic al acesteia, mai ales la obiectele de specialitate, sunt de o calificare nesatisfăcătoare. Contingentul de elevi nu poate asigura executarea problemelor puse în seama școlii. Din 116 elevi moldoveni sunt doar 16 oameni. Clădirea de studii nu corespunde unor minime condiții pentru studii, iar auditoriile sunt amplasate doar în 4 camere. La începutul anului nou de învățământ se preconizează să fie angajări noi în colectivul pedagogic și să fie modificat contingentul elevilor admiși în primul curs, pentru a mări numărul de moldoveni, urmând ca după terminarea construcției clădirii școlii musicale, clădirea va fi transmisă Școlii de arte plastice.*

Concluzii

Urmărind evoluția completării fondurilor în perioada anilor 1944-1962 și comparând-o cu situația actuală a colecțiilor, ne convingem, că multe dintre operele donate sau achiziționate în aceste timpuri lipsesc. Cele mai relevante pierderi se referă la Colecția de artă, extrasă din România în 1944, în care figurează peste 300 de piese dintre care 91 de gravuri, 90 de tablouri, goblenuri și obiecte de artă populară- ceramică, port popular, covoare, sculptură, instrumente populare etc. La fel nu sunt cunoscute locurile și proprietarii celor peste 30 de obiecte de mobilier vienez naționalizate de sovietici în 1944 din clădirile Kligman

și Herța, ca să nu mai vorbim despre numeroase opere care figurează în acte, dar nu există în actuala colecție a Muzeului, fiind vorba despre operele de artă europeană, rusă sau sovietică. În plus, se spulberă un mit din perioada sovietică, conform căruia operele din colecția muzeului au fost transmise Moldovei de Ermitaj, Muzeul Rus sau Galeria Tretiakov.

Referințe bibliografice

1. Agenția Națională a Arhivelor, fosta Arhivă Națională a Moldovei, în continuare ANA, F. 2939, inv.1, d.3, 13 p. Actul despre transmiterea operelor de artă a Comisiei de achiziții din Moscova, 1944.
2. ANA, F. 2939, inv.1, d. 2, 2 p. Informație despre completarea colecțiilor muzeului între anii 1944-1951.
3. ANA, F. 2939, inv.1, d. 7, 13 p. Actul de achiziție din perioada 03.04.1945-06.08, 1945; 15.06. 1945, nr. 1940.
4. ANA, F. 2939, inv.1, d. 11, 59 p., 1 decembrie 1946.
5. ANA, F. 2939, inv.1, d. 18, 58 p., 1947.
6. ANA, F. 2939, inv.1, d. 28, 22 martie 1949, 5 p.; Inventarierea din 24.09. 1949, d. 31, 34 p.; d. 48, inventarierea din 19.04.1950, 57 p .
7. ANA, F. 2939, inv.1, d. 56, procesele verbale pentru achiziții din perioada 11 noiembrie 1951- 20 decembrie 1951, 5 p.; Actul din 25 octombrie 1951, d. 69, 4 p., despre schimbarea conducerii muzeului; d. nr.75, despre o nouă achiziție a exponatelor de la persoane fizice aduse din Rusia, 15 decembrie 1951, 5 p.
8. ANA, F. 2939, inv.1, d.102. Acte de achiziții din 6 iunie 1953 - 5 noiembrie 1953 și actul din 8 februarie 1953, d. 97.
9. ANA, F. 2939, inv.1,d. 139 . Muzeul Republican de Arte Plastice al RSSM transferă 30 de lucrări Muzeului Ținutului Natal la 12 februarie și 25 noiembrie 1955.
10. ANA, F. 2939, inv.1, d. 172, 45 p. Acte de transmitere și primire a exponatelor între 30 ianuarie și 21 decembrie 1957 (cinci lucrări ale Hotelului Consiliului de Miniștri), iar pe 30 aprilie 1957 primește de la Moscova Expoziția de Artă din RSS Română).
11. ANA, F. 2939, inv.1, d. 121 din 16.02-28.11.1954, 16 p. Donația Anei Condrat Croitoru din Moscova a lucrării lui Leonid Turjanski - Peisaj.
12. ANA, F. 2939, inv.1, d. 224. Achiziții confirmate de la persoane private din Moscova, 1952-1958.
13. ANA, F. 2939, inv.1, d. 249, 60 p. Actul de achiziții din 1961 în care pentru dată figurează Muzeul „Pușkin”.
14. ANA, F. 2939, d. 249, inv.1, p. 3. Actul de achiziții din 28 decembrie 1967 despre donația familiei Croitoru din Moscova Muzeului din Chișinău.
15. ANA, F. 3080, inv. 1, d. 37, f. 3, 7, 8, 9, p. 52-57; ANA, F. P-2848, inv. 2, d. 107, p. 110-112.
16. Arhiva Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova, F. P-2906, inv. 1, d. 29, p. 1.
17. Valentina Ursu. *Cultura Moldovei Sovietice în documente și materiale.1944-1991*. Ediția a II-a revăzută și completată. Chisinau, Pontos, 2015, 262 p., ISBN 978-9975-51-680-8.
18. Victoria Rocaciuc. *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940-2000*. Chișinău: Atelier, 2011, p.52, ISBN 978-9975-51-680-8.

Grafica satirică în creația plasticianului Ilia Bogdesco

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.11>

Rezumat

Grafica satirică în creația plasticianului Ilia Bogdesco

Un loc distinct printre artiștii graficii satirice din Republica Moldova îi aparține plasticianului Ilia Bogdesco (1923-2010). Artistul înscrie o filă importantă în istoria artei plastice naționale inclusiv datorită realizării multiplelor foi umoristico-satirice care au fost prezentate publicului larg atât pe paginile revistei de satiră și umor *Chipăruș* cât și în cadrul expozițiilor de artă. Cu o predilecție specială față de grafica de carte și caligrafie Ilia Bogdesco totuși a creat de-a lungul anilor și foi satirice care se înscriu în categoriile distinctive ale graficii satirice numite caricatură socială sau casnică și caricatură de tip glumă. Prin intermediul lucrărilor sale plasticianul a contribuit la satirizarea și biciuirea deprinderilor nedemne ale ființei umane. Acestea sunt prezentate artistic prin compoziții laconice, în care ritmul, forma, exagerarea figurativului și a detaliilor sunt exersate prin utilizarea conturului grotesc, a simbolurilor și a alegoriei plastice care au favorizat promovarea unor mesaje cu rol educativ. Experimentând cu un spectru larg de mijloace plastice Ilia Bogdesco reprezintă artistic valențe satirice îndreptate împotriva birocrăției, bârfelor, linguseli, lăcomiei și alte vicii umane. În mare parte, foile satirice realizate de către plastician sunt executate în acuarelă sau tuș. În totalitate, creația plasticianului Ilia Bogdesco din domeniul graficii satirice se încadrează organic în particularitățile tematice, semantice și estetice ale perioadei în care au fost realizate, iar prin operele sale umoristico-satirice și-a adus aportul personal la valorificarea și a graficii satirice alături de grafica de carte și cea de șevalet exersate de către grafician pe parcursul carierei artistice.

Cuvinte cheie: grafică satirică, acuarelă, tuș, peniță, caricatură socială, vicii umane, grotesc, simbol, mesaj.

Summary

Satirical graphics in the creation of the plastic artist Ilia Bogdesco

A distinct place among the satirical graphic artists from the Republic of Moldova belongs to the plastic artist Ilia Bogdesco (1923-2010). The artist writes an important page in the history of national visual arts, including the creation of multiple humorous-satirical sheets that were presented to the general public both on the pages of the satire and humor magazine *Chipăruș* and in the art exhibitions. With a special predilection for book graphics and calligraphy, Ilia Bogdesco nevertheless created satirical sheets over the years that fit into the distinctive categories of satirical graphics called a social or a domestic caricature. Through his works, the artist contributed to the satirization and whipping of the unworthy habits of the human being. These are presented artistically through laconic compositions, in which the rhythm, form, and exaggeration of the figurative and the details are practiced through grotesque outlines, symbols, and plastic allegories that favor the promotion of educational messages. Experimenting with a wide spectrum of plastic means, Ilia Bogdesco artistically represents satirical valences directed against bureaucracy, gossip, flattery, greed, and other human vices. Mostly, the satirical sheets made by the plastic artist are executed in watercolor or ink. In total, the creation of the plastic artist Ilia Bogdesco in the field of satirical graphics fits organically into the thematic, semantic, and aesthetic peculiarities of the period in which they were created, and through his humorous-satirical works, he brought the contribution to the valorization of satirical graphics as well book and easel graphics practiced by the graphic artist during his artistic career.

Keywords: satirical graphics, watercolor, ink, pen, social caricature, human vices, grotesque, symbol, message.

Arta plastică cuprinde o diversitate de genuri. Grafica este una din cele mai răspândite genuri ale acesteia. La rândul său, grafica este prezentă printr-o varietate de subtipuri și de modalități de expresie vizuală printre care grafica satirică ocupă

un loc special prin calitatea de barometru social reprezentativ.

Referindu-ne la spațiul geografic actual al Republicii Moldova, menționăm, că „desenul umoristic și cel satiric are o istorie lungă, însă, până

la sfârșitul anilor 1940 acesta a fost publicat de la caz la caz, în paginile diverselor ediții periodice” [6]. Astfel, ca gen al creației artistice, grafica satirică, în primii ani postbelici abia începe să se constituie prin antrenarea unui număr restrâns de artiști plastici, care, dedicându-se acestui gen de artă, l-au promovat pe paginile unor ziare ce se bucurau de popularitate în perioada de timp menționată. În această ordine de idei, puținii graficieni caricaturiști, care în această perioadă își promovau foile grafice pe paginile presei periodice, optau spre redarea realistă a personajelor și a mediului în care acestea erau reprezentate. De regulă, pictorii apelau la particularitățile de profesare a desenului clasic prin reprezentări liniare exacte și laconice. În vederea valorificării expresive a subiectului, artiștii care practicau grafica satirică optau spre modelarea volumului formelor reprezentate și valorificarea expresiilor grotești. De cele mai multe ori, pictorii utilizau materiale specifice graficii de șevalet, precum acuarela, gușa, creionul, tușul, iar creația acestora, ca regulă, era direcționată de politica expozițională a Uniunii Artiștilor Plastici [12].

Unul dintre artiștii plastici de referință ce a practicat grafica satirică în secolul al XX-lea este graficianul de carte și maestru al gravurii, caligraful și monumentalistul Ilia Bogdesco (20.04.1923-30.03.2010) [11-14]. Plasticianul și-a pus amprenta asupra încurajării la început de cale a dezvoltării și promovării genului caricatural.

La începutul anilor 50 ai secolului al XX-lea, fiind proaspăt absolvent al Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „I. E. Repin” din Sankt Petersburg, Facultatea de Grafică (1951), Bogdesco se stabilește cu traiul în Chișinău [11-14]. Aici, alături de Boris Șirocorad, Rostislav Okușko, Grigore Furer, Evgheni Merega, Kir Rodnin, este antrenat într-o serie de activități organizatorice, artistice-creative, politice-educative, de culturalizare în masă și expoziționale desfășurate în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească [4]. Aceste activități aveau printre obiectivele de bază și orientarea activității creative spre utilizarea satirei fapt ce ne face să presupunem că anume ele au servit drept imbold pentru Ilia Bogdesco de a crea ulterior afișe și foi umoristico-satirice.

În această ordine de idei, menționăm că în documentele de arhivă, ale anului 1954, se atestă o listă cu teme ale afișelor ce se preconiza a fi emise de stat, unde sunt indicați și termenii limită

de predare a materialului ilustrativ, precum și lista afișelor planificate pentru anul respectiv. În cea din urmă listă, printre cele 21 de teme ale afișelor și foilor grafice planificate se regăsesc indicate „afișe și foi satirice axate pe teme internaționale și pe teme din interiorul țării (lupta cu formalismul, lenevia, birocrăția, pălăvrăgeala, bârfa ș.a.)”. Totodată, se identifică și o listă aproximativă „pentru realizarea de noi lucrări”: tema istorico-revoluționară, tema industriei sovietice, a agriculturii sovietice, a științei și culturii, a aspectului transformat al patriei, a vieții cotidiene sovietice și petrecerea timpului liber de către muncitori, a armatei sovietice păzind pacea, a luptei pentru pace în toată lumea. De menționat, fiecare dintre aceste teme era însoțită de 6-26 subiecte care pot fi tratate artistic în lucrările membrilor Uniunii Artiștilor Plastici din RSSM [5].

În acest context, se evidențiază apariția în anul 1954 a seriei de foi satirice *Teni proshlogo / Umbrele trecutului* realizate monocrom, în acuarelă, de către Ilia Bogdesco. Această serie cuprinde foile grafice *U gadalki/La ghicitoare, Splet'nitsy/Bârfitoarele, V stradnuyu poru/Într-un moment nefast, Podkhalim/Lingăul, Iskhodiashchii nomer/Numărul de ieșire* și altele [3, 11-13, 17]. Seria în cauză este una mai deosebită, întrucât unele imagini nu se înscriu în genul caricaturii, iar în altele se valorifică de către artist maniera limbajului grotesc sau se apelează la satiră ca mijloc de promovare a mesajului. Cu toate că pictorul realizează foile satirice în maniera graficii de șevalet, acesta își atinge scopul de a reprezenta artistic un protest prin care se condamnă bârfa, lingușeala, lăcomia și alte vicii umane. Prin lucrările sale pictorul a contribuit la satirizarea și biciuirea unor deprinderi umane prezentate artistic prin modalități de zămislire judicioasă a unor compoziții laconice, în care ritmul, forma, exagerarea figurativului și a detaliilor, utilizarea conturului grotesc au favorizat promovarea unor mesaje valoroase.

Referindu-se la această serie de foi satirice cercetătoarea Elena Musteață afirmă: „*la fel ca și alte opere ale maestrului, se disting prin manieră inedită de realizare: compoziție neșablonată, cu subiect realist, narativ; reprezentare picturală, „vie a personajelor, înzestrate cu caracter individual pronunțat și, nu în ultimul rând, – desen virtuos, expresiv și patetic”* [10, p.131].

Începând cu ianuarie 1958, grafica satirică din RSS Moldovenească începe să fie practică frecvent datorită apariției primei reviste speciali-

zate de satiră și umor *Chipăruș*, cea care a contribuit iminent la dezvoltarea largă a caricaturii pe teritoriul RSS Moldovenești. De remarcat că, Ilia Bogdesco alături de plasticienii Evgheni Merega, Nicolae Makarenko, Iacov Averbuh și un număr restrâns de poeți, epigramaști, scriitori, face parte din Colegiul de redacție al revistei în cauză. Maestrul a activat în calitate de membru al Colegiului de redacție din ianuarie 1958 până în ianuarie 1960 [2].

Conceptul grafic al copertei primului număr al revistei de satiră și umor *Chipăruș* a fost realizat de plasticianul Ilia Bogdesco (Fig. 1). În imaginea copertei întâi a revistei date este prezentată mascota personificată a titlului revistei – chipărușul. Nivelul original al imaginii, de sorginte alegorică, este promovat prin conturul expresiv al figurii umane care se aseamănă cu un chipăruș iute tratat în culoare roșie. Prin intermediul acestei pete de culoare expresivă Ilia Bogdesco tinde să evidențieze determinarea artiștilor plastici, care și-au orientat opțiunile ideatice spre grafica satirică, pentru a dezvălui în manieră ironică, sarcastică și umoristică a unui spectru vast de teme de natură socială, culturală, politică, religioasă, cotidiană. Prin intermediul formei și culorii mascota, având un accentuat impact social, transmite un mesaj memorabil, creând o conexiune emoțională cu publicul. Mascota în cauză este adesea utilizată și pentru evidențierea unor rubrici din paginile altor numere ale revistei. Uneori imaginea suferă mici modificări specifice care reliefează particularitățile stilistice individuale ale unor creatori, cazul imaginii realizate de Alexei Grabco ș.a.

Majoritatea lucrărilor, prezente pe paginile revistei de satiră și umor *Chipăruș*, făceau parte, ca regulă, din caricatura cotidiană sau casnică, iar uneori, pe paginile revistei, era prezentă și caricatura politică. Caricatura cotidiană a fost exersată pe larg de majoritatea artiștilor plastici din RSS Moldovenească. Scenele, întâlnite în viața de zi cu zi, erau tratate de către pictori, în mare parte, în maniera graficii de șevalet. În acest context, caricatura socială răspundea obiectivelor planului de activitate al Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească, cât și cerințelor cu privire la temele ce trebuie să fie dezvoltate prin intermediul mijloacelor de expresie vizuală aprobate pentru sfârșitul anilor '50 ai secolului ai XX-lea. Astfel, printre lucrările cu menirea de a biciui birocrăția se numără și lucrarea satirică intitulată sugestiv *Birocratul și sateliții săi* (Fig. 2), realizată de Ilia

Bogdesco și tipărită pe paginile revistei de satiră și umor *Chipăruș* la începutul anului 1958. Această lucrare, prin intermediul metaforelor plastice utilizate de către pictor, țintește exact și laconic unele manifestări birocratice din societate. Culoarea și caracterul grotesc sugestiv de redare a trăsăturilor de caracter înlesnesc perceperea aparențelor ce reprezintă artistic funcția personajului principal și contribuie major la oglindirea mesajului imaginii. Lucrarea dată, alături de cea intitulată *Budem znakomy/Să ne cunoaștem*, au fost prezentate publicului larg în cadrul secțiunii „Satira revistei Chipăruș” la *Expoziția de pictură, sculptură, grafică și artă decorativă, consacrată Congresului XXI al PCUS* [16]. În anul 1959 iese de sub tipar *Catalogul Expoziției de pictură, sculptură, grafică și artă decorativă consacrată Congresului XXI al PCUS*. Pentru prima dată în catalog au fost prezentate alături de opere de diverse genuri și lucrări satirice care au văzut lumina tiparului pe paginile revistei de satiră și umor *Chipăruș*. Acestea, în cadrul expoziției dedicate evenimentului menționat, au fost expuse în sala Uniunii Artiștilor Plastici. La expoziție, alături de cele două foi grafice satirice semnate de Ilia Bogdesco, au fost prezentate și mai multe foi satirice executate în acuarelă, acuarelă și tuș, guașă, stampă, realizate de pictorii Glebus Sainciuc (10 lucrări), Iacov Averbuh (5 lucrări), Igor Vieru (8 lucrări), Alexei Grabco (4 lucrări), Leonid Grigorașenco și Vladimir Plențkovski (câte 3 lucrări), Gheorghe Dumitriu, Iurie Rumeanțev și Valentina Rusu-Ciobanu (câte o lucrare), Nicolae Makarenko și Boris Șirokorad (câte 6 lucrări), Evgheni Merega (5 lucrări), Vasile Moțcaniuc și Filimon Hămuraru (câte 2 lucrări) și Simion [Ziegfried] Polingher (7 lucrări) [16].

În februarie 1958, pe paginile revistei de satiră și umor *Chipăruș*, protagonistul publică foaia grafică intitulată „*Visul unui pictor realist*” (Fig. 3). Aceasta, întâi de toate dă dovada iscusinței plasticianului Ilia Bogdesco de a reprezenta cu peniță și tuș, într-o manieră elevată și compozițional echilibrată, fenomene ale unei realități expuse unor transformări artistice iminente. Iar schema de realizare prin contrapunere a realului cu fantasticul, prin diferențierea dimensională a suprafețelor și prin elementele grafice versatile de alb și negru, au contribuit la atingerea scopului propus de a îndrepta atenția asupra subiectului central. Granița dintre realitate și vis este accentuată prin pauza oferită de pata albă cu contururi neregulate dispusă pe diagonală și prin folosirea elementelor

grupate ce constituie obiectul cugetării ironice. Rezultatul este unul inteligent deoarece determină privitorul să se concentreze strict asupra notei sofisticate a subiectului abordat.

Tot în 1958, pe coperta celui de-al 8-lea număr al revistei de satiră și umor *Chipăruș* apare imaginea umoristico-satirică „— Ei, ce zici, Lenuță, să ne dăm și noi huța?!” semnată de Ilia Bogdesco (Fig. 4). Această caricatură se înscrie în categoria numită glumă, care are menirea de a face „haz de necaz” pe seama unor întâmplări nefaste, în cazul de față – dialogul năstrușnic purtat de două personaje aflate în etate. Amintim că caricatura de tip glumă este orientată să asigure un zâmbet trecător sau un râs vesel. Aceasta este construită pe curiozitate, oferind o percepere rapidă de către cititori și funcționează ca o scurtă descărcare emoțională [19]. O glumă poate fi comparată cu cuvintele omonime, în care, în spatele unei construcții sonore similare, există sensuri și înțelesuri diferite.

Imaginea în cauză, având la bază modalități de tratare a imaginii specifice graficii de carte, permite plasticianului să îi ofere cititorului acces la sesizarea substratului narativ al acesteia. Iar prin nivelul său de înțelegere, cititorul este condus de către pictor spre perceperea mesajului și funcția sa moralizatoare. În planul din față al compoziției este prezentată situația surprinsă – dialogul celor două personaje, un bătrân și o bătrână, iar planului din fundal îi corespunde ambianței de sărbătoare. Planurile intermediare favorizează interferențele discursului narativ-vizual cu cel narativ-textual. Discursul narativ-vizual este susținut de acțiunea din fundal divizată în două situații diferite ca forță promotoare de stări: grupul de muncitori ce se îmbulzesc la porțile colhozului și grupul de oameni care admiră o pereche de tineri care se dau în leagăn. Astfel, starea de forfotă este redată de către artistul Ilia Bogdesco prin intermediul liniilor liber desenate și interpretarea relaxată a formei. S-ar părea că plasticianul se concentrează asupra conturului formei, cazul personajelor centrale, dar Ilia Bogdesco contemplă forma și volumul într-o stare material-obiectiv-pitorească. Pictorul înfățișează realitatea pură, motiv pentru care linia sa energetică cu caracter grotesc „funcționează” activ în vederea amplificării mesajului. Menționăm că trăsăturile distincte – fizice, sociale, morale și psihologice ale personajelor principale sunt nu atât particularități individuale, cât generalizări lucid observate în viața de

zi cu zi. Cu toate că situația din imagine este pusă într-un context ideologic aceasta incită la reflecții asupra caracterului efemer al omului, al stărilor, al situațiilor și al evenimentelor. În acest context sunt reprezentative spusele filozofului francez Henri-Louis Bergson care susține că: „*multe caricaturi sunt mai asemănătoare decât portretele*” [7, 9]. Conchidem că scopul plasticianului Ilia Bogdesco de a pune în discuție condiția omului într-o ipostază particulară și de a stigmatiza o situație concretă prin intermediul graficii satirice a fost atins prin implicarea vocabularului de semne specifice genului caricatural, a spiritului de observație de care a dat dovadă protagonistul și a abilităților sale artistice de a compune echilibrat compozițional și cromatic o imagine satirică.

Activitatea plasticianului Ilia Bogdesco în calitate sa de artist caricaturist continuă și în anul 1960 în rezultatul căreia este publicată foaia grafică satirică „*Trântor care zboară ... și trântori care vor zbura!*” (Fig. 5). Aceasta, alături de lucrările umoristico-satirice ale plasticienilor Iurie Rumeanțev, Nicolae Makarenko, Evgheni Merega, Filimon Hâmuraru se înscrie în registrul temelor tradiționale ale epocii și anume „Tema muncii și a atitudinii față de aceasta”. Toate aceste foi grafice erau orientate spre educarea în om a atitudinii responsabile față de munca pe care o exercită, iar caricaturile de pe paginile revistei de satiră și umor *Chipăruș* promova în masele largi ale populației idei de încurajare la acțiuni optimiste prin determinarea unor norme de comportament cotidian adecvat.

La începutul anilor 60 ai secolului al XX-lea, remarcabilă este implicarea plasticianului Ilia Bogdesco, alături de Glebus Sainciuc, Boris Șirokorad, Leonid Domnin, Filimon Hâmuraru, în dezvoltarea graficii satirice prin realizarea șarjelor prietenești. Șarja se referă la o imagine, adesea la un portret, în care trăsăturile de caracter sunt exagerate și modificate în mod deliberat pentru a crea o imagine satirică sau comică [1, 15]. În acest fel, caricaturistul atrage atenția privitorului asupra anumitor, din punctul său de vedere, trăsături interne și externe ale personajului reprezentat. Astfel, în anul 1962 artistul Ilia Bogdesco realizează șarje prietenești ce ilustrează colegii de breaslă, plasticienii Victor Covali, Vasile Moțcaniuc, Iurii Șibaev, Filip Nutovici (Fig. 6) [18]. În procesul de realizare a acestora artistul recurge la grotesc în calitate de mijloc de expresie și o face deliberat pentru a stârni zâmbetul binevoitor. Iar pentru o

mai bună percepere a impactului acestei maniere de tratare a formei asupra cititorului amintim spusele criticului literar și filozof german Karl Wilhelm Friedrich Schlegel: *grotescul este format dintr-un contrast între formă și conținut, din instabilul amestec al unor elemente eterogene, dintr-o explozivă forță a paradoxului, care este în simbioză cu un tip special de comic* [8, p. 406].

Șarjele prietenești în cauză au o dispunere pe verticală și aduc în prim-plan profilul capului modelului fiind accentuată fața acestuia. Întruchiparea plastică a imaginii este realizată printr-un sistem liniar cu modelare minoră a formei, evidențiindu-se trăsăturile individuale a personajului șarjat. Tehnica desenului cu carioca a favorizat realizarea unor forme mari, generalizate. În unele cazuri, exagerarea plastică a trăsăturilor înfățișării fizice scoate în vileag firea personajelor șarjate. În șarja prietenească consacrată plasticianului Filip Nutovici sunt evidențiate expresiile simetrice ale capului modelului. Prin utilizarea acestui principiu constructiv Ilia Bogdesco favorizează perceperea mesajului imaginii.

Imaginile realizate de către Ilia Bogdesco se caracterizează prin compoziții care înlesnesc expresiile estetice și cele semantice ale foilor grafice. Cu toate că pentru realizarea fiecărei imagini utilizează același material – carioca, fiecare șarjă în parte fascinează prin proporțiile variate ale grosimii liniei și ale modulației acesteia. Deci, Ilia Bogdesco în operele sale identifică un registru larg de mijloace plastice cum ar fi structura compozițională, materialul prin intermediul căruia se realizează imaginile, pata tonală, linia, acestea favorizând expresiile estetice ale operei. În cele din urmă, conchidem că plasticianul Ilia Bogdesco, fiind un adept al realismului socialist prin intermediul căruia promova viziunile ideologice ale vremii, totodată opta spre soluționarea unor probleme stilistice și de limbaj ce favorizau prezentarea propriului crez artistic.

Referințe bibliografice

1. Adascalita L. Șarja – contribuție umoristică și satirică la memoria culturală. În: Știință, educație, cultură, Ed. 2023, 13 februarie 2023. Comrat: Universitatea de Stat din Comrat, 2023, Vol. 3. ISBN 978-9975-83-257-Disponibil: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/537-544_1.pdf (vizitat 05.01.2025)
2. Agenția Națională a Arhivelor. Fond P-2727, inv. 1, d. 1-1.
3. Agenția Națională a Arhivelor. Fond P-2727, inv. 1, d. 3.
4. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova. Fond P-2906, inv. 1, d. 105, f. 4
5. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova. Fond P-2906, inv. 1, d. 121, f. 1-11.
6. Arta caricaturii cu zâmbetul în colțul gurii. Disponibil: <https://artploshadka.wordpress.com/2011/04/05/mnam-md-arta-caricaturii-cu-zambet-in-coltul-gurii/> (vizitat 21.12.2024)
7. Cofan A. Conceptul de grotesc - fundamentare estetică și teoretică [The concept of the grotesque - aesthetic and theoretic foundation]. În: Studia Romanica Posnaniensia, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XXXVI: 2009, pp. 165-177. ISBN 978-83-232-2035-0. ISSN 0137-2475. Disponibil: https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.ojs-doi-10_14746_strop_2009_36_014/c/3314-3328.pdf (vizitat 20.12.2024)
8. Cofan A. Teoreticieni și esteticieni ai grotescului. În: Revista de Istorie și Teoria Literară, New Series, VI, No. 1-4, Ianuarie 2012, pp. 393-432. Disponibil: https://ritl.ro/pdf/2012/21_A_Cofan.pdf (vizitat 21.12.2024)
9. Karadimos D. L'art du comique. Paris: Publibook, 2009, p. 355-357. Disponibil: <https://books.google.md/books> (vizitat 27.12.2024)
10. Musteață E. Aspecte ale evoluției gravurii moldovenești din perioada postbelică. În: Arta, 2011, nr. 1(AV), pp. 129-137. ISSN 2345-1181.
11. Stavilă T. Ilie Bogdesco, un geniu al graficii de carte. În: Akademos, 2015, nr. 4(39), p. 150-154. ISSN 1857-0461.
12. Toma L. Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000). Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2018. 246 p. ISBN 978-9975-12-950-3.
13. Ursachi R. Trei piloni ai artei naționale – Igor Vieru, Ilia Bogdesco, Mihail Petric – 100 ani de la naștere. În: Dialogica, 2024, nr. 1, pp. 68-78. ISSN 2587-3695.
14. <https://arta.md/en/member/Ilie-Bogdesco/cv> (vizitat 20.01.2025)
15. Айнутдинов А. Типология и функции карикатуры в прессе // Вестник Челябинского государственного университета. 2008.

- № 21. / Aĭnutdinov A. Tipologiia i funktsii karikatury v presse // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. 2008. No. 21. Disponibil on-line: <https://cyberleninka.ru/article/n/tipologiya-i-funktsii-karikatury-v-presse> (vizitat 20.12.2024)
16. Выставка живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладное искусства, посвящённая XXI съезду КПСС. Каталог. Кишинев, 1959. / Vystavka zhivopisi, skul'ptury, grafiki i dekorativno-prikladnoe iskusstvo, posvyashchennaya XXI s'yezd KPSs. Katalog. Kishinev, 1959.
17. Гольцов, Д., Зевина, А., Лившиц, М. Очерки истории изобразительных искусств Молдавии. Кишинев: Картя Молдовеняскэ, 1967. 314 с. : ил. / Gol'tsov, D., Zevina, A., Livshits, M. Ocherki istorii izobrazitel'nykh iskusstv Moldavii. Kishinev: Kartya Moldovenyaské, 1967. 314 s. : il.
18. Роднин К. Илья Богдеско: Рисунки. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1963. / Rodnin K. Il'ya Bogdesko: Risunki. Kishinev: Kartya moldovenyaské, 1963.
19. Самойлов Л. Карикатура. Карикатурист. Читатель. Москва: Знание, 1981. 56 с. / Samoylov L. Karikatura. Karikaturist. Chitateľ. Moskva: Znanie, 1981. 56 с.



Fig. 1. Ilia Bogdesco. *Să facem cunoștință*. Revista de satiră și umor „Chipăruș” nr. 1, ianuarie 1958.



Fig. 2. Ilia Bogdesco. *Birocratul și sateliții lui*. Revista de satiră și umor „Chipăruș” nr. 2, ianuarie 1958.



Fig. 3. Ilia Bogdesco. *Visul unui pictor realist.* Revista de satiră și umor „Chipăruș” nr. 3, februarie 1958.



Fig. 4. Ilia Bogdesco. — *Ei, ce zici, Lenuță, să ne dăm și noi huța?!* Revista de satiră și umor „Chipăruș” nr. 8, februarie 1958.



Fig. 5. Ilia Bogdesco. *Trântor care zboară ... și trântori care vor zbura!* Revista de satiră și umor „Chipăruș” nr. 22, noiembrie 1960.



Fig. 6. Ilia Bogdesco. Șarje prietenești: Victor Covali, Filip Nutovici, Vasile Moțcaniuc [18].

Oksana BIELIAVSKA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2504-2103>

Volodymyr YAROVYI

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8788-9700>

Redesign of the urban environment of Poltava (Ukraine) 1991–2025

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.12>

Rezumat

Reproiectarea mediului urban din Poltava (Ucraina) 1991–2025

Prezentul studiu examinează transformarea exteriorului urban al Poltavei din 1991 până în 2025, concentrându-se pe monumentele sculpturale, care constituie un sistem integru, și pe influența lor asupra imaginii artistice a orașului. Se analizează contextul secolelor XIX și XX, atunci când monumentele erau o parte integrantă a conceptului ideologic al orașului imperial clasicist. Exteriorul urban înainte de 1991 este caracterizat ca o dihotomie între cultura militaristă imperială rusă și patrimoniul istoric și cultural național ucrainean. Studiul determină factorii care au influențat tematica și amplasarea monumentelor moderne, clasificându-le după tematică, localizare și calitate artistică. Sunt formulate schimbările contextului cultural parvenite în spațiul urban în ultimii 34 de ani, ca urmare a adăugării de monumente moderne și a eliminării celor istorice. Studiul subliniază eforturile de reproiectare, ce au corectat dezechilibrul ideologic și au echilibrat exteriorul urban. S-a tras concluzia că a avut loc o schimbare pozitivă a identității artistice a Poltavei în direcția culturii naționale a Ucrainei și a istoriei locale, eliberată de rămășițele trecutului dependent. Sunt definite viitoarele direcții de căutare a formelor și mijloacelor în artă publică pentru reproiectarea ulterioară a exteriorului orașului.

Cuvinte cheie: Poltava, monumente sculpturale, revizuirea peisajului urban, reproiectarea exteriorului urban.

Summary

Redesign of the urban environment of Poltava (Ukraine) 1991–2025

This study examines the transformation of Poltava's urban exterior from 1991 to 2025, focusing on the sculptural monuments and their impact on the city's artistic identity. It analyzes the 19th and 20th century's context, where monuments were integral to the imperial classicist city's ideological framework. The urban exterior on the eve of 1991 is characterized as a dichotomy between the Russian imperial militaristic culture and the Ukrainian national heritage. This study identifies the factors influencing on the thematic and placement of modern monuments, classifies them by the theme, location, and artistic quality, and explores the cultural shifts resulting from the addition of modern monuments and the removal of historical ones over the past 34 years. The research highlights the redesign efforts that corrected the ideological bias and balanced the urban exterior. It concludes that Poltava's artistic identity has shifted positively towards a Ukrainian-centered culture and local history, free from the remnants of its dependent past, and identifies future directions for public art in the city's ongoing redesign.

Keywords: Poltava, sculptural monuments, revision of the urban landscape, redesign of the urban exterior.

Relevance of the Issue: Poltava, recognized as a historical city of Ukraine, has preserved its layout, urban development, key compositional centers and axes, as well as a network of city-shaping objects of historical, cultural, and artistic heritage. The traditional character of the urban environment reflects classicist urban planning and architectural trends from the early 19th century, when the Baroque fortified city was reconstructed.

Throughout the 19th and 20th centuries, the city's ideological and artistic identity was shaped

by its connection to the empire and the Battle of Poltava in 1709. The immovable cultural heritage from earlier eras was frequently destroyed by political forces, losing its significance in Ukrainian history. Over two centuries, a network of compositionally important sculptural monuments was established in public spaces, becoming the essence of the city's ideological and artistic interpretation.

The period from 1991 to 2025 marks a significant shift in the city's artistic identity, driven by a revision of its urban landscape. New sculptural

monuments have been added, while some historical ones have been removed. Understanding how the urban environment has evolved through new artistic creations since 1991 is crucial to addressing contemporary challenges. Systematizing and generalizing data from Poltava will also contribute to research on other cities in Ukraine.

Review of Research on the Topic: Scholars have explored changes in the urban landscapes of Ukrainian cities, viewing figurative art objects as integral components of the public art scene. A. Yefimova points out that “monuments, memorials, and sculptures are the first forms of officially sanctioned public art” [4, p. 102], a concept clearly reflected in the figurative art objects of the 19th and 20th centuries in Poltava, and still evident in the “sanctioned” nature of modern monuments.

V. Praslova highlights the potential of public art to rethink the architectural and urban environment, formulating principles of public art [11], which are only marginally reflected in Poltava’s recent sculptural monuments.

N. Sergeieva emphasizes the cultural approach as a key factor in design, noting its value for analyzing urban environment modifications [13, p. 181]. The examples of Poltava and Odesa illustrate the effectiveness of a comprehensive contextual approach that considers historical, aesthetic, social, cultural, and environmental factors in urban redesigns.

The analysis of public memorial sites focuses on the marker function of monuments, which S. Nabok considers both relevant and fundamental. She classifies marker monuments – such as triumphal columns, gratitude pillars, votive crosses, and statues of prominent figures [10] – which are well represented in Poltava, both historically and in modern times.

A. Kyrydon notes that monuments serve as material signs that shape the perception of the past, functioning as means of communication that strengthen community bonds [7].

K. Kobchenko addresses the rethinking of cultural heritage, emphasizing a balanced approach that avoids the extremes of outright denial or the mechanical blending of memory traditions [8]. In Poltava, there is a dual perception of monumental objects: an aggressive stance advocating for the removal of monuments, and a respect for valuable artistic works that deters vandalism.

H. Denysenko and O. Denysenko have analyzed Ukraine’s memorial space, focusing on its

formation through monumental art. They categorized new monuments by theme and quantity, with those dedicated to the Holodomor of 1932–1933, victims of political repression, and figures of the Ukrainian Revolution of 1917–1921 ranking highest [3]. However, they did not include monuments to significant cultural figures or positive milestones in Ukrainian history.

O. Zorych, in studying the political identities of the Poltava community, highlights its heterogeneity and fluctuating pro-Ukrainian sentiments. He notes the coexistence of monuments to the Battle of Poltava of 1709 alongside new memorials that “rehabilitate national history and culture” [6, p. 28-35].

N. Zhurmii has previously remarked that Ukrainian society “demonstrates heterogeneity and diametric views” in its political identity [5, p. 163].

Main Part. As of 1991, when Ukraine became independent, Poltava had already developed a network of spatial figurative art objects – freestanding sculptural monuments. Given the classicist planning model, each monument was thoughtfully and logically placed within the urban structure. Monuments were tied to compositional focal points, serving as urban accents of varying significance and strength, seamlessly integrating into the city’s urban perspectives. Most sculptural monuments were situated in open public spaces, some of which are now publicly accessible. They defined the artistic image and ideological content of the urban environment. The network was complemented by monuments located in isolated areas of city institutions, though their aesthetic influence was limited and did not significantly impact public spaces. These monuments are not considered in this article.

Freestanding sculptural monuments and memorial plaques erected before 1991 and placed in the public urban exterior were categorized by theme as follows:

- Battle of Poltava 1709 – 4: the Monument of Glory (1811), monuments at the site where Peter I rested after the Battle of Poltava (1849), monuments to the defenders of Poltava and fortress commander O. Kelin (1909), left bas-relief on the Southern Railway Station building (1946);
- Ukrainian writers – 3: to I. P. Kotliarevskyi (1903), T.H. Shevchenko (1926), and M.V. Gogol (1934);

- Russian writers – 1: to A.S. Pushkin (1987);
- Gravestones – 3: graves of V. H. Korolenko (1962), I. P. Kotliarevskiy (1898), and Panas Myrny (1936);
- World War II and remembrance of fallen Poltava residents – 4: Soldier's Glory Memorial (1969), monuments to the Unconquered Poltava Residents (1967), Mourning Mother (1970), right bas-relief on the Southern Railway Station building (1946);
- Soviet political leaders and military commanders – 2: to the General-Lieutenant O. I. Zygin (1957) and V. I. Lenin (1960);
- Cossack history of the city – 1: to Cossack Colonel M. Pushkar (1987).

The dominance of militaristic monuments represents Poltava's history in the context of its shared imperial Russian and Soviet past, where the city played the imposed role of a propagandist for the idea of Russian political and cultural dominance. At the same time, the monuments to Ukrainian writers and those honoring the fallen of World War II provided a counterbalance to the Russian-centered context and partially mitigated the ideological imbalance.

The ideological imbalance was caused by the placement of monuments in the central historical and cultural part of the city. Six monuments with Russian imperial and Soviet militaristic or cultural content were located here, three of which indicated the city's ties to Ukrainian culture, and one commemorated the resistance of the Poltava residents against the German army in 1941–1943. The outskirts of the city contained three gravestones dedicated to Ukrainian and Russian writers, two monuments relating to the military history of 1939–1945, and one marking the Cossack era of Poltava. A parallel with the militaristic monuments can be seen in the paired bas-reliefs on the main facade of the Southern Railway Station building: the left one commemorates the Battle of Poltava in 1709, while the right one honors World War II.

In terms of artistic quality, these monuments can be divided into three categories:

- Unique objects of high artistic quality and aesthetic value;
 - Objects of average artistic merit, created at a high professional level but lacking artistic exceptionalism;
 - Ordinary objects without originality in their plastic design.
- The majority of these works consist of compositions of varying complexity, featuring figurative realistic depictions of individuals (either specific personalities or generalized figures), which serve as the central idea of the monument. This created stable associative links between the historical image and the architectural environment of the monument.
- The three monuments dedicated to the Battle of Poltava in 1709, along with the paired bas-relief on the Southern Railway Station building, are complex artistic compositions featuring sculptural depictions of symbolic animals, heraldry, military armor, state insignia, and more. This treatment encouraged viewers to reflect on their artistic image and idea, creating a space for varied interpretations of the monuments themselves and their architectural surroundings. Due to their high artistic quality and aesthetic value, these monuments dominated the urban environment. A synergistic interaction occurred between the monuments and their surroundings. The monuments altered the appearance and atmosphere of the surrounding environment, influenced by the architectural context, which enhanced their marker, symbolic, and historical-cultural significance.
- The artistic character of the urban environment before 1991 was defined by the dichotomy between Russian-centered imperial militaristic culture and Ukrainian national historical and cultural heritage. It exhibited the following traits:
- Unique and valuable in historical-cultural terms due to the high concentration of rare sculptural monuments in the city's historical part;
 - Militaristic, with temporal and territorial extension, due to the high-quality monuments dedicated to the Battle of Poltava in 1709, along with ordinary objects of military-political content;
 - Notable, but not deeply rooted, traces of Ukrainian culture, achieved through unique monuments to Ukrainian writers;
 - Deficient in reflecting Ukrainian historical and cultural heritage, due to the limited number of monuments commemorating national events and personalities.
- By 1991, the design of Poltava's urban environment was marked by ambiguity and required greater clarity. The city faced a choice between Russian imperial-Soviet heritage and a nationally focused Ukrainian culture, one that embraced lo-

cal history free from the weight of a dependent past. This choice arose from the “contradictions and ambiguity of the political identities of Poltava residents” [6, p. 28].

As events unfolded, Poltava chose the right path, enriching its urban environment with monuments that promoted the independence and self-sufficiency of Ukrainian culture. These monuments fostered respect for local history and the notable individuals connected to the city. However, some Ukrainian scholars continue to criticize Poltava for not doing enough to dismantle the victorious narrative of the 1709 Battle of Poltava [15, p. 144]. This critique reflects the persistence of Russian imperial myths, generating resistance among some of Poltava’s residents, who prefer to preserve the city’s artistic legacy.

The shift toward reclaiming the city’s historical memory began in 1994 with the installation of a monument to the Ukrainian Cossacks. This monument marked the boundary between the 18th-century Cossack city and the 19th-century gubernatorial administrative center. These two areas, although distinct, are interconnected in the modern urban structure. To the east lies Sobornyi Square, the heart of the Cossack fortress, while to the west is Round Square, symbolizing the gubernatorial city. These areas are linked by Sobornosti Street, the city’s main compositional axis.

From 1991 to 2025, Sobornyi Square evolved into an eclectic urban space with both architectural and functional significance. It took on distinctly Ukrainian meanings in its design, with the monument to Hetman Ivan Mazepa becoming a key symbol of the city’s Cossack heritage. Alongside the reconstructed Assumption Cathedral and the estate of I. P. Kotliarevsky, it forms the center for spreading Ukrainian-centric narratives throughout the city. While the monument to Mazepa may be artistically simple, it is clear and expressive, evoking meaningful associations. The sculpture, depicting the Hetman seated on a conical granite pedestal, is easily recognizable.

Round Square, on the other hand, has preserved its classical architectural ensemble, with the Monument to Glory at its center. This monument, a triumphal column topped with an eagle sculpture and bas-reliefs of ancient Roman armor, is complex and demands historical, artistic, and architectural knowledge to fully appreciate its significance. It remains a counterpoint to the Ukrainian national narrative. In 2014, two flags –

the Ukrainian blue and yellow flag and the revolutionary red and black flag – were placed at the top of the column, symbolically overshadowing the Monument to Glory.

Both monuments function as markers of cultural spaces shaped by their creators and commissioners, contradicting S. Nabok’s view that such factors do not influence a monument’s signifying role [10, p. 209]. Instead, A. Kyrydon’s perspective holds true: “Memorial objects do not create themselves – they are born and created by those who want to introduce certain events and people into public consciousness...” [7, p. 11], which is evident in these monuments.

The influence of Russian imperialism in the city’s design has been neutralized by the introduction of new sculptural monuments with varying artistic and semantic values. These include the monuments to Marusia Churai, H. S. Skovoroda, and “Galushkas”.

The rise of Ukrainian-themed monuments has been accompanied by the renaming of places, reinforcing the distinctiveness of Ukrainian culture. However, the design of the surrounding areas remains largely unchanged.

Changes have also affected the monument marking the spot where Peter I rested after the Battle of Poltava. Since March 2022, this monument, seen as a symbol of Russian-centered militaristic culture, has been encased in a cover. The area has become a space for public art events organized by the volunteer community, shifting its role from a historical marker to an open public space, though without the artistic emphasis it once had. The monument to T. H. Shevchenko in Petrovsky Park led to the renaming of the area as Shevchenko Park. This name change, along with the nearby Ukrainian architectural modernist building of the Poltava Regional Museum named after Vasyl Krychevsky, completes the location’s transformation into a meaningful Ukrainian space. These manifestations of urban exterior redesign can be considered examples of commemoration that “serve not only as a means of transmission but also as a way of formatting collective memory” [7, p. 11].

A positive phenomenon is the significant reduction in ideological regulation and the expansion of local self-government opportunities in the memorialization of national and local history. In Poltava, new independent sculptural monuments and memorial signs have appeared, dedicated to:

- Important historical events – 2: memorial

- signs to the victims of the Chernobyl disaster (1996), victims of the Holodomor (2020);
- Outstanding personalities – 11: monuments to Hetman of Ukraine Ivan Mazepa (2016), H. S. Skovoroda (2024), the chief architect of Poltava L. S. Weingort (2021), the founder of the Olympic movement in Poltava region O. D. Butovskyi (2006), Yuri Kondratyuk (1997), academician M. V. Ostrohradskyi (2001), educator and political figure B. M. Martos (2007), singer R. P. Kyrychenko (2012), A. T. Kukoba (2012), memorial signs to Yaroslav the Wise (1999), M. V. Gogol and H. S. Skovoroda (2019/2023);
 - Ukrainian cultural heritage – 3: memorial signs “Galushkas” (1999), Marusia Churai (2001), the alley of Gogol’s heroes (8 separate sculptures) (2009);
 - Cossack history – 1: monument to Ukrainian Cossacks (1994);
 - Local events or communities – 4: monument to the fallen participants of the Afghan War (1997), memorial signs to the 1100th anniversary of Poltava (1999), defenders of law and order (Sorrowful Angel) (1999), workers of the water utility (2020);
 - Symbolic phenomena – 1: memorial sign “The Lovers Storks” (2008).

These examples of unregulated monumentalization can be observed not only in Poltava, but also in other cities in Ukraine, such as Odesa, Lviv [4, p. 110], Kharkiv [1].

In addition to independent sculptural monuments, the design of public spaces in the urban exterior has been complemented by memorial plaques with high-artistic portrait bas-reliefs of Poltava figures (to A. T. Kukoba, Y. Ts. Khmel-evskyi, H. Ye. Kotelynikov, M. V. Yukhymenko) and bas-reliefs (to L. S. Weingort, S. V. Petliura, L. V. Pozen, A. Ye. Chornoshchokov, etc.).

New monuments are predominantly concentrated in the historical center, which is divided into conditional topographical areas: the old fortress, the new fortress, the provincial center, and the Soviet center. From 1991 to 2025, 18 monuments were added. Outside the historical center, four objects appeared.

Since 2014, the revision of the urban landscape has become more decisive. The strategy of rethinking and integrating new ideological and cultural values has been supplemented by actions to remove monuments associated with the propa-

ganda of imperial and Soviet ideologies. Monuments to V. I. Lenin, O. I. Zygin, A. S. Pushkin, and M. F. Vatutin were removed from the historical center.

Just as in Odesa or Kyiv, Poltava still has pedestals from demolished monuments, which are currently uninhabited and create a negative image of ruin. N. Kondel-Perminova is convinced that the meanings of the old pedestal are inappropriate for a new monument (sculpture) on it [12]. Therefore, a “reset” of the site is necessary, and the environment should be corrected with modern artistic objects.

In 2021, on the Heroes of Ukraine Square (formerly V. I. Lenin Square), freed from the monument, a 50-meter flagpole with the state flag of Ukraine was erected. The urban perspective of the ascent from the riverbank Podil to the plateau of the historical center received a new dominant feature, which marks the place of transition from the slope to the elevated part of the city. This engineering structure with a marker function as a memorial sign led to changes in the design of the square and surrounding toponyms. The location is completed with modern landscaping, preserving the park. The limiting street, Gagarin Street, was renamed to State Flag Street. The large flag and the small flags on the Monument to Glory formed a conceptual connection, which became dominant in the design of the urban exterior.

The sites of the demolished monuments to O. I. Zyhin (at the northwestern entrance to the historic center) and A. S. Pushkin (in the round square in the historic center) remain bare and require both urban planning and artistic development.

In the near future, the monument at the site of Peter I’s resting place after the Battle of Poltava will be removed from the urban landscape. A spatial lacuna will remain for an extended period, which should be filled with a new work of high artistic quality that carries a different message. Initiatives from Odesa artists illustrate the potential to rethink and renew existing monuments, as well as integrate digital technologies into urban spaces as part of commemoration. The newly freed space could be transformed with an integrated artwork, utilizing sound, light, virtual imagery, and so on. This would serve as a public art piece and help to prompt a redesign of the space.

The physical destruction of historical monuments does not establish enduring connections

with modernity but is merely one element in a broader system of redesign measures based on the principles of public art mapping, as outlined by V. Praslova: interactivity, digitalization, creativity, and conceptuality [11]. Urban residents, the primary users of this environment, often remain indifferent to the demolition of monuments, particularly when there is no replacement or redesign to compensate for the resulting spatial and symbolic void.

Failing to consider these important factors leads to an illusory update of the urban environment. If only the figurative sculpture changes, the new monument remains a vehicle for marking and propaganda functions and does not bring significant changes to the exterior. In the context of examples from Poltava, N. Sergeieva's claim that changing a person's material surroundings is sufficient to sever their ties with a particular culture seems debatable [13, p. 181].

Conclusions. An analysis of the artistic representation of Poltava's urban environment has revealed the narratives created by existing sculptural monuments as of 2025. Based on their quantitative and qualitative characteristics, these monuments are categorized by significance and influence as follows (from maximum to minimum):

Interpretations of the 19th–20th centuries	Perspectives on history since 1991
I. Russian state militaristic, victorious II. Shared mourning III. Shared cultural achievements IV. Distinctiveness of Ukrainian history	I. Value of individuals II. Uniqueness of Ukrainian culture III. Uniqueness of mournful memory IV. Local mournful memory V. Positive symbolism

A review of the urban landscape highlights a clear shift in Poltava's cultural context, with public attention shifting from phenomena to individuals, from global events to local history, from Russian victories to Ukrainian mourning, and from shared cultural heritage to Ukrainian achievements.

This shift is a positive development, as the focus has moved from the general to the specific. In Poltava, the value of the individual is now emphasized, with realistic and publicly accessible sculptural representations recognizing this value. However, a weakness in the process lies in the average artistic quality of the new monuments, which leads to a sense of artistic monotony. The

environment lacks unique creations or complex compositions capable of competing with historical monuments. The new figurative art objects follow a formulaic integration into the city's architectural and spatial fabric, with little innovation or creativity. While the historical center's environmental approach is justified, it could benefit from diversifying beyond the static nature of classicism, introducing more dynamic public art.

The review of Poltava's urban landscape during the studied period allowed the city to reflect societal changes and generate a new artistic identity. Before the full-scale Russian invasion of Ukraine (February 24, 2022), the urban community maintained respect for the past by preserving unique 19th-century sculptural monuments. However, by 2025, this reverence has decreased significantly, giving way to a deep disdain and a desire to remove antiquated creations from the urban exterior. At the same time, new sculptural monuments have been organically integrated, reflecting contemporary views on Ukrainian history and society.

In general, the city's artistic identity has undergone a positive shift. Once the environment has been saturated with ideologically significant memorial artworks related to Ukrainian and local history, the next stage should focus on creative form-making, with artists transitioning to public art and exterior redesign.

To effectively renew the urban environment's form and content, a comprehensive contextual approach should be adopted, allowing the city to move beyond traditional and regulated processes. In Poltava, the search for public art forms should prioritize:

- Interactivity – engaging the community in creating an aesthetically pleasing, accessible, and meaningful environment through public discussions on artwork themes and competition proposals.
- Conceptualization of localization – expanding the artistic objects beyond the historical center to microdistricts and surrounding areas, balancing the aesthetic value of both central and peripheral districts.
- Artistic quality – avoiding uniformity in artistic works and ensuring high artistic standards across the city by organizing open creative competitions involving non-local artists.
- Innovation and accessibility – incorporating modern technologies to ensure artworks are

perceptible to a wide range of users, through collaboration with a team of authors developing a comprehensive approach.

The primary focus of future public art objects should be human-centricity – transforming city dwellers from passive observers into active participants interacting with the artwork within their environment.

Bibliography

1. Zaiets D. Contemporary public art in the city space of Kharkiv. *Anthropology of East Europe Review*. 2010. V. 28(2), p. 279–307.
2. Буряк Л. І. Соціокультурний та духовний часопростір національної пам'яті: проблема структурування. В: Вісник Академії праці і соціальних відносин Федерації профспілок України. 2013. Вип. 1, с. 101–105. / Buriak L. I. Sotsiokul'turnyi ta dukhovnyi chasoprostir natsional'noi pam'iaty: problema strukturuvannia. V: Visnyk Akademii pratsi i sotsial'nykh vidnosyn Federatsii profspilok Ukrainy. 2013. Vyp. 1, s. 101–105.
3. Денисенко Г., Денисенко О. Меморіальний простір України у формуванні історичної пам'яті. В: Україна ХХ століття: культура, ідеологія, політика. 2016. Вип. 21, с. 187–199. / Denysenko H., Denysenko O. The memorial space of Ukraine in the formation of historical memory. V: Ukraine in the 20th century: culture, ideology, politics. 2016. Vyp. 21, s. 187–199.
4. Єфімова А. Public art як феномен сучасного мистецтва: український досвід. В: Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2011. Вип. 22, с. 100–112. / Yefimova A. Public art yak fenomen suchasnoho mystetstva: ukrains'kyi dosvid. V: Visnyk L'vivs'koi natsional'noi akademii mystetstv. 2011. Vyp. 22, s. 100–112.
5. Журмій Н. Пошуки політичної ідентичності українців на прикладі регіональних особливостей скульптурних пам'ятників. В: Наукові записки. Серія “Культурологія”. 2012. Вип. 9, с. 157–168. / Zhurmii N. Poshuky politychnoi identychnosti ukraintsev na prykladi rehional'nykh osoblyvostey skul'pturnykh pam'iatnykiv. V: Naukovi zapysky. Seriiia “Kul'turolohiia”. 2012. Vyp. 9, s. 157–168.
6. Зорич О. О. Політичні ідентичності в сучасній Україні: міська громада Полтави. К.: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2017, 104 с. / Zorych O. O. Politychni identychnosti v suchasniy Ukraini: mis'ka hromada Poltavy. K.: IPiEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy, 2017, 104 s.
7. Киридон А. М. Потенціал комеморативних практик у конструюванні національної ідентичності: концептуалізація проблеми. В: Історична пам'ять. 2020. Вип. 42, с. 7–19. / Kyrydon A. M. Potentsial kome-moratyvnykh praktyk u konstruiuvanni natsional'noi identychnosti: kontseptualizatsiia problemy. V: Istorychna pam'iat'. 2020. Vyp. 42, s. 7–19.
8. Кобченко К. Декомунізація в Україні: постколоніальний контекст. В: Українознавчий альманах. 2016. Вип. 19, с. 66–70. / Kobchenko K. Dekomunizatsiia v Ukraini: postkolonial'nyy kontekst. V: Ukrainoznavchyy al'manakh. 2016. Vyp. 19, s. 66–70.
9. Манукян, Ю. Комеморація через мистецьку оптику: Одеський кейс. В: Блог Юлії Манукян. 2024, 29 серпня. Available: https://lb.ua/blog/yuliya_manukyan/632000_komemoratsiya_cherez_mistetsku_optiku.html (відвідано 16.02.2025). / Manukian Yu. Komemoratsiia cherez mystets'ku optyku: Odes'kyi keys. V: Bloh Yulii Manukian. 2024, 29 serpnia. Available: https://lb.ua/blog/yuliya_manukyan/632000_komemoratsiya_cherez_mistetsku_optiku.html (vizited 16.02.2025).
10. Набок С. В. Пам'ятник як маркер: особливості функціонування в публічному просторі в контексті політики декомунізації в Україні. В: Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2018. Вип. 3-4, с. 193–214. / Nabok S. V. Pam'iatnyk iak marker: osoblyvosti funksionuvannia v publichnomu prostori v konteksti polityky dekomunizatsii v Ukraini. V: Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsional'nykh doslidzhen' im. I. F. Kurasa NAN Ukrainy. 2018. Vyp. 3-4, s. 193–214.
11. Праслова В. Паблікарт як художній шлях розвитку архітектурно-міського середовища. В: Сучасні проблеми Архітектури та Містобудування. 2023. Вип. 67, с. 72–80. / Praslova V. Public art as an artistic way of development of the architectural and urban environment. V: Current Problems of Archi-

- itecture and Urban Planning. 2023. Vyp. 67, s. 72–80.
12. Приседська В. Привиди декомунізації. Що робити з порожніми постаментами. В: BBC News Україна. 2025, 19 січня. Available: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/c627j4v04v8o> (відвідано 08.02.2025). / Prysed's'ka V. Pryvydy dekomunizatsii. Shcho robyty z porozhnimy postamentamy. V: BBC News Ukraina. 2025, 19 sichnia. Available: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/c627j4v04v8o> (vizited 08.02.2025).
 13. Сергеева Н. В. Культурологічний підхід в осмисленні дизайну. В: Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects: International scientific and practical conference proceedings, Venice, november 27–28, 2020, p. 179–182. / Sergeieva N. V. Kul'turolohichnyy pidkhid v osmyslenni dyzaynu. V: Cultural studies and art criticism: things in common and development prospects: International scientific and practical conference proceedings, Venice, november 27–28, 2020, p. 179–182.
 14. Сердюк І. Місто в козацьких шароварах : Як формувалася ідентичність Полтави і полтавців. В: Zaxid.net. 2019, 4 січня. Available: https://zaxid.net/misto_v_kozatskih_sharovarah_n1473071 (відвідано 10.02.2025). / Serdiuk I. Misto v kozats'kykh sharovarakh : Yak formuvalasia identychnist' Poltavy i poltavtsiv. V: Zaxid.net. 2019, 4 sichnia). Available: https://zaxid.net/misto_v_kozatskih_sharovarah_n1473071 (vizited 10.02.2025).
 15. Фесенко Г. Націєчутливість часопростору українських міст: реалії конфліктів ідентичності. В: Українознавчий альманах. 2019. Вип. 24, с. 142–146. / Fesenko H. The national sensitivity in space-and-time of Ukrainian cities: realities of identity conflicts. V: Almanac of Ukrainian Studies. 2019. Vyp. 24, s. 142–146.

Geneza formeii în viziunea lui Ion Daghi: O explorare a procesului creativ

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.13>

Rezumat

Geneza formeii în viziunea lui Ion Daghi: O explorare a procesului creativ

Ion Daghi (1936-2022) a fost un artist plastic și pedagog remarcabil din Republica Moldova, cu o carieră artistică și academică impresionantă. Formarea sa la Școala Republicană de Arte Plastice din Chișinău și la Academia de Arte și Design din Harkov, urmată de obținerea titlului de doctor în pedagogie (1990), i-au oferit o bază solidă pentru a-și dezvolta o viziune unică asupra artei. Debutul său artistic în 1967, urmat de numeroase expoziții personale și de grup, precum și de realizarea unor lucrări artistice semnificative, i-au consolidat statutul de artist consacrat. În paralel cu activitatea artistică, Daghi a contribuit semnificativ la dezvoltarea metodologiei de predare a artelor plastice, publicând mai multe lucrări teoretice și participând la manifestări științifice. În acest articol, ne propunem să explorăm universul creativ al lui Ion Daghi, concentrându-ne pe geneza formelor, proces esențial în creație, așa cum este analizat în scrierile sale, și pe modul de transformare a inspirației în formă vizuală. Analiza oferă o perspectivă asupra rolului artistului ca creator vizual, iar cercetarea ilustrează transpunerea ideilor abstracte în forme palpabile, oferind o mai bună înțelegere a procesului de creație.

Cuvinte cheie: Ion Daghi, geneza formeii, compoziție, simbolism, transcendental, schițe, inspirație.

Summary

The Genesis of Form in Ion Daghi's Vision: an Exploration of the Creative Process

Ion Daghi (1936-2022) was a remarkable plastic artist and pedagogue from the Republic of Moldova, with an impressive artistic and academic career. His education at the Republican School of Fine Arts in Chișinău and the Kharkiv Academy of Art and Design followed by obtaining a doctorate in pedagogy (1990), provided him with a solid foundation to develop a unique vision of art. His artistic debut in 1967, followed by numerous personal and group exhibitions, as well as the realization of significant artistic works, consolidated his status as a renowned artist. In parallel with his artistic activity, Daghi significantly contributed to the development of the methodology of teaching fine arts, publishing numerous theoretical works and participating in various scientific events. In this article, we propose to explore Ion Daghi's creative universe, focusing on the genesis of forms, an essential process in creation, as analyzed in his writings, and on the transformation of inspiration into visual form. This analysis offers a valuable perspective on the artist's role as a visual creator, and the research presented illustrates the transposition of abstract ideas into tangible forms, providing a better understanding of the creative process.

Keywords: Ion Daghi, genesis of form, composition, symbolism, transcendental, sketches, inspiration.

Ion Daghi, un nume de referință în arta plastică, care a adus o contribuție semnificativă la înțelegerea și explorarea procesului de creație artistică, punând un accent deosebit pe formă și semnificațiile sale profunde. Pentru maestrul Daghi, forma nu reprezintă doar un element vizual, ci constituie un limbaj universal capabil să exprime emoții, idei și semnificații complexe. El consideră că forma reflectă atât realitatea interioară a artistului, cât și lumea exterioară, în toată complexitatea sa.

Ion Daghi: Filosoful formeii

Artistul nu a fost doar un creator de imagini, ci și un profund gânditor despre artă. În scrierile

sale, în special în manualele „Compoziția decorativă frontală” [2] și „Compoziția decorativă volumetrică” [3], Daghi dezvăluie o viziune complexă asupra procesului de creație, acordând o atenție deosebită genezei formeii. El susține că artistul nu este doar un simplu executant, ci un adevărat creator, care dă viață formelor printr-un proces complex de gândire și de experimentare. Daghi descrie procesul de creație ca fiind o călătorie interioară, în care artistul explorează propriile emoții și gânduri. El susține că forma se naște din această explorare interioară, iar artistul are rolul de a o aduce la viață pe pânză.

Influențat de gânditori precum Mies van de

Rohe, Daghi subliniază importanța cunoașterii materialului și principiilor de compoziție. „De la cunoașterea materialelor prin însușirea legilor funcționale, spre actul de creație proprie” [2, p.8], Daghi accentuează importanța unei baze solide de cunoștințe despre materiale și principii de compoziție înainte de a crea. Pentru el, artistul trebuie să stăpânească atât limbajul formelor, cât și tehnicile de realizare a acestora. Totuși, cunoașterea nu este un scop în sine, ci un instrument în serviciul creației. „Arta decorativă și de design contribuie, în cel mai evident mod, la dezvoltarea capacităților umane, de a percepe mediul și obiectele din jur cu tot arsenalul de structuri și forme. Arta decorativă și designul, ca și arhitectura, are nevoie de principii și legități cât mai sigure, care ar limpezi modul de a conștientiza frumosul din lumea înconjurătoare.” [2, p.9]. Aceasta ne arată o abordare metodică și rațională a artei, chiar dacă rezultatul final poate fi foarte intuitiv.

Geneza Formei: De la Inspirație la Realitate Vizuală

În viziunea lui Ion Daghi, geneza formei reprezintă un proces complex și profund, care depășește simpla transpunere a realității vizuale. Este o călătorie interioară, o explorare a emoțiilor și a ideilor, care se materializează în forme cu semnificații multiple.

Daghi acordă o importanță deosebită schițelor și studiilor preliminare, considerate etape esențiale în procesul de creație. Acestea permit artistului să exploreze diverse posibilități formale, să experimenteze cu compoziția și să identifice formele care transmit cel mai bine mesajul dorit.

În scrierile sale, Daghi explică faptul că „tot ce creăm prin linii, ton, culoare și formă ține de limbajul plastic de exprimare a omului.” [3, p.7]. El subliniază importanța studierii formei, deoarece „culoarea fără formă nu poate exista precum nu există ecou fără sunet, forma, la rândul ei, devine primordială.” [3, p.7].

Daghi descrie geneza formei ca un proces complex, care începe cu o idee sau un gând, apoi se transformă în schițe și studii preliminare, pentru a se materializa în final în forme tridimensionale. El menționează că „la început nașterea formelor se petrece undeva într-o altă dimensiune, aflându-se pe lângă logica umană, în transcendent.” [3, p.14].

Conform studiilor asupra formelor tridimensionale, lumea materială percepută vizual este alcătuită dintr-o varietate imensă de manifestări

volumetric. Această diversitate este rezultatul adaptării organismelor la medii și condiții de viață diverse, pe parcursul unei evoluții îndelungate. „Extinderile unor oscilații de idei de forme a materiei fizice, amplificată în ansamblu de împrejurări și circumstanțe cosmice în care se nasc, există și se dezvoltă – sunt foarte diverse și complexe. Toate pornesc de la acea hologramă de energie a Rațiunii Absolute a Universului, răspândită în toate direcțiile pe toate coordonatele spațiului infinit ca mai apoi, aterizând și stabilindu-se aprioric în condiții planetare, să se perfecționeze în modul ei firesc de confirmare. Această energie de inițiere incipientă constituie premisa punctului de pornire a tuturor formelor pământene.” [2, p.13]

Daghi subliniază că geneza formelor poate fi înțeleasă prin analiza esenței lor genetice și a mediului în care apar. Ideile formelor pot da naștere atât formelor artificiale, create de om, cât și formelor naturale, generate în biosfera Pământului. [3, p.17]

Lumea formelor se împarte în două categorii principale: naturale și artificiale. Formele naturale sunt create de natură, în timp ce formele artificiale sunt rezultatul activității umane.

Daghi evidențiază importanța înțelegerii originii formelor pentru artiști și creatori. El descrie diverse procese de creare a formelor în natură, cum ar fi metamorfoza, creșterea și evoluția. Aceste procese oferă o sursă bogată de inspirație pentru artiști. [3, p.16-21]

O schiță de-a lui Ion Daghi, intitulată „Figuri în Piața Orașului” (Il. 1), realizată în guașă, cu dimensiunile de 25.3 x 20.1 cm, oferă o perspectivă asupra primelor etape ale procesului său de creație. Această schiță demonstrează cum ideile se transformă în forme vizuale, ilustrând modul în care Daghi explorează compoziția și formele pentru a-și exprima viziunea artistică.

Simbolismul joacă un rol crucial în opera lui Daghi. Formele sunt încărcate de semnificații profunde, reflectând nu doar realitatea exterioară, ci și lumea interioară a artistului. Un exemplu elocvent este ciclul de opere picturale „Eminesciana plastică”, în care Daghi transfigurează poezia eminesciană în forme vizuale puternice, încărcate de simbolism și emoție.

În acest ciclu, Daghi a creat 39 de tablouri, corespunzând numărului de ani trăiți de Eminescu, fiecare inspirat din diferite lucrări ale poetului. În Albumul său „Eminesciana Plastică – ciclul filosofic”[5], Daghi a descris fiecare tablou,

evidențiind ideea, fragmentul poetic și mijloacele plastice și artistice folosite pentru a reda simbolistica sensului.

De exemplu, tabloul „Apeiron” (Il. 2) explorează conceptele filosofice eminesciene și antice despre originea universului, folosind forme ondulatorii și contraste cromatice pentru a reda ideea de materie primordială în continuă mișcare. Tabloul „Nebuloasa Eminescu” (Il. 3) simbolizează eternitatea creației eminesciene printr-o nebuloasă cosmică în care se conturează chipul poetului, armonizând elemente compoziționale într-un vârtej de galaxie.

În tabloul „Dor de viață” (Il. 4), Daghi ilustrează evoluția materiei, de la forme amorfe la complexitatea ființei umane, inspirându-se din „Scrisoarea I” a lui Eminescu. Cromatică gradată și forme diverse redau evoluția vieții, culminând cu apariția omului. Tabloul „Întrepătrunderea lumilor” (Il. 5), inspirat de „Memento mori”, reflectă viziunea eminesciană asupra cosmosului, redând artistic ieșirea omului în cosmos și căutarea altor lumi. Tabloul „Ontogeneza lirică” (Il. 6) ilustrează metamorfoza materiei, de la forme simple la complexitatea umană, inspirându-se din opere precum „Scrisoarea I” și „Povestea magului călător în stele”.

Criticii de artă au apreciat în mod deosebit capacitatea lui Daghi de a interpreta și reda vizual esența poeziei eminesciene. Nicolae Dabija, de exemplu, a afirmat: „Dacă ar putea să le vadă M. Eminescu, cu siguranță, s-ar recunoaște în comentariile picturale ale operei sale făcute de maestrul Ion Daghi.” [6, p.56].

Plasticianul Gheorghe Vrabie a subliniat că „În picturile sale, Ion Daghi, nu pur și simplu reflectă ilustrativ personalitatea genialului poet Mihai Eminescu, ci creează printr-o originală structură compozițională și la fel de originală gama cromatică, imagini vizuale care dezvăluie complexitatea și infinitatea universului, dinamismul și dramatismul spațiului existențial al ființei umane, aspirațiile și capacitățile ei creatoare.” [6, p.59].

Viziunea lui Ion Daghi asupra genezei formei este una complexă și profundă, care implică atât procese interioare, cât și observația atentă a lumii exterioare. El a contribuit semnificativ la înțelegerea procesului de creație artistică, oferind o perspectivă valoroasă asupra rolului formei în artă.

Rolul de Creator Vizual al Artistului: Viziunea lui Ion Daghi

Pentru Ion Daghi, artistul nu este un simplu executant, ci un creator activ, care dă viață forme-

lor prin intuiție, sensibilitate și viziune personală. El consideră că artistul are o responsabilitate față de public, aceea de a transmite mesaje și de a influența percepția prin intermediul formelor.

Activitatea sa de monumentalist ilustrează perfect această concepție. Încă din perioada studiilor la Institutul de Arte Plastice și Industrie din Harkov, Daghi a realizat lucrări de amenajare artistică a obiectelor spațial-arhitecturale, cum ar fi proiectarea și înfăptuirea prezentării artistice a unui atelier de țesătorie la Fabrica de textile nr. 1 din Harkov. Mai târziu, a creat lucrări monumentale de amploare, precum pictura murală „Istoria satului” (comuna Moara de Piatră, Drochia), vitraliul „Flori și insecte” pentru Restaurantul „Nectar” din Florești și mozaicul din Koblevo (Ucraina) [6, p.40]. De asemenea, a realizat picturi murale în interiorul bisericii „Sf. Gheorghe” din Complexul Monastic Căpriană (Il.7), un mozaic bizantin pe frontonul bisericii „Sf. Nicolae” din Basarabeasca (Il.8), o pictură parietală în Sala Muzeului Fabricii de Vinuri și Coniacuri din Tiraspol (Il.9) și lucrări monumentale în pictură parietală și mozaic bizantin pentru Sălile de Degustație din Cricova (Il.10). Un exemplu remarcabil este și Sala Biosferei de la Muzeul de Etnografie și Istorie Naturală din Chișinău (Il.11), o lucrare monumentală ce se distinge prin complexitatea și impactul său vizual [6, p.40]. Aceste lucrări monumentale sunt concepute pentru a interacționa cu spațiul și cu publicul, creând un dialog vizual puternic. Daghi a înțeles importanța artei monumentale în îmbogățirea mediului de viață al omului, iar operele sale sunt menite să stimuleze reflecția și să creeze o experiență estetică profundă.

În cartea sa „Artistic”, Daghi explorează în profunzime rolul artistului în procesul de creație. El subliniază că artistul trebuie să posede o serie de calități esențiale pentru a crea opere de artă valoroase:

- *Perceperea vizuală:* Daghi consideră perceperea vizuală ca fiind una dintre cele mai primordiale facultăți ale omului, esențială în procesul de creație plastică. El subliniază importanța transformării informației vizuale în emoții și imagini interioare, care stau la baza creației artistice. „În arta plastică perceperea vizuală este indisolubil legată de formele gândirii; de aceea, ca noțiune, acest termen înseamnă a sesiza, a înțelege, a pricepe. Adică fenomenele și atributele naturii, ca excitanți de formă, culoare și ton, irită senzorial or-

ganele de simț ale omului reflectându-se în conștiința lui individuală, în mintea creierului.” [1, p.28].

- *Energia gândirii creatoare*: Daghi explorează rolul gândirii în procesul creativ, subliniind importanța meditației, contemplării și cunoașterii în formarea imaginii artistice. El evidențiază, de asemenea, rolul rațiunii și al diferitelor forme de gândire (logică, creatoare, abstractă, intuitivă, magică) în procesul de creație. „Anume contemplarea, ca parte a percepției intensive, fiind legată de capacitățile gândirii creierului, pune începutul cunoașterii în funcție. Cunoașterea se expune ca un rezultat al contemplării active conceptuale care asigură coagularea integră a imaginii plastice după mărime, formă, ton, culoare etc., chiar și după schimbarea ei în timp și-n spațiu.” [1, p.31-32].
- *Bogăția bagajului de cunoștințe*: Daghi subliniază importanța cunoștințelor teoretice și practice pentru artist, inclusiv cunoașterea mijloacelor de exprimare plastică, a istoriei artei și a terminologiei specifice. „Cunoștințele îi ajută creatorului să formeze pe deplin diferite reprezentări imaginare în toată obiectivitatea lor posibilă și imposibilă, în aparență. (...) Condiția de a cunoaște esențele constituie temelia pe care se sprijină potențialul dobândirii artistismului în timpul acțiunilor creative.” [1, p.38].
- *Rafinamentul dibăciei mâinilor*: Daghi evidențiază importanța abilităților practice ale artistului, subliniind că dibăcia mâinilor este esențială pentru transpunerea ideilor în forme vizuale. „Creatorul dibaci care posedă calități abile se bucură de a făuri iscusit și rafinat lucrul său practic. (...) Se presupune că anume în iscusința lucrului manual meșterit cu cap se pot depista valorile artistice.” [1, p.42].
- *Potențialul voinței psihologice*: Daghi explorează rolul voinței și al inspirației în procesul de creație, subliniind importanța concentrării și a perseverenței. „Voința este rezultatul interacțiunii încordate dintre nivelul de pregătirii autorului, procesul fiziologic al creierului, influențele mediului în corelație cu senzorialul, apoi nivelul și gradul concentrării tuturor energiilor lăuntrice într-un atingerăa unui scop.” [1, p.46].
- *Finețea gustului estetic*: Daghi subliniază im-

portanța gustului estetic în creația artistică, definind estetica ca o știință a frumosului și a utilului. „Trebuie de menționat că, în componența esteticului... frumosul constituie categoria fundamentală prin care se reflectă însușirea percepției umane de a impulsiona anumite emoții și desfășurări ferme ale gândirii privind operele de artă, a obiectelor și fenomenelor din realitatea înconjurătoare.” [1, p.48-49].

- *Sentimentul spiritual al sufletului*: Daghi consideră că nicio operă de artă, și cu atât mai mult artistismul acesteia, nu se poate realiza fără participarea sufletului. El vede sufletul ca pe o entitate complexă, ce cuprinde totalitatea proceselor afective, intelectuale și volitive, influențând profund „scrisul” plastic al artistului. „În activitatea cotidiană a artistului plastic două facultăți umane, aura și spiritul sunt înglobate pe deplin în sufletul personalității sale creatoare. Interacțiunea dintre corpul fizic și suflet prin aura generată de electromagnetism are o importanță de neprețuit în spectrul dobândirii artistismului, fiindcă energia degajată se îndreaptă totalmente asupra efectuării exercițiilor tehnice, aplicând mijloacele materiale în tot potențialul lor plastic și artistic, lăsându-se pe pânză amprenta sufletului autorului.” [1, p.56].

Daghi consideră că artistul trebuie să integreze toate aceste calități în procesul de creație, pentru a da naștere unor opere de artă care să transmită mesaje puternice și să creeze o experiență estetică profundă pentru public. El vede artistul ca pe un creator vizual, care are un rol important în îmbogățirea culturii și a mediului de viață al omului.

Impactul Pedagogic și Publicistic

Ion Daghi nu s-a limitat la creația artistică, ci a adus o contribuție semnificativă și în domeniul pedagogiei artelor plastice. Concepțiile lui despre geneza formei au influențat profund metodologia de predare, punând accent pe dezvoltarea gândirii creative și a sensibilității estetice.

Manualele și articolele sale sunt considerate resurse valoroase pentru studenți și profesioniști, oferind o perspectivă clară și accesibilă asupra procesului de creație. Daghi a structurat procesul de învățare după principii didactice clare, facilitând înțelegerea și asimilarea cunoștințelor. „Articolele de știință și publicistică precum și manualele acestui autor sunt atractive, interesante, utile

și expuse accesibil pentru toți doritorii, menite să favorizeze evoluarea gustului estetic și culturii artistice nu numai a creatorilor de frumos dar și a amatorilor și oamenilor de rând.” [6, p.32].

Această abordare pedagogică a avut un impact semnificativ asupra formării tinerilor artiști, încurajându-i să exploreze și să experimenteze cu formele, să-și dezvolte propria viziune artistică și să înțeleagă rolul artistului în calitate de creator vizual. „A perfecționat metodică predării compoziției decorative frontale și volumetrice punând accentul principal în perceperea lumii și în activitatea creatoare pe sinteza gândirii cu senzația senzorială.” [6, p.32].

Într-un alt articol, am evidențiat aspectele eticii pedagogice a maestrului Ion Daghi, subliniind importanța unei metodologii bazate pe principiul consecutiv-succesiv de însușire a conținutului mijloacelor plastice. Manualele și programele elaborate de Daghi sunt utilizate în prezent în instituții de învățământ din Republica Moldova, contribuind la formarea gustului estetic și la dezvoltarea gândirii logice a studenților. „Aspectele eticii pedagogice la maestrului Ion Daghi sunt centrate pe necesitățile studenților de a asimila calități artistice ce pot fi înfăptuite numai dacă se sprijină pe o metodologie expusă după principiul consecutiv-succesiv de însușire a conținutului mijloacelor plastice. În timpul studierii și însușirii materialului didactic, discipolii, atrași de dorința de a efectua lucrări practice în sinteză cu teoria științifică, sesizează cum evoluează treptat gândirea lor logică, precum și formarea lentă a gustului de frumos.” [7, p.243].

Prin scrierile sale, Ion Daghi a contribuit la clarificarea unor noțiuni și termeni din domeniul artei, corectând interpretări eronate și fundamentând o bază teoretică solidă pentru viitoarele generații de artiști.

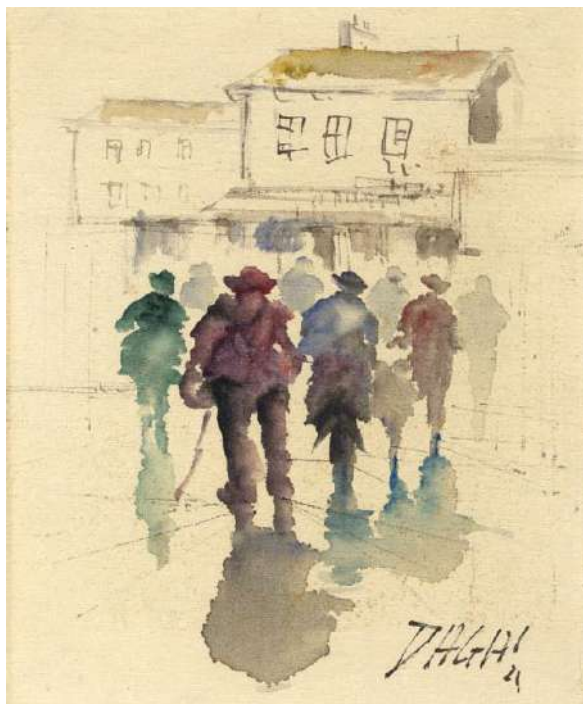
Concluzii:

Ion Daghi a fost un artist și un pedagog remarcabil, a cărui viziune asupra genezei formei a avut un impact profund asupra artei și educației artistice din Republica Moldova. El a înțeles că forma nu este doar un element vizual, ci un limbaj complex, capabil să exprime emoții, idei și semnificații profunde.

Moștenirea lui artistică și pedagogică este valoroasă, contribuind la dezvoltarea culturii și influențând generațiile viitoare de artiști. Viziunea sa asupra genezei formei rămâne relevantă în contextul artei contemporane, oferind o perspectivă profundă asupra procesului de creație și asupra rolului de creator vizual al artistului.

Referințe bibliografice

1. Daghi I. Artistic. Chișinău: Tipografia Centrală, 2011.
2. Daghi I. Compoziția decorativă frontal. Chișinău: „Editerra-Prim” SRL, 2010.
3. Daghi I. Compoziția decorativă volumetrică. Chișinău: Tehnica-Info, 2013.
4. Daghi I. Contemporary Gouache, Figures in Town Square [on-line]. [F.a.] Disponibil la: <https://www.sulisfineart.com/ion-daghi-contemporary-gouache-figures-in-town-square-mn099.html>. (vizitat 16.01.2025).
5. Daghi I. Eminesciana plastică: ciclul filozofic = L' eminescienne plastique: le cycle philosophique. Chișinău: [S. n.] Universul, 2015.
6. Doctoreanu I. Ion Daghi – pictor, pedagog, monumentalist. Chișinău: [S. n.], 2012.
7. Madan E. Aspecte ale eticii pedagogice la maestrul Ion Daghi. In: Cercetarea, dezvoltarea și inovarea din perspectiva eticii globale, Ed. 3, 15 aprilie 2022. Chișinău: Tehnica-UTM, 2022. pp. 243-249.



Il. 1. I. Daghi, Gouașe Contemporane – „Figuri în Piața Orașului”, (25.3 x 20.1 cm),

Sursa: Daghi I. Contemporary Gouache, Figures in Town Square [on-line]. [F.a.] Disponibil la: <https://www.sulisfineart.com/ion-daghi-contemporary-gouache-figures-in-town-square-mn099.html>. (vizitat 16.01.2025) [4].



Il. 3. I. Daghi, „Nebuloasa Eminescu”, 120 x 105, pânză ulei, 1995

Sursa: Daghi I. Eminesciana plastică: ciclul filozofic = L' eminescienne plastique: le cycle philosophique. Chișinău: [S. n.] Universul, 2015 [5, p.17].



Il. 2. I. Daghi, „Apeiron”, 100 x 100, pânză ulei, 1972

Sursa: Daghi I. Eminesciana plastică: ciclul filozofic = L' eminescienne plastique: le cycle philosophique. Chișinău: [S. n.] Universul, 2015 [5, p.14].



Il. 4. I. Daghi, „Dor de viață”, 175 x 105, pânză ulei, 1995

Sursa: Daghi I. Eminesciana plastică: ciclul filozofic = L' eminescienne plastique: le cycle philosophique. Chișinău: [S. n.] Universul, 2015 [5, p.18].



Il. 5. I. Daghi, „Întrepătrunderea lumelor”, 175 x 105, pânză ulei, 1998

Sursa: Daghi I. Eminesciana plastică: ciclul filozofic = L' eminescienne plastique: le cycle philosophique. Chișinău: [S. n.] Universul, 2015 [5, p.22].



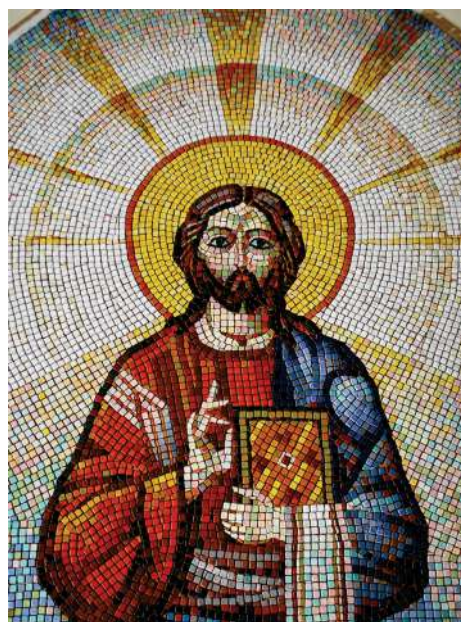
Il. 6. I. Daghi, „Ontogeneza lirică”, 160 x 80, pânză ulei, 1998

Sursa: Daghi I. Eminesciana plastică: ciclul filozofic = L' eminescienne plastique: le cycle philosophique. Chișinău: [S. n.] Universul, 2015. [5, p.25].



Il. 7. I. Daghi, „Ornament bizantin” din Complexul Monastic, com. Căpriana, R. Moldova

Sursa: Doctoreanu I. Ion Daghi – pictor, pedagog, monumentalist. Chișinău: [S. n.], 2012 [6, p.46].



Il. 8. I. Daghi, „Sfânta Treime” – fragment, mozaic bizantin, biserica Sf. Nicolae, or. Basarabeasca, R. Moldova.

Sursa: Doctoreanu I. Ion Daghi – pictor, pedagog, monumentalist. Chișinău: [S. n.], 2012 [6, p.49].



Il. 9. I. Daghi, „Tăria viței de vie”, pictură paretală, Muzeul de vinuri și coniacuri „Kvint”, or. Tiraspol, R. Moldova
Sursa: Doctoreanu, I. Ion Daghi – pictor, pedagog, monumentalist. Chișinău: [S. n.], 2012. [6, p.48].



Il. 10. I. Daghi, „Vii podgorene”, mozaic bizantin, Combinatul de vinuri Cricova, R. Moldova
Sursa: Doctoreanu, I. Ion Daghi – pictor, pedagog, monumentalist. Chișinău: [S. n.], 2012 [6, p.47].



Il. 11. I. Daghi, „Civilizație” din Sala Bioseferei, Muzeul de Etnografie și Istorie Naturală, Chișinău, R. Moldova
Sursa: Doctoreanu, I. Ion Daghi – pictor, pedagog, monumentalist. Chișinău: [S. n.], 2012 [6, p.44].

Vitalie MALCOCI

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

Iuliana GHERMAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8717-7092>

Valorile universale și naționale ale operei eminesciene reflectate în grafica națională din Republica Moldova

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.14>

Rezumat

Valorile universale și naționale ale operei eminesciene reflectate în grafica națională din Republica Moldova

În contextul declarării anului 2025 drept an consacrat celebrării operei personalității lui Mihai Eminescu, venim să onorăm marele poet național prin imaginea creației artistice a plasticienilor din Republica Moldova. Chipul și opera lui Mihai Eminescu au fost multiplu reflectate în diverse domenii și genuri ale artelor. Opera marelui poet a inspirat un număr impresionant de făuritori care au realizat creații literare, muzicale și teatrale, cinematografice și de artă plastică. Ecouri eminesciene regăsim în creația pictorilor, sculptorilor și graficienilor, ultimii manifestând o predilecție anume confirmată prin numărul impunător de lucrări grafice.

Având ca obiectiv evidențierea valențelor universale și naționale ale operei eminesciene, vom reflecta semnificațiile acestor însușiri în creația graficienilor moldoveni. Universul creației eminesciene urmărim în toate sferele vieții sociale, abordând întreaga problematică a existenței umane și universale. Astfel, artiștii au îmbinat ilustrarea operei eminesciene cu propriile viziuni despre cele mai frumoase manifestări ale spiritualității umane.

Cuvinte cheie: Eminesciana, creație artistică, artă grafică, spiritualitate umană.

Summary

The universal and national values of eminescian creativity reflected in the national graphics from the Republic of Moldova

In the context of declaring 2025 as the year dedicated to the celebration of Mihai Eminescu's personality, we come to honor the great national poet through the prism of the artistic creation of the authors from the Republic of Moldova. The image and creativity of Mihai Eminescu have been reflected many times in various fields and genres of the arts. The creative activity of the great poet has inspired an impressive number of creators who created literary, musical and theatrical, cinematographic and plastic art. We find eminescian echoes in the creation of painters, sculptors and graphic artists, the latter manifesting a particular predilection confirmed by the impressive number of graphic works.

With the objective of highlighting the universal and national values of the eminescian creativity, we will reflect the significance of these acquirements in making of Moldovan graphic artists. We follow the universe of eminescian creation in all spheres of social life, addressing the entire issue of human and universal existence. Thus, the artists combined the illustration of the eminescian creative activity with their own visions of the most beautiful manifestations of human spirituality.

Keywords: Eminescian, artistic creation, graphic art, human spirituality.

În contextul declarării anului 2025 drept an consacrat celebrării operei personalității lui Mihai Eminescu, venim să onorăm marele poet național prin imaginea creației artistice a plasticienilor din Republica Moldova.

Chipul și opera lui Mihai Eminescu au fost multiplu reflectate în diverse domenii și genuri ale artelor. Opera marelui poet a inspirat un număr impresionant de făuritori care au realizat creații literare și științifice, muzicale și teatrale, cinema-

tografice și de artă plastică. Cercetătorii care au contribuit la investigarea domeniului graficii sunt: L. Cezza, K. Rodnin, A. Zevin, D. Golțov, L. Toma, T. Stavilă, C. Spinu, Condricova I., V. Rocaciuc, T. Rășchitor, I. Savițkaia-Baraghin, V. Cravenco, L. Adascalitei, E. Musteață, Iu. Gherman, D. Șibaev ș. a.

Ecouri eminesciene regăsim în creația pictorilor, sculptorilor și graficienilor, ultimii manifestând o predilecție anume, confirmată prin numărul

rul impunător de lucrări, marea parte aparținând graficii de carte. Având ca obiectiv evidențierea valențelor universale și naționale ale operei eminesciene, vom reflecta semnificațiile acestor însușiri în creația graficienilor din Republica Moldova.

Universul creației eminesciene urmărim în toate sferele vieții sociale, abordând întreaga problematică a existenței umane și universale. Anume această sensibilitate eminesciană a inspirat plasticienii graficieni spre expresivitate, precizie plastică și rafinament estetic.

Opera lui Mihai Eminescu a fost reflectată în creația plasticienilor pe tot parcursul evoluției artei naționale. Astfel, printre cele mai timpurii lucrări sunt cunoscute seria de gravuri realizate de Th. Kiriacoff-Suruceanu „... ilustrații de o valoare artistică și măiestrie profesională deosebite, elaborate pentru o antologie de poezii și poeme eminesciene” editate în 1943 [10, p. 155]. Cercetătorul T. Stavilă confirmă faptul că pentru Th. Kiriacoff-Suruceanu „Grafica de carte (...), a constituit și ea o preocupare permanentă” [7, p. 27].

Sunt cunoscute și imaginile lui A. Colosov la poemul *Luceafărul* [10, p. 155], sau ilustrațiile la poveștile lui M. Eminescu, executate de Boris Nesvedov: *Făt-Frumos din lacrimă* (1957), *Borta vântului* (1957), *Călin-Nebunul* (1957) [11, p. 32].

„Grafica moldovenească din perioada postbelică reprezintă o etapă importantă de formare a noilor valori artistice și afirmare a potențialului creator al artiștilor plastici în numeroase lucrări de valoare a timpului” [3, p. 172]. Anume în această etapă creația plasticienilor se prezintă interesantă prin evidențierea nivelului artistic al lucrărilor grafice, diverse prin procedeele tehnice și mijloacele artistice de exprimare.

Din pleiada artiștilor graficieni, care au contribuit la reflectarea operei eminesciene în arta națională fac parte: Igor Vieru (*Călin, Lacul, Împărat și proletar, Făt-Frumos și soarele* ș. a.), Filimon Hămuraru (*Somnoroase păsărele, Făt-Frumos din lacrimă, Frumoasa lumii* ș. a.), Aurel David (*Arborele Eminescu*), Gheorghe Vrabie (*Sărmanul Dionis, Luceafărul, Călin* ș. a.), Emil Childescu (*Povestea codrilor*), Zăvatur Eudochia (*Poezia populară*), Sfecă Ion (*Cobori în jos, Luceafăr blând, Luceafărul, Deșteptarea*), Mihai Mireanu (*Din străinătate, Somnoroase păsărele*), Isai Cârmu (*Sărmanul Dionis*), Oleg Cojocari (*Portretul Veronicăi Micle, Zâna nopții*), Vasile Movileanu (*Fantezie*), Simion Zamșa (*Lupoica*), Anatol Șubin (*În casa lui*

V. Micle, *Sub tei*), Petru Balan (*Deplângerea, Luceafărul*) ș. a.

Igor Vieru face parte din generația artiștilor plastici care s-au format în perioada interbelică, afirmându-se ca personalitate marcantă în anii postbelici. „Arta lui Igor Vieru include o listă amplă a operelor de valoare din domeniul picturii de șevalet și graficii, inclusiv a graficii de carte pentru copii (...). Creația lui (...) merită o atenție deosebită din partea cercetătorilor și criticilor de artă și (...) este fără predilecție și fără exagerare pe înțelesul tuturor ...” [2, p. 130-137].

Din largul registru de lucrări dedicate operei lui M. Eminescu, impresionante sunt ilustrațiile realizate de plastician pentru edițiile consacrate poeziei eminesciene (*Poezii de M. Eminescu* (1963), *M. Eminescu. Poezii* (1965) ș. a.). Poate servi drept model ediția apărută la Combinatul poligrafic din Chișinău în 1965, *M. Eminescu. Poezii*. Aici I. Vieru realizează 33 de ilustrații la poeziile lui M. Eminescu cum sunt: *Din străinătate, Junii corupți, Epigonii, Cugetările sărmanului Dionis, Împărat și Proletar, Făt-Frumos din tei, Lacul, Călin, Sigurătate, Scrisoarea I, Scrisoarea II, Scrisoarea III, Somnoroase păsărele, La steaua, La mijloc de codru, Mai am un singur dor, De ce nu-mi vii ...* ș. a.

În mare parte căutările plastice ale artistului obțin conotații stilistice și semantice diverse. Principiile coloristice și tonale, prin tratarea formelor capătă un specific monumental. Lirismul semantic devine pronunțat mai ales la realizarea imaginilor pentru poemul *Călin*, unde „... linia grafică, conlucrând cu pata tonală, proiectează un univers romantic inspirat de creația marelui poet. Cu totul altfel se prezintă aceste mijloace de expresie în „Împărat și proletar”, în care contrastul tonal, creat între expresivitatea liniei și a petei tonale, alături de puternica dinamică generată de structura compozițională, emană energii de înaltă tensiune dramatică” [5, p. 101]. Ilustrațiile la poezia *Împărat și proletar*, relevă o diversificare a exprimării limbajului plastic, unde expresia dinamicii se afirmă în varietatea structurii compoziționale.

În anii '80 lirismul semantic al artistului se extinde spre „expresia spațiului topografic”. Ilustrațiile la *Făt-Frumos și soarele* (1982) sunt structurate pe întreg spațiul câmpului foi, unde linia și expresia tonală favorizează formele decorative spre expresivitatea conținutului semantic al culorii. „În grafică, drumul parcurs de Igor Vieru s-a încununat cu realizări remarcabile atât în procesul

de însușire a posibilităților de operare cu materialul plastic, cât și cu mijloacele de expresie. Fiind un bun desenator, Igor Vieru a căutat în permanență să implementeze – atât în foile grafice de șevalet (desene în creion, cărbune, sanguină, pastel, grafică în tuș, cu peniță sau pensulă, acuarelă, litogravură), cât și în grafica de carte – aspirațiile personale coordonate cu posibilitățile de expresie ale acestui gen al artelor plastice” [5, p. 101].

Graficianul Filimon Hămurarul realizează două cicluri de acuarelă: *Făt-Frumos din lacrimă* (1966) și *Somnoroase păsărele* (1967). La ilustrațiile pentru povestea *Făt-Frumos din lacrimă* artistul execută și imaginea copertei acestei opere de M. Eminescu. Ilustrațiile sunt realizate în plan decorativ, ce fac trimitere spre vitraliile din perioada medievală sau a picturii icoanei pe sticlă din arta populară. Compoziția frontală, bidimensională relevă structura decorativă a imaginilor, cu precizia unui dozaș în stilizarea desenului, realizat în spirit romantic specific creatorului.

Plasicianul Aurel David în lucrările grafice din creația sa, realizează un chip al lui M. Eminescu nemaivăzut în creația artistică a graficienilor.

Văzduhul, răvășind coroana arborelui, reflectă pe fundalul existenței universale chipul hyperionic eminescian. ”Fără îndoială, imaginea romantică a poetului Mihai Eminescu este una reușită. (...) În ritmica liniilor se simte și zbuciumul unui suflet singuratic, și îndârjirea opusă vântului, și setea de Absolut” [8, p. 87].

Arborele Eminescu face parte din categoria lucrărilor de grafică realizată cu modalități de expresie simbolic-metaforice. Această linogravură, concepută prin prisma viziunii romantice a relației dintre spirit și materie, este supranumită ”imagine-simbol”.

Plasticianul Gheorghe Vrabie menționa că, *Arborele Eminescu* „(...) fiind considerată o capodoperă a artei graficii de șevalet aparținând autorului, dar și școlii naționale de artă” [9, p. 187]. Gh. Vrabie descrie și analizează în detalii toate cele trei variante ale lucrării lui A. David *Arborele Eminescu*.

Tematica eminesciană este bine reflectată și în creația artistică a lui Gheorghe Vrabie. Plastician de ”o mare deschidere ideatică și estetică”, Gh. Vrabie realizează un ciclu de acuarelă pe tema eminesciană (*Sărmanul Dionis*, *Luceafărul* ș. a.). Remarcabile sunt seria de ilustrații în acvaforte hașurat (gravură în metal), la opera lui M. Emi-

nescu: *Poezia populară* (*Luceafărul*; *Călin Nebunul*; *Borta vântului*; *Doncilă*; *Ia-mă bădiță călare*; *Basmul lui Arghir*; *Fata-n grădina de aur*; *Codrule*, *Măria Ta*; *Povestea Dochiei și ursitoarele*; *Mii de stele*, ... *dulce Seară*; *Peste codri stă cetatea* ș. a.). Această antologie a fost prima întâlnire a lui Gh. Vrabie în calitate de ilustrator cu universul creației eminesciene.

În ilustrațiile la poemul *Luceafărul* Gh. Vrabie pune în evidență aspectul dramatic, supus esenței filosofice a poemului, sub aspect aprioric și imaginativ al existenței reale și ordinii cosmice.

Semnificativă este ilustrarea nuvelei *Sărmanul Dionis*, unde artistul structurează plastic subiectele ce îmbină fantasmagoricul și realul, desfășurându-se în spații terestre și transcendente.

Opere de valoare în domeniul graficii de carte sunt ilustrațiile semnate de Emil Childescu, consacrate poeziei lui M. Eminescu (*Povestea codrilor*), ilustrațiile lui Ion Sfeclă (*Deșteptarea*, *Cobori în jos*, *Luceafăr blând*, *Luceafărul*), grafica lui Vasile Movileanu (*Fantezie*, pe motivele creației lui M. Eminescu), ilustrațiile la poezia lui M. Eminescu de Mihai Mireanu (*Din străinătate*, *Somnoroase păsărele I*, *Somnoroase păsărele II*, toate din seria *Eminesciană*), ilustrațiile la *Opere alese* de M. Eminescu executate de Isai Cârmu, imaginile Eudochiei Zavtur (*Compoziție I și II*, *Dedicație lui Mihai Eminescu*), ilustrațiile graficianului Oleg Cojocari la „*Opere*” de M. Eminescu ș. a.

Reprezentative sunt ilustrațiile la *Poezie populară* de M. Eminescu, realizate de plasticiana Eudochia Zavtur. Compozițiile emoționează prin muzicalitatea ritmică a liniilor și facturii plastice. Calitățile expresiei evocative sunt subordonate armoniei nuanțelor cromatico-structurale. ”În ilustrațiile la cartea ”*Poezie populară*” (1985-1986) de Mihai Eminescu graficianul rezolvă un șir de sarcini plastice legate de principii compoziționale variate, statice și dinamice, cu varietatea ritmurilor, bazate pe contrastul de dimensiuni ale figurilor, de stări psihologice accentuate prin tonalitate și expresie a liniilor” [4, p. 136].

Isai Cârmu cu penița în mână meditează asupra eminescienei executând coperta și ilustrațiile la *Opere alese* de M. Eminescu (1980). ”Imaginile - desenate dintr-o singură linie, uneori mlădioasă sau incolăcită, alteori frântă sau abruptă - parcă nasc din caligrafia autenticelor manuscrise eminesciene” [1, p. 19].

În *Sărmanul Dionis*, ilustrație executată în pastel, I. Cârmu prezintă o abordare cu totul dife-

rită și complet personalizată. Artistul imaginează o lume exprimată în totalitatea vibrațiilor coloristice, cu elemente psiho-filosofice dozat echilibrate în spațiul plastic.

Plasticianul Oleg Cojocari realizează ilustrații la „Opere” (1983) de M. Eminescu (*Veronica Micle, Mihai Eminescu, Scrisoarea a IV, Marselieza, Zâna nopții ș. a.*) executate în acvaforte. Compozițiile sunt realizate printr-un complex unitar de metafore și personificări.

Portretul lui *Mihai Eminescu*, autor O. Cojocari denotă avântul viguros și romantic al poetului. Linia desenului intransigent plasată, subordonată accentelor portretisticii, evocă stilistica romantismului prin lirismul, fantezia și libertatea expresiei. Portretul dedicat *Veronicăi Micle* este înzestrat cu elemente senzitive, subtil reflectate prin stări melancolice și de suspin.

Eminesciana a fost reflectată și în creația scenografică a plasticienilor, realizată prin elaborarea schițelor pentru spectacolele teatrale sau film. Putem nominaliza schițele cu decor realizate de Anatol Șubin la spectacolul *Mihai Eminescu* de M. Ștefaniuc: *În casa lui V. Micle* (1967); *Sub tei* (1967); *În cârciumă* (1967). Tot aici specificăm și schițele de costum pentru personajele: M. Eminescu, V. Micle, I. Creangă, V. Pogor, nepotei lui Maiorescu ș. a.

Plasticianul Petru Balan completează registrul scenografiilor care a reprezentat substanțial tematica eminesciană în creația sa. Reprezentative în acest sens sunt schițele de decor pentru spectacolul „M. Eminescu” de I. Nicolescu: *Odaia lui T. Maiorescu* (1989); Palatul regelui Carol al II-lea; *Deplângerea* (1989); *Teatrul* (1989) ș. a.

Printr-o manieră deosebită se remarcă în prezent și graficienii din generația mai tânără. Astfel, sunt reprezentative lucrările artiștilor: Andrei Castraveț, Ruslan Roșca, Oxana Diaconu ș.a.

Semnificativ este faptul că, anul 2025 a fost declarat „Anul Mihai Eminescu”, decizie ce marchează 175 de ani de la nașterea Poetului Național ca simbol al literaturii universale. Tradițional, în fiecare an, de ziua lui Mihai Eminescu (15 ianuarie) sunt desfășurate acțiuni culturale pentru celebrarea creației literare a poetului. În acest context la Muzeul Național de Artă al Moldovei a fost inaugurată expoziția *Rezonanțe Eminesciene*, oferind publicului patruzeci și trei de opere în pictură, grafică și sculptură din fondurile MNAM.

Colecția expusă scoate în evidență lucrări impresionante, reflexii ale operei literare a lui Mihai

Eminescu în domeniul graficii. Reprezentative sunt lucrările semnate de Boris Nesvedov, Igor Vieru, Aurel David, Emil Childescu, Gheorghe Vrabie, Isai Cârmu, Petru Balan, Eudochia Zavtur, Oleg Cojocari și Simion Zamșa. „*Observăm aici aceeași diversitate a abordării stilistice, laconică în grafica lui Igor Vieru, metaforică în lucrările lui Isai Cârmu și Gheorghe Vrabie, epică și romantică în grafica lui Ion Sfeclă și a Eudochiei Zavtur, cu compoziții clare și expresive, datorită virtuozității cu care artiștii au mănuit linia, ritmul și culoarea*” [6, p. 5].

Opera literară a lui Mihai Eminescu a fost și va rămâne un motiv important de inspirație pentru artiștii-plasticieni din Republica Moldova. Creația eminesciană este sursa de bază în dialogul creatorilor pentru descoperirea sensurilor noi în promovarea esteticii valorice, filosofice și culturale. Moștenirea poetului, odată cu trecerea anilor, căpăta noi dimensiuni artistico-estetice și înțelesuri simbolico-semantic reflectate în creația plasticienilor moldoveni.

Referințe bibliografice

1. Ciobanu C. I. Isai Cârmu. Magia cărții. Chișinău: Editura ARC, 2019.
2. Gherman Iu. Igor Vieru – 100 de ani de la naștere. În: Conferința științifică anuală [a Muzeului Național de Artă al Moldovei]: Culegere de comunicări: edițiile 2022, 2023 / coord.: Lucia Postica. – Chișinău: S. n., Tipografia Bons Offises, 2023.
3. Malcoci V. Evoluția gravurii moldovenești în perioada postbelică. În: Laboratorul „Tehnologia educației artistico-plastice”, vol. IX, „Print-Caro”, Chișinău, 2011, p. 172 - 183.
4. Rocaciuc V. Grafica de carte în creația artistei plastice Eudochia Zavtur. În: Conferința științifică anuală: [a MNAM]: Culegere de comunicări: edițiile 2018, 2019. Chișinău: Tipografia: Bons Offices, 2019.
5. Spînu C. Convergențe semiotice și axiologice în creația lui Igor Vieru. În: *Arta*, 1999-2000, p. 101.
6. Stavilă T. Mihai Eminescu - un Lord Byron al literaturii romantice din secolul al XIX-lea. Cuvânt introductiv la albumul *Rezonanțe eminesciene* (pictură, grafică, sculptură). Chișinău: Bons Offices S.R.L., 2025.
7. Stavilă T. Theodor Kiriacooff. Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: Editura ARC, 2004.

8. Toma L. Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000): Pictură. Sculptură. Grafică. Chișinău: Combinatul Poligrafic, 2018.
9. Vrabie Gh. Arta graficii de șevalet în creația lui Aurel David. În: Arta, 2004, p. 187.
10. Vrabie Gh. Forța creatoare a geniului. 150 de ani de la nașterea lui Mihai Eminescu. În: Arta, 1999-2000, p. 154-160.
11. Несведов Б. Каталог. Кишинэу: Едитура Тимпул, 1982. // Nesvedov B. Catalog. Chișinău: Editura Timpul, 1982.



Fig. 1. Igor Vieru. Ilustrație la cartea *Poiezii* (1963).



Fig. 2. Igor Vieru. Ilustrație la poemul *Călin* (1976).



Fig. 3. Aurel David. *Arborele Eminescu* (1966).



Fig. 4. Filimon Hămurar. *Făt Frumos și Ileana Cosînzeana* (1966). Ilustrație la *Făt Frumos din lacrimă*.



Fig. 5. Igor Vieru. *Luceafărul* (1976).



Fig. 6. Isai Cârmu. *Sărmanul Dionis* (1993).



Fig. 7. Gh. Vrabie. Ilustrație la cartea *Poezia populară* de M. Eminescu, *Mii de stele, seară dulce* (1970).



Fig. 8. Gh. Vrabie. Ilustrație la cartea *Poezia populară* de M. Eminescu, *Povestea Dochiei* (1970).



Fig. 9. Zăvatur Eudochia. Ilustrație la *Poezia populară* de M. Eminescu (1987).



Fig. 10. Oleg Cojocari. *M. Eminescu*, ilustrație la *Opere* (1983).



Fig. 11. Oleg Cojocari. *Veronica Micle*, ilustrație la *Opere* (1983).

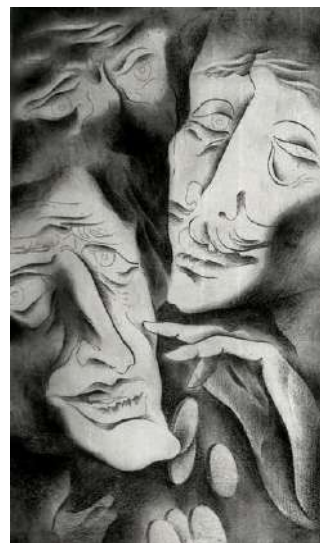


Fig. 12. Oleg Cojocari. *Junii corupți*, ilustrație la *Opere* (1983).



Fig. 13. Petru Balan. Schiță de decor la spectacolul *M. Eminescu* (1989).



Fig. 14. Petru Balan. *Deplângerea*. Schiță de decor la spectacolul *M. Eminescu* (1989).

Victoria ROCACIUC

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5682-256X>

Reprezentări ale interiorului rural și urban în pictura moldovenească din anii 1980

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.15>

Rezumat

Reprezentări ale interiorului rural și urban în pictura moldovenească din anii 1980

În anii 1980, pictura moldovenească a reflectat transformările sociale și culturale ale perioadei printr-o redescoperire a identității naționale. Artiștii s-au îndepărtat treptat de realismul socialist, integrând elemente de simbolism, expresionism și stilizare. Interioarele rurale și urbane au devenit subiecte frecvente, surprinzând viața cotidiană și valorile tradiționale. În lucrările unor artiști precum Ion Jumati, Elena Bontea, Dimităr Peicev, Mihai Statnii, Tudor Zbârnea, Iurie Platon sau Valentina Brâncoveanu, motivele autohtone – țesăturile populare, mobilierul rustic, flori și obiectele casnice – au fost reinterpretate într-un stil personal. Aceste compoziții depășesc funcția documentară, exprimând o conexiune profundă cu trecutul și cultura națională. Pictura devine astfel un mijloc de reafirmare identitară, integrând simboluri tradiționale într-un limbaj artistic modern.

Cuvinte cheie: interior, rustic, urban, tradiție, artă, pictură, stil, național.

Summary

Representations of rural and urban interior in Moldovan painting of the 1980s

In the 1980s, Moldovan painting reflected the social and cultural transformations of the period through a rediscovery of national identity. Artists gradually moved away from socialist realism, incorporating elements of symbolism, expressionism and stylization. Rural and urban interiors became frequent subjects, capturing everyday life and traditional values. In the works of artists such as Ion Jumati, Elena Bontea, Dimităr Peicev, Mihai Statnii, Tudor Zbârnea, Iurie Platon and Valentina Brâncoveanu, native motifs as folk textiles, rustic furniture, flowers and household objects were reinterpreted in a personal style. These compositions go beyond a documentary function, expressing a deep connection to the past and national culture. Thus, painting becomes a means of identity reaffirmation, integrating traditional symbols into a modern artistic language.

Keywords: interior, rustic, urban, tradition, art, painting, style, national.

Perioada anilor 1980 a fost marcată de transformări semnificative în arta și cultura R.S.S. Moldovenești, reflectând tranziția de la statutul de republică sovietică la independență. Evenimentele politice, precum mișcarea de renaștere națională și luptele pentru autodeterminare, au influențat profund societatea și, implicit, creația artistică.

În acest context, artiștii au reacționat printr-o reevaluare a identității naționale, redescoperind și consolidând simbolurile culturale autohtone. Deși R.S.S. Moldovenească făcea încă parte din Uniunea Sovietică până în 1991, mijlocul și finalul anilor 1980 a marcat începutul unor schimbări majore în procesul artistic [14, pp. 140-141]. Mișcarea de renaștere națională, susținută de politicile „glasnost” și „perestroika”, a condus la revendicări privind arta și cultura națională.

Arta acestei perioade a devenit un mijloc de

expresie a identității și tradițiilor naționale, opunându-se influențelor sovietice. Tot mai mulți artiști au început să reflecte aceste tensiuni și aspirații în lucrările lor, renunțând treptat la constrângerile impuse de realismul socialist.

Stilurile artistice din R.S.S. Moldovenească au evoluat semnificativ în această perioadă, pe fondul tranziției de la mijloacele și principiile proprii realismului socialist promovat de regimul sovietic la cele marcate de o stilistică mai liberă și autentică, reflectând noile aspirații naționale.

Tendențele dominante ale picturii moldovenești, caracterizate printr-un stil auster și decorativ, evidențiate de critici și în anii 1970, au continuat să se manifeste în anii 1980, îmbogățindu-se cu noi elemente de stilizare și generalizare a detaliilor. Artiștii au început să integreze influențe din expresionism, simbolism și chiar abstract, într-o

încercare de redescoperire și reinterpretare a valorilor tradiționale. Aceste direcții pot fi comparate cu tendințele artistice din alte regiuni ale Europei de Est și din spațiul sovietic.

Până la sfârșitul anilor 1980, realismul socialist rămânea încă stilul oficial dominant, însă treptat au început să se manifeste și alte influențe stilistice. În arta moldovenească, se remarcă o întoarcere către motivele tradiționale, precum satul moldovenesc și peisajul autohton, integrate însă într-o estetică mai personală și simbolică.

Această schimbare este vizibilă în lucrările unor artiști precum Mihai Grecu, Valentina Rusu Ciobanu, Eleonora Romanescu, Glebus Sainciuc, Elena Bontea, Mihai Statnii, Petru Jireghea, Olga Orlova și alții. Picturile lor surprind atât peisaje și interioare rurale și urbane, cât și scene din viața cotidiană, în care elementele de tradiție se îmbină armonios cu noi tehnici și mijloace stilistice.

În acest articol, ne-am propus să investigăm lucrările unor artiști din diverse generații, focalizându-ne pe reprezentările interioarelor de diferite tipuri, dintre care majoritatea se regăsesc în colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei. Interioarele urbane includ vederi din ateliere de creație, apartamente și spații industriale precum fabrici sau uzine, în timp ce cele rustice se referă la interioare din case tradiționale sau alte încăperi similare.

Ion Jumati, în tabloul său „În atelierul pictorului. Autoportret” (1981, pânză, ulei), ne introduce într-un spațiu creativ, unde centrul atenției este o masă mare, pe care se află două vase cu flori, struguri, pere și o păpușă. Artistul, surprins în mijlocul actului creativ, ține pensula în mână și pare să contempleze lucrarea sa. Fundalul este dominat de un perete de culoare peruzea, ce susține mai multe tablouri, vizibile doar fragmentar, adăugând o dimensiune de profunzime meditativă scenei. Paleta cromatică vibrantă, cu tonuri îndrăznețe, evocă influențe din fauvism și expresionism, creând o atmosferă modernistă în care contrastele tonale și cromatice sunt folosite pentru a spori intensitatea vizuală și emoțională a lucrării.

Altă viziune asupra imaginii atelierului se regăsește în lucrarea „Sașa în atelierul sculptorului Iuri Horovski. Masă roșie” (1988, ulei pe pânză), semnată de Dimităr Peicev. În prim-plan, lângă o masă rotundă, acoperită cu o draperie în nuanțe de roșu și împodobită cu diverse piese de veselă și ulcioare transparente cu vin, un tânăr este așezat într-un fotoliu, răsfoind o carte. Arhitectonica compoziției este susținută de varietatea formelor

și decorului obiectelor de mobilier – dulapuri cu veselă, o oglindă – creând un ansamblu echilibrat. Lucrarea este realizată într-o manieră picturală liberă și expresivă, specifică stilului artistului [6, p. 145].

O viziune legată de conceptele despre locuri sacre, credință și destinul unui pictor se reflectă în lucrările semnate de Andrei Mudrea, „Altar” (1988, pânză, ulei) și „Dialog” (1987, pânză, ulei). Ambele tablouri continuă introspecția artistului plastic și explorează transcendentalul din interiorul unui atelier, în care se conturează subtil elemente de exterior, precum peisajul cu biserică și altarul. Lucrarea „Amintire” (1989, pânză, ulei) de același autor deși include elemente de interior [9, p. 119], la fel e bazată pe treceri compoziționale și spațiale spre peisaj.

O scurtă analiză comparativă ne permite să observăm predilecțiile stilistice și cromatice ale fiecărui artist remarcat. Dacă în lucrarea lui Ion Jumati regăsim influențe fauviste, opera lui Dimităr Peicev amintește de expresionismul vangogian, în timp ce creațiile lui Andrei Mudrea reflectă o înclinație spre simbolism și abstracționism, îmbinate cu elemente picturale expresive. Astfel, toți acești artiști demonstrează o conexiune profundă cu valorile artei moderne europene.

Tabloul „Sărbătoare” (1982, pânză, ulei), semnat de Petru Jireghea, înfățișează un interior de apartament. În fața unei ferestre deschise, o femeie tânără, așezată pe un scaun, ține în brațe un prunc. În dreapta, o fetiță, văzută din spate, îmbrăcată într-o rochie albastră, privește de pe balcon peisajul urban. Contrastul dintre interior și exterior se evidențiază prin conceptul convențional al compoziției și prin paleta cromatică a tabloului de referință.

Interiorul industrial poate fi analizat studiind creația Olgăi Orlova, lui Glebus Sainciuc, lui Mihail Gorban și Valentinei Brâncoveanu. Lucrarea „La uzina de conserve” (1984, pânză, ulei), realizată de Olga Orlova, surprinde un interior industrial, populat de o mulțime de femei tinere, îmbrăcate în halate albe, surprinse în plină activitate la conservarea legumelor.

În prim-planul tabloului „Contemporanii mei – energeticienii” (1984, pânză, ulei), semnat de Glebus Sainciuc, sunt reprezentați nouă bărbați și două femei, surprinși atât din profil, cât și din față. Doi bărbați stau la o masă, iar un al treilea este așezat pe un scaun. Unii dintre ei poartă căști de protecție, iar în fundal se distinge un pa-

nou de comandă și distribuție a energiei electrice. Tabloul „*Țesătoare de covoare din Ceadâr-Lunga*” (1984, pânză, ulei), semnat de Valentina Brâncoveanu, prezintă, în prim-plan, două femei așezate la mașina de țesut, cu fața spre privitor. În centru, alte trei femei sunt surprinse din spate, concentrate asupra muncii lor. Compoziția este dominată de o cromatică luminoasă, bazată pe contraste complementare și variații de tonuri deschise și închise. Elemente de interior susțin conținutul compozițional al tabloului.

Un portret care se încadrează în această tematică a fost realizat de Mihail Gorban sub titlul „*Oțelarul fruntaș de la Râbnița Iurie Hazov*” (1985, pânză, ulei). Lucrarea include în compoziție atât portretul muncitorului, cât și interiorul unei uzine sau fabrici de oțel, redând astfel conexiunea dintre omul muncitor și mediul său industrial de lucru.

Alte tipuri de interior sunt reflectate în tablourile semnate de Vilhelmina Zazerskaia, Ștefan Beiu, Tudor Zbârnea, Mihai Jomir și alții. Pânza „*Pâinea casei mele*” de Vilhelmina Zazerskaia (1986, pânză, ulei) simbolizează cele trei vârste feminine într-un interior tradițional al unei case mari. În acest spațiu plin de semnificații, un loc de cinste este acordat unui colaj din fotografii vechi de familie, împodobit cu un prosop, evocând icoanele de altădată. Femeia aflată în centrul compoziției ține în mâinile sale o jumătate din pâinea țărănească coaptă în cuptor, gest ce simbolizează legătura profundă cu tradițiile și continuitatea familiei, într-o reverență față de rădăcinile și valorile strămoșești. În tablou, artista abordează o stilistică apropiată decorativismului auster în combinație cu elemente impresioniste. Conotațiile semantice ale tabloului pot fi descifrate prin prisma monografiilor semnate de Varvara Buzilă [2, 3].

Ștefan Beiu, în compoziția „*Drapelul răscăleii*” (1987, pânză, ulei), surprinde o scenă intimă, dar încărcată de semnificații profunde, în care trei personaje sunt surprinse într-un interior simplu. În partea stângă, o femeie tânără, aflată în picioare, spală cu grijă o pânză roșie, un simbol al sacrificiului și al luptei. În dreapta, un tânăr așezat pe un scaunel cioplește un băț, într-o activitate ce sugerează pregătirea pentru un act de rezistență. Lângă el, un coș împletit adăpostește un copil care doarme, aducând în scenă un contrast între vulnerabilitatea inocenței și energia activităților din jur. Prin această compoziție, plasticianul Ștefan Beiu reînvie tema răscăleii, înfățișând-o nu doar

ca o luptă exterioară, ci și ca o experiență profund umană, unde gesturile cotidiene se împletesc cu semnificații de încărcătură istorică și socială. Conotații plastice similare regăsim în tabloul de interior „*Păstorii*”, realizat de Ștefan Beiu în 1990. [14, p. 143].

Tudor Zbârnea, în tabloul „*Mestecatul mămăligii*” (1989, pânză, ulei), surprinde o scenă din viața unei femei gospodine într-un interior de casă țărănească, învăluit într-o lumină caldă, aurie, ce evocă o atmosferă de intimitate și tradiție. Compoziția abstractă a tabloului, realizată prin aplicarea liberă a petelor cromatice, sugerează o dimensiune mai profundă a scenei, în care starea interioară a artistului se reflectă prin nuanțele tonale alese. Culoarea devine un mijloc de exprimare a emoțiilor și trăirilor personale, depășind limitele reprezentării realiste.

Mihai Jomir, în „*Renviere*” (1989, pânză, ulei), integrează elemente de simbolism etnic tradițional într-o structură compozițională inovatoare, inspirată de principiile colajului. Aceste simboluri se îmbină cu trăsături ale unui interior și exterior sacru, creând o atmosferă profund spirituală. Fuziunea între trecut și prezent, între sacru și profan, transformă opera de artă într-un spațiu de meditație și reflecție spirituală, oferindu-i o dimensiune aparte.

Compozițiile de gen, în care diverse personaje sunt portretizate în interior, se completează armonios cu operele de portret, în care regăsim elemente de decor interior, precum mobilierul. Astfel, tablourile „*Svetlana Sidorova – studentă*” (1986, pânză, ulei) [6, p. 174], „*Femeie cu năframă albă*” (1988, pânză, ulei) [6, p. 99] și „*Ludmila Toma – critic de artă*” (1989, pânză, ulei) [6, p. 165] de Dimităr Peicev surprind personajul portretizat așezat într-un scaun sau fotoliu împletit din viță-de-vie [7]. Emoția și psihologia personajelor sunt accentuate prin racursul ce include perspectiva asupra scaunului.

Tripticul „*În memoria părinților*” („*Preludiu*”, „*Recviem*”, „*Elegie*”, 1989), semnat de pictorul Mihai Statnii, este alcătuit din trei tablouri unite într-o compoziție stilizată, dominată de o gamă cromatică rece. Lucrate cu dezinvoltură și prospețime, acestea evidențiază accente expresive prin trăsăturile pregnante ale cuțitului de paletă și ale pensulei. Deși dominat de tonuri reci, ansamblul compozițional emană o lumină subtilă și o căldură interioară, conferindu-i spectatorului senzația unei regăsiri afective. Vibrațiile cromatice ale

operelor „telepoartă” [4, p. 4, 5] privitorul într-o lume mirifică, asemănătoare basmului, unde fiecare își poate regăsi propriile ecouri din povestea despre casa părintească.

Tabloul din stânga înfățișează o compoziție cu patru personaje – trei femei și un bărbat. Una dintre femei este îngenucheată, în timp ce celelalte două apar slab conturate, într-o postură de închinare. Bărbatul, redat din profil, cu mâinile întinse, pare a oferi o binecuvântare. În partea stângă, pe o masă, se află un buchet de flori alături de un măr, elemente ce sugerează echilibrul dintre viață și moarte, dintre memoria trecutului și speranța viitorului [4, p. 54].

În „*Recviem*”, parte a acestui triptic, sunt reprezentate, în prim-plan, o femeie și un bărbat. Femeia, surprinsă în picioare, își ridică mâinile spre cer, exprimând o profundă stare de reculegere. Bărbatul, așezat pe o bancă, poartă o pălărie, sugerând o atitudine contemplativă. În partea superioară a compoziției, două figuri angelice plutesc în aer, accentuând atmosfera solemnă a lucrării.

În lucrarea a treia, compoziția este stilizată, având ca element central o masă pe care sunt așezate un măr și o pară. În partea dreaptă a scenei, o femeie stă în picioare, ținând în mâini o farfurie cu bucate. Capul îi este aplecat, iar hainele sale țărănești sunt redată într-o manieră sumară, evocând simplitatea și modestia tradiției rurale [4, p. 55].

În toate cele trei tablouri, pe lângă obiectele de mobilier, se remarcă suprafețe pictate cu pete mari de culoare, în tonuri calde și reci, care sugerează motive decorative precum țolurile și covoarele tradiționale. Aceste forme amintesc de reliefurile dealurilor moldovenești, un procedeu simbolic prin care artistul reunește interiorul național cu peisajul și natura natală.

Lucrarea „*Iarna copilăriei*” (1987, pânză, ulei), realizată de pictorul Iurie Platon, surprinde interiorul unei case țărănești. În prim-plan, un cuptor cu vatră domină scena, având în față un loc de dormit. În jurul acestui element central, trei siluete – doi copii și o femeie – sugerează căldura căminului tradițional. Pe podea sunt așezate lăcșoare și un scăunel, detalii ce completează atmosfera autentică a unui interior moldovenesc de altădată.

Elemente de natură statică, din exterior și interior, se regăsesc și în alte tablouri semnate de plasticianul Mihail Statnii, precum „*Trădare. Sărutul lui Iuda*” (1989, pânză, ulei) și „*La Marta și Maria*” (1990, pânză, acril). Realizate în acorduri cromatice armonioase și având subiecte profund

religioase, cele două lucrări se disting printr-un stil decorativ pronunțat. Structura cromatică și limbajul formal-stilistic trimit la pictura renașcentistă și la motive specifice covorului tradițional autohton [4, pp. 48-49].

În lucrarea „*Floare*” (1981, pânză, ulei), Mihail Burea redă o natură statică delicată: pe un pervaz de lemn, într-o farfurie adâncă, se află o glaștră cu o begonie înflorită. Alături, o draperie completează echilibrul compozițional. Fundalul este deschis și aerat.

Dimităr Peicev, în „*Natură moartă*” (1989, pânză, ulei), așază pe o masă rotundă două farfurii cu fructe, alături de doi prazuri, o sfeclă și un bulb de usturoi. La marginea mesei, o carte închisă introduce un element de contemplare. Fundalul este neutru și deschis, accentuând claritatea obiectelor reprezentate.

Lucrarea „*Urcior negru*” (1986, carton, ulei), semnată de Ana Baranovici, înfățișează un urcior negru cu un buchet de crizanteme, așezat pe o draperie albă cu franjuri. Lângă urcior sunt plasate trei pere galbene. Fundalul decorativ, în nuanțe de bej, cafeniu și negru, evocă motivele tradiționale ale unui covor vechi.

Elena Bontea, în „*Natură statică cu rodii*” (1987, pânză, ulei), creează o compoziție decorativă, în care o farfurie cu rodii este acompaniată de un vas din sticlă cu gâtul îngust și scurt, cu partea inferioară plată. De acest vas este atașată o rodie, iar din el se revarsă un buchet de flori roșii și roz, aranjate sub forma unei benzi decorative.

În „*Natură statică cu fructe*” (1980, pânză, ulei), Elena Bontea plasează pe o suprafață albă o fructieră cu trei fructe galben-brune și câteva crenguțe de brad verde-albăstrui. Alături, un alt fruct, un ulcior în nuanțe gri-roz și o carte întregesc compoziția. Fundalul, în tonuri de roz, gri și bordo, contribuie la armonia cromatică a lucrării.

Detaliile obiectelor și elementelor de decor din aceste tablouri, stilizate în diverse maniere artistice, accentuează dimensiunea emoțională a lucrărilor.

Simbolurile identitare în arta plastică moldovenească acestei perioade a devenit o platformă de afirmare a identității culturale și naționale. Pictorii moldoveni au reînviat simboluri și teme tradiționale, punând în valoare unicitatea poporului și a culturii autohtone.

Printre simbolurile naționale sau motive tradiționale cel mai des utilizate în pictură cu reflecția interiorului se numără:

- **Motivele tradiționale:** ia, coliba, plugul, bisericile ortodoxe (Ion Serbinov „Interiorul bisericii rupestre din Butuceni” (1987) [14, p. 216], țesăturile populare;

- **Natura statică și peisaj:** cu obiecte de interior, produse de panificație, fructe, legume și flori, uneori combinate cu elemente de extetior precum dealurile, râurile și pădurile specifice peisajului moldovenesc (Dimităr Peicev „Verandă. Natură statică cu fructieră, s. Dolna”, 1990, pânză, ulei);

- **Figurile istorice și mitologice, portrete ale contemporanilor:** simboluri reintroduse în artă pentru a întări sentimentul identității naționale (Mihai Statnii „Portretul Ninei”, 1983).

Aceste simboluri, integrate în compoziții moderne, nu mai erau percepute doar ca simple elemente ale vieții rurale, ci ca expresii ale esenței identitare moldovenești. Astfel, picturile care surprind procesul sau rodul muncii al oamenilor simpli, interioarele caselor țărănești sau bisericilor vechi devin declarații vizuale despre legătura profundă a oamenilor cu pământul, cu tradițiile și cu valorile naționale.

Pictorul Gheorghe Oprea a integrat asemenea motive în seriile sale de tablouri cu vetre, covoare și alte obiecte vechi, stilizându-le inițial în plan decorativ, iar ulterior transpunându-le în diverse forme abstracte, în care valoarea centrală este redată prin compoziție, subiect și coloritul tradițional.

Un alt exemplu concret este lucrarea „Mestecatul mămligii” de Tudor Zbârnea, unde simbolul muncii tradiționale se transformă într-o metaforă a continuității și dăinuirii poporului moldovenesc. Identificarea elementelor tradiționale și a viziunilor diverșilor specialiști devine mai completă prin apelarea la monografiile și articolele semnate de Tudor Stavilă [11, 12], Constantin Spînu [10], Eleonora Brigalda [1], Rodica Ursachi [15], Iraida Ciobanu [5], Alina Tocarciuc [13] și alții [8].

Astfel, compozițiile ce includ scene de gen, portrete și naturi statice – uneori îmbinate cu elemente de peisaj – create de plasticienii moldoveni în anii 1980 reflectă diversitatea interioarelor rurale și urbane, evidențiindu-se printr-o stilistică variată de autor, armonizată cu elemente moderniste. Prin asemenea reprezentări, arta contribuie la consolidarea sentimentului de apartenență națională și la reafirmarea valorilor culturale în fața provocărilor istorice și sociale ale epocii.

Referințe bibliografice

1. Brigalda-Barbas E. Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945-2000). Chișinău: Știința, 2002, 111 p.
2. Buzilă V. Arta tradițională din Republica Moldova. Chișinău: Cartier, 2018, 270 p.
3. Buzilă V. Pâinea. Aliment și simbol. Experiența sacralului. București: Gastroart, 2019, 352 p.
4. Chicu D. Mihail Statnii. Chișinău: [S.n.], 2024 (Bons Offices), 128 p.
5. Ciobanu I. Natura statică: dileme de gen. In: Arta, 2011, nr. 1(AV), p. 138-143.
6. Dimităr Peicev, pictură. Tamara Grecu, ceramică: [album-catalog] – Ed. 1-a. – [Chișinău]: Cartier, 2023 (Bons Offices).
7. Madan E. Mobilierul tradițional din Basarabia: între utilitate și estetică. In: Perspective contemporane în etnologie, muzeologie și științele naturii, Ed. Ediția 35, 23 octombrie 2024, Chișinău. Chișinău: „Lexon-Prim”, 2024, Ediția XXXV, p. 38-39.
8. Meșteșuguri populare tradiționale moldovenești: (Din colecțiile Bibliotecii Naționale): Bibliografie de recomandare/ Bibl. Naț. a Rep. Moldova, Proiectul editorial Moldavica; alcăt.: Svetlana Miron; dir. gen.: Elena Pintilei. Chișinău: Biblioteca Națională a Republicii Moldova, 2017 (Centrul editorial-poligrafic BNRM), 168 p.
9. Platon L. Imaginea figurativă în pictura națională (1945-1991). Chișinău: S.n., 2023 (Universul), 235 p.
10. Spînu C. Arta decorativă din RSS Moldovenească. Chișinău: Epigraf, 2018, 560 p.
11. Stavilă T. Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea. Chișinău: Editura ARC, Combinatul Poligrafic, 2019, 420 p.
12. Stavilă T. Mihail Statnii: prin tradiții spre arta universală. In: Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă „Akademos”, 2022, nr. 4(67), p. 157-161.
13. Tocarciuc A. Considerații privind tipologia textilelor tradiționale de interior din Moldova. In: Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine, Ed. 4, 28-29 septembrie 2021. Iași – Chișinău: 2021, Ediția 4, p. 251-257.
14. Toma L. Procesul artistic în Republica Moldova (1940-2000): Pictură. Sculptură. Grafică. Chișinău: Muzeul Național de Artă al Moldovei (Combinatul Poligrafic), 2018, 246 p.
15. Ursachi R. Natura statică în calitate de reflecție a cotidianului uman. In: Revistă de științe socioumane, 2019, nr. 2(42), p. 44-55.



Ion Jumati. *În atelierul pictorului*. Autoportret, 1981. Pânză, ulei.



Valentina Brâncoveanu. *Țesătoare de covoare din Cea-dîr-Lunga*, 1984. Pânză, ulei.



Ana Baranovici. *Urcior negru*, 1986. Carton, ulei.



Petru Jireghea. *Sărbătoare*, 1982. Pânză, ulei.



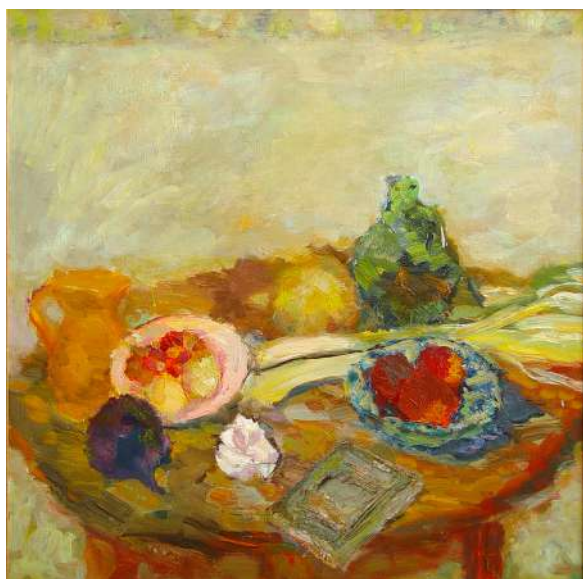
Iurie Platon. *Iarna copilăriei*, 1987. Pânză, ulei.



Tudor Zbârnea. *Mestecatul mămăligii*, 1989. Pânză, ulei.



Ștefan Beiu. *Drapelul rășcoalei*, 1987. Pânză, ulei.



Dimităr Peicev. *Natură moartă*, 1989. Pânză, ulei.



Gheorghe Oprea. *Vatră*. 1988. Pânză, ulei.

Sursa: Imaginile lucrărilor reprezentate se află în fondurile și fototeca MNAM

Casele de cultură: de la începuturi la „cantonarea” în contemporaneitate

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.16>

Rezumat

Casele de cultură: de la începuturi la „cantonarea” în contemporaneitate

Instituția căminului cultural începe să se contureze în Basarabia în perioada interbelică, în urma reunificării vechii provincii românești cu România Mare. Înființarea acesteia se datorează necesității eradicării analfabetismului și culturalizării populației rurale după Primul Război Mondial. Inițial, majoritatea căminelor culturale funcționează în clădiri reutilizate. Treptat însă, acțiunile autorităților locale în mediul rural sunt îndreptate în prioritate spre construirea clădirilor noi.

După schimbarea regimului politic, activiștii comuniști continuă să acorde o atenție sporită importanței pe care instituția căminului cultural o are în viața satului. Primul deceniu postbelic este reprezentat de arhitectura de factură clasicistă. De la sfârșitul anilor '60 ai secolului trecut, arhitectura Caselor de cultură devine aproape în întregime standardizată. Pentru a o diferenția, pe fațadele clădirilor sunt realizate mozaicuri, ce le aduce acestora identitate unică. Appreciate ca valoroase, Casele de cultură necesită actualmente protecție. Supraviețuind actelor de vandalism din anii 1990, abandonării, intemperiilor și dezastrelor naturale, edificiile se confruntă astăzi cu reparațiile capitale.

Cuvinte cheie: Case de cultură, culturalizare, proiectare tip, mozaic, ideologizare.

Summary

Cultural Houses: from the beginnings to the cantonization in contemporaneous times

The institution of the cultural home began to take shape in Bessarabia during the interwar period, following the reunification of the historic Romanian province with Greater Romania. Its establishment stemmed from the urgent need to eradicate illiteracy and promote cultural development in rural areas after World War I. Initially, most cultural homes operated in repurposed buildings, but over time, local authorities increasingly prioritized the construction of new, purpose-built structures.

After the political regime changed, communist activists placed even greater emphasis on the role of these institutions in village life. The first post-war decade was marked by a classical architectural style, but from the late 1960s onward, the design of Houses of culture became almost entirely standardized. To add distinction, mosaics were incorporated into the facades. Recognized for their cultural value, Houses of culture require protection. Having endured for over half a century – surviving acts of vandalism in the 1990s as well as the threats of severe weather and natural disasters – they now face a new challenge as the capital repairs.

Keywords: Houses of culture, culturalization, standard design, mosaic, ideologizing.

Schimbările ce se produc în societate își găsesc reflectare în arhitectură. Concomitent cu necesitățile apărute în modul de viață a societății, în ansamblul ei sau în cadrul unor categorii sau grupuri, putem constata crearea unei noi tipologii sau program de arhitectură, ce reflectă pe plan funcțional comanda socială. Astfel, necesitatea lichidării analfabetismului și culturalizării populației rurale după Primul Război Mondial duce la înființarea căminelor culturale.

De fapt, însăși ideea unui centru cultural apare în mai multe țări din Europa în perioada interbelică sau chiar din a doua jumătate a secolului

al XIX-lea. Sunt cunoscute *Casa de la Cultura* în Spania, *Maison de la Culture* în Franța, *Kulttuuri-talo* în Finlanda etc. Instituția căminului cultural se constituie în Basarabia începând cu anul 1922, după ce are loc unirea Basarabiei cu România. Reunificarea vechii provincii românești, votată la data de 27 martie (9 aprilie) 1918 de către Sfatul Țării, are drept scop principal integrarea Basarabiei în viața spirituală românească. Atât în perioada interbelică, cât și în anii celui de-al Doilea Război Mondial, în majoritatea localităților basarabene sunt create cămine culturale (fig. 1). Acestea aparțin Fundațiilor Culturale Regale „Princi-

pele Carol” și „Regele Mihai I”. Apariția căminelor culturale a fost rezultatul preocupărilor de promovarea valorilor spirituale românești, întărirea credinței în Biserică, combaterea viciilor sociale și cultivarea tradițiilor populare. Un aport important în buna funcționare a căminelor culturale demonstrează regionala basarabeană a „Astrei”, asociație culturală fondată în primăvara anului 1926 [18, p. 127].

Cu timpul, instituția căminului cultural începe să se manifeste și prin latura social-economică, integrându-se în pregătirea absolvenților din toate categoriile de școli în munca de reorganizare a satelor [21, p. 41]. Pentru realizarea obiectivelor de modernizare a agriculturii și sporirea eficienței muncii țăranului, prin Legea Serviciului Social, organizarea școlilor țărești se extinde în toate județele Basarabiei, devenind una din obligațiunile căminelor culturale [12, p. 149]. După instaurarea regimului monarhiei autoritare activitatea acestora ține și de manifestările de proslăvire a regelui Carol al II-lea [21, p. 37].

În perioada interbelică, majoritatea căminelor culturale funcționează în imobile reamenajate. Întemeierea căminelor culturale în clădiri deja construite, de regulă, confiscate sau naționalizate, se menține și în perioada postbelică, însă acțiunile autorităților locale în mediul rural sunt îndreptate în prioritate spre ridicarea clădirilor noi în conformitate cu proiectul stabilit (fig. 2). Revista Îndrumătorul Cultural comentează organizarea căminelor în localurile expropriate, confirmând, în același timp și construirea concomitentă de noi imobile pentru cămine culturale pe tot teritoriul RSSM: „*luând în mână conducerea căminelor culturale, care până mai ieri erau în slujba moșierilor, țăranimea muncitoare a pornit cu hotărâre și entuziasm să-și construiască localuri proprii, încăpătoare, în care să se desfășoare șezătorile duminicale și adunările populare*” [21, p. 44]. Totodată, pentru construcția rapidă a căminelor culturale începe să fie folosită proiectarea tip.

Cercetările istoricilor privind crearea și funcționarea în anii interbelici, precum și în perioada războiului în localitățile basarabene, a unui număr impresionant de cămine culturale elucidează o acțiune culturală fără precedent și determină importanța acesteia. În publicațiile lui Gheorghe Palade, Valeriu Popovschi ș.a. se aduc argumente la subiect, stimulând în acest mod cercetarea și contribuind la tragerea concluziilor corecte. Astfel, multiple instituții din județele Lăpușna, Soro-

ca, Bălți, Cahul etc. (care activau în satele Sadova, Vorniceni, Călărași, Pitușca, Recea, Tuzara, Hirjauca, Palanca, Horodiște, Zubrești, Tătărești, Gălești, Bahmut, Florești, Văleni etc.) au avut sprijinul didactic și financiar al Fundației „Principele Carol”.

În timpul ocupației sovietice, între 28 iunie 1940 și 9 iulie 1941, căminele culturale își întrerup activitatea unele din ele fiind reînființate deja în primii ani ai războiului, activând până în martie 1944 [14, p. 58].

După schimbarea regimului politic, activiștii comuniști continuă să acorde o atenție sporită importanței pe care această instituție o are în viața satului. Deși semnificațiile noțiunilor de „cămin cultural” și „casă de cultură” se deosebesc, rămânând, totuși, foarte apropiate [4, p. 58], în vorbire începe să fie utilizată sintagma „casă de cultură”. Perioada postbelică este marcată de politizarea activității culturale prin propagandă comunistă și ateistă. Odată cu încheierea celui de-al Doilea Război Mondial, sunt inițiate măsuri necesare pentru dezvoltarea Caselor de cultură în întreg statul sovietic. În condițiile dezvoltării rapide a construcțiilor de locuințe în masă și creșterea populației, neajunsul clădirilor cu destinație culturală trebuia completat. Casele de cultură, devenind parte a vieții culturale locale, avantajau construirea unei comunități noi. Exploatând ideea atractivă pentru masele largi de construcție a unei „noi formațiuni sociale”, orientată spre un „viitor luminos”, se evidențiază caracterul colectiv al proprietății, precum și aderarea la principiile ideologice ale regimului comunist. Examinarea acestor aspecte este importantă pentru înțelegerea transformărilor sociale și culturale din acea vreme. Pentru atingerea scopului de a satisface cererea de petrecere a timpului liber al populației se construiesc noi case de cultură, acestea menținându-se ca cele mai accesibile localuri de cultură în localitățile rurale.

Primul deceniu postbelic este reprezentat de arhitectura ce se fundamentează pe moștenirea culturală universală de factură clasicistă, percepută ca declarare a măreției statului sovietic. Influența acestei arhitecturi totalitare staliniste se evidențiază atât pe fațadele caselor de cultură, cât și în interiorul lor. Se distinge tendința spre o regularitate rigidă a construcției, cu accentuarea fațadei principale, numită și „de paradă”, printr-un portic somptuos, cu forme masive și motive simetrice ale decorului plastic. Datorită acestei imagini create de autorii proiectelor, unele case de cultură

se asociază cu un alt program funcțional important al clasicismului – teatrele (fig. 3). La realizarea interioarelor sălilor de spectacol se folosește o gamă deversificată de elemente din alabastru cu motive geometrice sau florale care plachează totalmente pereții și tavanul. Aspectul monumental se remarcă și în holurile spațioase cu un tavan ornamentat susținut de coloane corintice.

Se poate observa numărul mare al Caselor de cultură cu porticuri și frontoane de formă triunghiulară, mărginite de o cornișă, care încoronează fațada, coloane cu secțiunea transversală pătrată și alte decorațiuni plastice ale fațadelor – refracție a neoclasicismului în contextul sovietic (fig. 4). Arhitectura Caselor de cultură putea fi și în spirit eclectic pe baza arhitecturii renașterii italiene. În acest caz, intrarea se organiza din trei deschideri cu arce în plin cintru. Principalul element arhitectural – arcul – partea de sus a căruia se caracterizează prin decorația din multiple elemente vegetale cu exacerbări ale unor porțiuni ale porticului (fig. 5).

Construcția multiplelor Case de cultură, începută până în anul 1955 este finalizată în anii '60. În pofida adoptării rezoluției speciale „Cu privire la eliminarea exceselor în proiectare și construcții”, în care se subliniază adăugător că în afara necesității reducerii decorului plastic, efectuat manual, ce domină pe fațadele edificiilor, se impune creșterea calităților constructive, exploataționale și eficiența economică a construcțiilor, maximizarea tipizării și industrializării tuturor tipurilor de construcții în masă prin utilizarea elementelor prefabricate unificate, cu introducerea pe scară largă a construcțiilor eficiente și materialelor noi, îmbunătățind tehnologia fabricării acestora [5]. Astfel, în fața arhitecților sunt puse noi sarcini, iar orientarea stilistică a arhitecturii începe să se schimbe treptat.

Realizarea proiectelor elaborate în spiritul realismului socialist, ce apelează la abundența formelor renașcentiste sau neoclasiciste, continuă încă aproximativ un deceniu. În acest fel, în perioada 1955–1969 este demarată construcția unei serii de edificii care marchează imaginea localităților din RSSM. Majoritatea Caselor de cultură sunt poziționate în centrul sau în apropiere de centrul satului, deseori în proximitatea școlilor, bibliotecilor, primăriilor etc. Amplasamentul reușit le oferă vizibilitate și accesibilitate, concomitent le face puncte de reper ale localității. De regulă, amplasarea acestora coincide și cu deschiderea

către drumul principal al localității. Pentru centrele raionale este tipică construcția simultană a instituțiilor culturale, sociale și de deservire. Astfel, la Ungheni este organizat un concurs pentru cel mai bun proiect privind construcția și amenajarea părții centrale a orașului, care se soldează cu elaborarea planului de sistematizare detaliată a centrului orașului (arhitecții A. Kolotovkin și I. Mihalachi), în care se acordă o atenție deosebită creării unui ansamblu arhitectural amplasat pe strada V. I. Lenin și în zona stației feroviare, care permitea accesul pe teritoriul RSSM din România, având rolul porților de intrare în URSS. Pentru a crea o siluetă expresivă a orașului, este planificată construirea de clădiri rezidențiale multietajate. Din partea podului feroviar – intrarea în URSS – este prevăzută plantarea unui parc, edificarea Casei de cultură și Casei Pionierilor, amenajarea unei zone sportive.

În aceeași perioadă, se formează ansamblul arhitectural al pieței adiacente magistralei principale a orașului Râbnita – strada Kirov, unde este amplasată Casa de cultură cu o capacitate de 800 de locuri, alături de clădirea administrativă cu patru etaje. Casa de cultură reprezintă volume ponderate și fațade laconice, oferind pieței monumentalism și păstrând scara clădirilor alăturate. Clădirea instituției este construită în 1972 după un proiect tip.

În compoziția centrului orașului Soroca, reconstruit în anii '70, este păstrată funcția cetății ca dominantă principală. În acest scop, în jurul cetății este amenajat un parc, iar clădirile publice – Casa Sovietelor și Casa de cultură – sunt construite la distanța necesară de fortăreață, organizând piața centrală la poalele pantei abrupte.

Palatul de cultură din or. Hâncești (Kotovsk), dat în exploatare în 1966, e prima clădire de mari proporții, ce organizează centrul orașului Kotovsk. Clădirea este cu două niveluri, cu o sală de spectacole de 800 de locuri și numeroase spații amenajate pentru diferite activități. Fațada principală este ritmată de semicoloane îngemănate ale ordinului colosal și rezalitele laterale, decorate cu mozaicuri, care flanchează fațada principală. Reprezintă o variantă diferită de edificiile descrise anterior, deoarece este omis porticul cu fronton triunghiular de pe fațada principală, fiind înlocuit prin semicoloane îngemănate ale ordinului colosal, ce relevă în continuare utilizarea stilului clasicist (fig. 6).

Anume spre sfârșitul anilor '60–începutul anilor '70 devine semnificativ numărul Case-

lor de cultură construite pe bază de proiecte tip. Amploarea pe care o capătă arhitectura în acest domeniu duce la tendințe formaliste: elaborarea mai multor genuri de fațade pe același tip de plan. Scopul urmărit prin tipizarea proiectelor și prefabricarea elementelor de construcție – rapiditate în execuție și obținerea unui preț de cost mai mic decât cel ce se realizează prin folosirea metodelor tradiționale.

Utilizarea proiectelor tip contribuie la faptul că arhitectura devine aproape în întregime standardizată. Nu există diferențe mari între arhitectura Caselor de cultură din RSSM și cea a Caselor de cultură din alte republici ale URSS. Majoritatea celor care se construiesc după 1960, ca rezultat al implementării Hotărârii CC al PCUS din 1955, se bazează pe adaptarea proiectelor tip la circumstanțele concrete ale șantierului, fiind realizate în mod centralizat în Institutele de proiectare din Moscova sau din capitalele republicilor unionale. Astfel, diferența în aspectul lor se referă doar la soluțiile pentru amenajarea interioară și pentru decorațiuni, cu sau fără includerea specificului național.

Construcția după unul și același proiect al Caselor de cultură este o modalitate des utilizată în perioada sovietică. De exemplu, Casele de cultură din orașele Hâncești și Strășeni, construite după același proiect, se diferențiază prin includerea mozaicului pe fațada doar uneia dintre ele, a clădirii din Hâncești. Mozaicul Palatului de Cultură din orașul Hâncești se găsește la moment într-o stare excelentă. În schimb ornamentele de pe capiteli și de sub cornișă, capătă după ultima reparație, un aspect nedorit din cauza alegerii unei culori nepotrivite și a calității proaste de îndeplinire a lucrărilor.

Din 1970 sunt realizate edificii cu mai multe săli de capacitate înaltă. La Chișinău, la începutul bulevardului Moscova, este construit Palatul de Cultură al Sindicatelor (arhitecții D. Palatnic și F. Șostac) cu sala principală de 800 de locuri, cu spații de club și sportive dezvoltate (cu o suprafață mai mare de 6 mii m²). Clădirea, deosebindu-se prin decorarea cu panouri de mozaic a pereților exteriori ale sălii pentru spectacole (M. Burea, 1972), ocupa, până la demolarea lui în 2018, o poziție dominantă în sectorul Râșcani al or. Chișinău.

Etapa respectivă a arhitecturii sovietice se caracterizează prin căutări intense în domeniul sintezei arhitecturii și artei monumentale și în

acest mod de a permite individualizarea Caselor de cultură, construite după proiecte tip. Manifestări ale acestui proces, în cele mai dese cazuri, devin compozițiile în tehnica mozaicului, mai rar, basoreliefurile sau compozițiile în tehnica frescei, sgraffito, al secco. În așa mod, pictura monumentală ajunge să se identifice într-atât cu edificiul, încât aspectul acestuia poate fi conceput numai în sinteză cu pictura monumentală respectivă. Primele experimente de acest fel apar în URSS în anii '60 ai secolului trecut. Serviciile ideologice percep efectul acestui gen de propagandă monumentală, care permite glorificarea anumitor idei. Creația artistică din RSSM, ce se dezvoltă sub influența factorilor politici, sociali și culturali ai timpului, elucidează sarcinile puse în fața artiștilor plastici precum transformarea convingerilor ideologice ale poporului și educarea în spiritul socialismului.

Tematica lucrărilor vizează formarea omului de tip nou, a cetățeanului societății comuniste [13, p. 100]. Concomitent cu noile sarcini ale arhitecturii și proiectării cartierelor urbane care prevedeau construcția clădirilor tip, în pictura monumentală a acestor ani se apelează la diferite moduri de finisare artistică a fațadelor principale, uneori și ale celor laterale [13, p. 106]. Începând cu mijlocul anilor '60 ai secolului XX, mozaicurile tematice din *tesselle* de ceramică sunt utilizate pe larg la finisarea artistică a Caselor de cultură.

În pictura monumentală din această perioadă se pune accentul pe demonstrarea puterii statului sovietic, relevând cu multă ardoare tema muncii, dragostei față de patrie și pamânt, aspirația poporului pentru pace și fericire. Sunt cunoscute mozaicurile „Munca și Arta” de pe fațada principală a Palatului de cultură „Pavel Tkacenko” din Bender, cât și din interior, realizate de V. Obuh și M. Burea în 1963; frescele „Ospitalitatea”, „Toastul” și „Nunta” din interiorul Casei de cultură din satul Chițcani, realizate de I. Bogdesco și L. Beleaev în 1969; mozaicul „Moldova” de pe fațada Casei de cultură din or. Râbnița, realizat de M. Burea în 1971; mozaicul „Plugarul universului”, clădirea Centrului pentru Tineret I. Gagarin din Chișinău, realizat de Aurel David în 1972; mozaicul „Arta” de pe fațada Palatului de Cultură al Sindicatelor din Chișinău, realizat de M. Burea în 1972; mozaicul „Deșteptarea” de pe fațada Casei de cultură din satul Mocra, realizat de A. Kuzmin și I. Tăburța în 1977 etc.

În a doua jumătate a anilor '70, activitatea socială și culturală se axează pe construirea omu-

lui nou sovietic, care „se presupunea a fi mai bun, mai solidar și mult mai egalitar decât predecesorul său” și care „ar dori să aibă valori, credințe, o cultură și chiar o limbă” [16]. Munca cultural-educativă de masă în URSS se înscrie în coordonatele formării conștiinței comuniste, care are reflectare în lucrările artiștilor plastici.

Palatul de cultură din or. Bender (Tighina) „Pavel Tkacenko” (fig. 7) constituie unul dintre primele obiective arhitecturale din RSSM care se realizează după un proiect arhitectural și artistic complex (arhitect Valentin Mednek, 1962) [7]. Mozaicul amplasat simetric față de intrarea centrală este alcătuit din câte două figuri: în stânga – un tânăr în salopetă cu o bobină din sârmă pe umăr alături de o tânără în costum național, ducând o rolă de țesătură (n.a.: se face referire la produsele întreprinderilor de vârf din or. Bender), în dreapta – un alt tânăr îi cântă cu drag la fluier unei sătence la culesul strugurilor.

Palatul de cultură din Tiraspol, deschis în 1970, este cunoscut prin panourile de mozaic de dimensiuni mari (3,9m x 8,7m) asamblate simetric față de intrare, la extremitățile fațadei principale. Autori sunt artiștii plastici ucraineni Evghenii Beznisko și Volodimir Patik. Edificiul are la bază un proiect tip care se regăsește și în alte localități din Republica Moldova.

Casa de Cultură din satul Mocra se diferențiază prin mozaicul „Deșteptarea” (fig. 8), realizat de Aleksandr Kuzmin și Ion Tăburța în 1977. Acesta este într-un contrast puternic cu mozaicurile intercalate în fațadele altor Case de cultură. Abordarea tematicii revoluționare provoacă emoții pregnante, datorită expunerii unor tulburări majore ale evenimentelor revoluției din 1905.

În așa mod sunt relevate necesitățile propagandistice ale statului. Prin cultura artistică se răspândesc idei conceptuale precum ideea „comunismului”, „eroismului”, „colectivismului” și a „luptei” aprige cu dușmanii sistemului sovietic [20, p. 39], care devin condiții puse în fața artiștilor plastici. O confruntare, o neliniște, o permanentă punere sub test sunt indispensabile în crearea operei de artă. Se cere a fi mai presus de ele, a le depăși pentru a crea. Astăzi se impune protejarea picturii monumentale ce s-a dezvoltat pe parcursul aproape a trei decenii. E dificil de determinat care lucrări merită a fi protejate, fără a ne detașa de negativismul față de perioada când a fost realizată opera de artă. „Creată de om, ea (n.a.: arta) este creată pentru om. Izvorăta din via-

ță, ea se întoarce cu acțiunea ei benefică în viață” [3, p. 46]. Aceasta e și esența. Arta ne dezvăluie informația despre o anumită etapă și concomitent ne face să creștem emoțional și intelectual.

Punerea accentului pe generarea unui nou tip de arhitectură este de remarcat în efortul evident și consecvent al arhitecților, care își pun silința să realizeze „o arhitectură socialistă în conținut și națională în formă”. Odată cu trecerea de la proiectarea individuală la proiectarea în brigăzi, unite în ateliere de lucru, care, la rândul său, formează institute de proiectare, profesionalismul, integritatea și competența arhitecților nu dispare fără urmă. Implicarea acestora, directă sau indirectă, într-o rețea de comunicări și conexiuni cu ceilalți specialiști până la finalizarea proiectului demonstrează că arhitectul are un rol central în luarea deciziilor. Cu părere de rău, e mai greu de clarificat paternitatea proiectului.

Arhitecților acestei etape li se reproșează concentrarea asupra aspectului exterior al clădirilor și în mare măsură asupra decorului fațadelor, ignorând cerințele economice. Odată însă cu refuzul de a apela la stilistica postbelică, ce includea adaptarea și reinterpretarea elementelor clasice în abundență, apare o altă orientare decorativă în arhitectura edificiilor, în special a Caselor de cultură. Începând cu a doua jumătate a deceniului VII al secolului trecut arta monumentală devine o trăsătură distinctivă a multora dintre ele. Se percepe și trecerea lentă spre identitatea modernist-socialistă a arhitecturii (fig. 9).

Începând cu anii '80, odată cu urbanizarea și creșterea migrației dinspre sate spre orașe, căminele culturale încep să-și diversifice activitățile, rămânând „tributare sprijinirii propagandei”. Rigorile de valorificare a monumentelor se schimbă și tot mai prețioase pentru generațiile viitoare devin mărturiile trecutului. Palatul de cultură „Nicolae Botgros” din or. Cahul, este înzestrat cu un panou mozaical din smălț, reprezentând cinci compoziții unde se succed scene dedicate luptei pentru puterea sovietică, încadrate tematic în „jaloanele propagandistice” ale sistemului politico-ideologic sovietic. Mozaicul este realizat de artistul plastic Gh. Hadjioglov în 1986 [15], actualmente, inclus în Registrul local al monumentelor de for public [17].

Cea mai dificilă perioadă pentru casele de cultură sunt anii '90 ai secolului XX. După declinul ireversibil al Uniunii Sovietice are loc prăbușirea acesteia cu consecințe negative pentru

Casele de cultură care, în contextul procesului de descentralizare, au devenit niște clădiri fără activitate, sortite ruinării. Nu exista o viziune în ceea ce privește rolul și rostul în societate a acestor clădiri construite în scop propagandistic. Transmise administrației publice locale, nu s-a ținut cont de lipsa unei politici concrete și a mijloacelor financiare pentru activarea acestor instituții.

Necesitatea de a le menține ca un patrimoniu important și ale reintegra în comunitate apare după anii 2000, odată cu reaprecierea valorii acestora. Edificiile respective, construite în perioada anilor '50–70 ai secolului XX, reprezentând variații ale arhitecturii realist-socialiste, capătă o ponderabilitate adăugătoare. Perspectiva încadrării lor în viața comunităților rurale și orășenești ca edificii reprezentative ale perioadei sovietice devine fezabilă la etapa actuală când viziunea asupra esenței arhitecturii realist-socialiste se schimbă, fapt evidențiat în publicațiile din ultimii ani ale arhitecților și cercetătorilor științifici din Republica Moldova [19, p. 109].

Inițial, arhitectura realist-socialistă, văzută ca un nou stil în acord cu cerințele societății comuniste, „neapărat strălucitoare” [25], este considerată, după un deceniu, o arhitectură formală, ruptă de viață [13, p. 93], iar în perioada postsovietică apreciată prin profesionismul arhitecților care au activat în anii postbelici [19, p. 109]. Ralierea la cerințele păstrării moștenirii istorice și integrării arhitecturii într-un proces de continuitate firească impune astăzi valorificarea și protejarea programelor de arhitectură totalitară.

O evaluare preliminară a situației în teren a Caselor de cultură a fost organizată în decembrie 2024 de către Secția Patrimoniu Cultural Construit a IPC, pe traseul Chișinău–Cahul. Examinarea Caselor de cultură ne permite să constatăm că acest patrimoniu este vulnerabil și merită o atenție prioritară anume acum, când se încep reparațiile capitale în masă.

Regulamentul nou, aprobat prin Hotărârea Guvernului Republicii Moldova nr. 83 din 22 februarie 2023 [6] acordă autonomie activității Caselor de cultură. Acestea vor putea fi mai independente, vor avea mai multe atribuții și oportunitate de a obține bani din proiecte. Modernizarea infrastructurii culturale și de agrement constituie astăzi o soluție pentru poziționarea satelor și orașelor din Republica Moldova ca localități competitive și atractive. Într-o analiză, făcută de Centrul Analitic Independent „Expert-Grup”¹ se arată că,

de exemplu, Bugetul 2018 pentru sectorul „Cultură” a fost direcționat pentru acoperirea cheltuielilor urgente de salvagardare al acestui patrimoniu. Dintre proiectele prioritare de dezvoltare locală pentru finanțare din mijloacele Fondului național pentru dezvoltare regională și locală în perioada 2024–2025 pot fi enumerate proiectele din cadrul Programului Național „Satul European”, care se referă la reparația acoperișurilor, eficientizarea energetică, termoizolarea și renovarea fațadelor, renovarea interioarelor sau reparația capitală ale acestor instituții [9, p. 21]. Casele de cultură au beneficiat și de granturi europene prin intermediul Programului finanțat de Uniunea Europeană „Susținerea măsurilor de promovare a încrederii”, implementat de PNUD în Republica Moldova.

Însă, doar aceste măsuri nu pot proteja Casele de cultură, iar transformările ar putea crea un sentiment fals, fără o abordare istorică a acestui proces de reabilitare. Construcțiile, înțelese și apreciate după o „biografia socială” [8], pot fi considerate indispensabile pentru organizarea profilului localității definit în timp, condiționat de păstrarea aspectului original și, doar, desfășurarea unor reparații curente sau capitale neadecvate diminuează semnificativ importanța acestora (fig. 10).

Constituind un program de arhitectură Casele de cultură, reprezintă un „ansamblu de exigențe, ce trebuie satisfăcute în așa mod încât să corespundă destinației lor” [2, p. 173]. În cazul nostru, reutilizarea adaptivă ale acestora nu intră în contradicție cu funcțiile structurii existente, construcțiile reprezentând un cadru pentru inițiative culturale, recreative și educaționale. Cu părere de rău, fără să fie negate intenționat calitățile intrinsece ale unor clădiri, se produc schimbări nedorite, ce duc la pierderea caracteristicilor lor autentice.

Actualmente în țară sunt peste 1.500 de Case de cultură care activează [1], multe dintre ele – renovate adecvat, demonstrând o abordare profesională la fiecare etapă a lucrărilor de reabilitare, acordând atenție detalierii stilistice și integrării cu pricepere în structura existentă a centrului localității.

E nevoie de stabilirea unor condiții care trebuie respectate în cadrul procesului de reabilitare a părții centrale a localităților, pentru a face posibilă o utilizare compatibilă a edificiiilor prin reparații, modificări și completări, păstrând în același timp acele porțiuni sau caracteristici care

transmit valorile sale istorice, culturale sau arhitecturale. E indispensabilă includerea în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat, a Caselor de Cultură care vor fi apreciate având valoare istorică, arhitecturală, artistică, estetică, peisagistică etnografică, memorială, valoarea urbanistică etc.

Elaborarea cerințelor obligatorii presupune atât antrenarea unui număr suficient de mare de specialiști, cât și eforturi financiare, care să asigure elaborarea unor proiecte de renovare de calitate, care păstrează identitatea arhitecturală și estetică a Caselor de cultură, și în final să asigure implementarea lor conformă.

Suntem martorii transformărilor aspectului exterior, precum și a spațiilor din interiorul Caselor de cultură în urma renovărilor realizate. Arhitecții, „creatorii de spațiu”, susțin că spațiul public, fiind unul multifuncțional, este caracterizat prin flexibilitate și adaptabilitate și poate asigura o reglare echilibrată între tradiție, memorie și modernitate [22]. Este cunoscut că interdependența între comunitate și arhitectură este un indice relevant. În ultimul timp, este remarcat un număr în creștere al doritorilor de a practica activități socioculturale. Crearea centrelor comunitare, plasate în Casele de cultură, e o inițiativă exemplară. Astfel, apar premise suplimentare pentru asigurarea integrării edificiile neglijate ale căminelor culturale în viața localităților Republicii Moldova.

Note

- ¹ Centrul Analitic Independent „Expert-Grup” – organizație neguvernamentală și nonprofit specializată în cercetări economice și de politici publice.

Referințe bibliografice

1. Casele de Cultură, un patrimoniu pentru satele din Republica Moldova. 29 Septembrie 2024. Disponibil: <https://stiri.md/article/social/casele-de-cultura-un-patrimoniu-pentru-satele-din-republica-moldova/> (accesat 03.02.2025)
2. Codul amenajării teritoriului, urbanismului și construcțiilor. Proiect pentru consultare publică, aprilie 2022, 292 p. Disponibil: <https://federatiaconstructorilor.ro/attachments/article/635/proiect-CODUL-AMENAJARII-TERITORIULUI-URBANISMULUI-CONSTRUC%C8%9AILOR.pdf> (accesat 03.02.2025)
3. COSUMOV, Marina; GUȚU, Emilian. Arta în dezvoltarea creativității și capacităților cognitiv-logice prin prisma educației formale și nonformale. În: *Univers Pedagogic*, nr. 2 (74), 2022, pp. 44-51.
4. Decretul nr. 703/1973 privind stabilirea normelor unitare de structură pentru instituțiile cultural-educative. Disponibil: <https://lege5.ro/Gratuit/he2dgobx/decretul-nr-703-1973-privind-stabilirea-normelor-unitare-de-structura-pentru-institutiile-cultural-educative?pid=17832150#p-17832150> (accesat 05.04.2025)
5. Hotărârea nr. 1871 adoptată de CC al PCUS și SM al URSS din 4 noiembrie 1955 „Cu privire la eliminarea exceselor în proiectare și construcții” (1955).
6. Hotărârea Guvernului Republicii Moldova nr. 83 din 22.02.2025. Cu privire la aprobarea Regulamentului de organizare și funcționare a casei de cultură. Disponibil: <https://www.moldova.org/cum-vor-functiona-casele-de-cultura-dupa-noul-regulament/> (accesat 17.02.2025)
7. <http://culture.gospmr.org/uchrezhdeniya-kultury-pmr/mu-kultury/uchrezhdeniya-kultury-klubnogo-tipa/dvortsy-kultury/mu-dvorets-kultury-im-p-tkachenko> (accesat 03.02.2025)
8. <https://ru.scribd.com/doc/306005737/2-Spatiul-Existential-Si-Spatiul-Arhi-tectural> (accesat 17.02.2025)
9. Proiecte selectate în urma concursului de identificare, evaluare, selectare și aprobare a proiectelor de dezvoltare locală în cadrul Programului Național „Satul European”, ediția II, 2024. În: Lista proiectelor prioritare de dezvoltare locală pentru finanțare din mijloacele Fondului național pentru dezvoltare regională și locală în perioada 2024–2025, 23 p. Disponibil: <https://satuleuropean.gov.md/wp-content/uploads/2024/08/Lista-proiectelor.pdf> (accesat 17.02.2025)
10. MELNIC, Natalia; BUGA, Oleg. Cultivarea atitudinilor în procesul de învățare. În: *Materialele Conferinței Științifice Internaționale „Știință și educație: noi abordări și perspective”*, Chișinău, 21-22 martie, pp. 183-188.
11. MORAR, Vasile. Atitudinea și valoarea estetică. În: *Estetica. Interpretări și texte*. Editura Universității din București, 2004. Disponibil: <https://ebooks.unibuc.ro/filologie/morar/2.htm> (accesat 03.02.2025)

12. PALADE, Gheorghe. Căminele culturale din Basarabia (1918–1940): cadru de constituire, forme și mijloace de activitate. În: Buletinul științific al Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală a Moldovei. Vol. 13(26), pp. 139-153.
13. PODLESNAIA, Natalia. Pictura monumentală din Basarabia și RSS Moldovenească. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2015. 262 p.
14. POPOVSCHI, Valeriu. Reflecții cu privire la activitatea unor cămine culturale din Basarabia la sfârșitul perioadei interbelice și în anii războiului. În: Revista de Istorie a Moldovei, nr. 1-2/2006, pp. 55-60.
15. Printre ultimele clădiri a epocii sovietice – Palatul de Cultură din Cahul. 18 Ianuarie 2024. Disponibil: <https://ziuadeazi.md/cahul/printre-ultimele-cladiri-a-epocii-sovietice-palatul-de-cultura-din-cahul/> (accesat 03.02.2025)
16. PÎRVULESCU, Cristian. Resuscitarea omului nou. În: Observator Cultural. Nr. 987. 19-09-2019 Disponibil: <https://www.observator-cultural.ro/articol/resuscitarea-omului-nou/> (accesat 06.04.2025)
17. Registrul local al monumentelor de for public de categoria „B” din municipiul și raionul Cahul. Aprobă prin Decizia nr. 03/07-V din 17 septembrie 2020 a Consiliului raional Cahul. Disponibil: <https://cahul.md/wp-content/uploads/2022/10/Registrul-Local-al-Monumentelor-de-For-Public.pdf> (accesat 05.04.2025)
18. ȘEVCIUC, Maria. Aportul Asociației culturale „ASTRA Basarabiei” la înființarea bibliotecilor populare în Basarabia interbelică. În: Revista de etnologie și culturologie 2019, Volumul XXVI, pp.127-132.
19. TRIFAN, Aurelia. Percepția realismului socialist în arhitectură: de la triumf la cădere, de la variație stilistică la identitate protejată În: Arta. Seria Arte vizuale: Arte plastice, arhitectură. Serie nouă, 2024, vol. XXXIII, nr. 1, pp. 104-110.
20. URSU, Valentina. Politica culturală în RSS Moldovenească. 1944–1956, seria Monografii ANTIM, XIV, Chișinău: Pontos, 2013, 287 p.
21. VOINEA, Andrei Răzvan. „Sănătate, muncă, minte, suflet”: evoluția căminelor culturale din România (1921–1989). În: Atlasul Culturii, Ediția 1. Așezămintele culturale în spațiul rural, 58 p. Disponibil: 03_Atlasul_culturii_2020-Evolutia-caminelor-culturale-Romania-1921-1989.pdf (accesat 26.01.2025)
22. ZAMFIR Mihaela. Arhitectură pentru comunitate. Experiențe recente. Disponibil: <https://arhive-de-atelier.uauim.ro/2023/arhitectura-pentru-comunitate-experiente-recente> (accesat 26.01.2025)



Fig. 1. Așezămintele culturale ale României Mari. Distribuția pe județe în primul trimestru al anului 1939. Apud: *Căminul Cultural*, octombrie 1939.

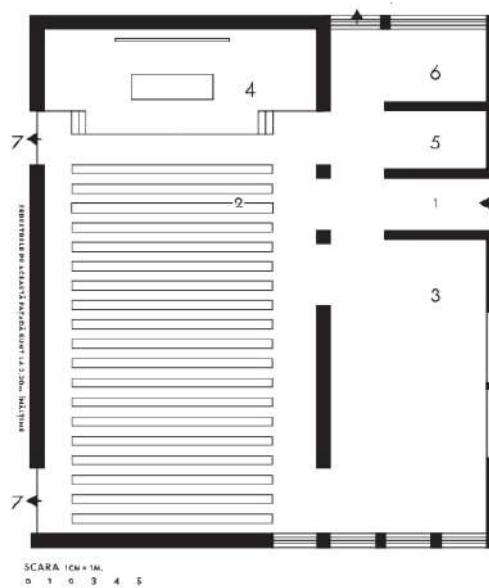


Fig. 2. Planul model al căminului cultural sătesc. Apud: *Îndrumătorul cultural*, nr. 9, 1956.



Fig. 3. Casa de cultură din s. Cioburciu, 4 noiembrie 1956
(<https://www.moldova.org/cum-aratau-casele-de-cultura-in-vremurile-lor-de-glorie/>).



Fig. 4. Casa de cultură din s. Bardar, r-nul Ialoveni, 1968. Foto A. Trifan. 2024.



Fig. 5. Casa de cultură din or. Ialoveni, 1958. Foto A. Trifan. 2024.



Fig. 6. Palatul de cultură din or. Hîncești, 1966. Foto A. Trifan. 2024.



Fig. 7. Palatul de cultură din or. Bender (Tighina), 1962. Foto A. Trifan. 2024.



Fig. 8. Casa de cultură din s. Mocra, r-nul Râbnîța. Mozaicul „Deșteptarea”.
Autori: A. Kuzmin și I. Tăburța. 1977
(<http://rnovosti.info/novosti/2022/03/v-tsvetnom-oskolke-tselaya-epoha/>).



Fig. 9. Palatul de cultură din or. Cahul. 1984
(<https://ziuadeazi.md/stiri/republica-moldova-sarbatoarele-35-de-ani-de-la-adoptarea-drapelului-de-stat/>).



Fig. 10. Casa de cultură din or. Leova. a) 2019; b) 1967
(<https://primarialeova.md/2019/03/19/poze-orasul-leova/image-4-8/>).

Ana MARIAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1530-0765>

Importanța implementărilor stilistice ale nudului în creația sculptorilor din Republica Moldova

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.17>

Rezumat

Importanța implementărilor stilistice ale nudului în creația sculptorilor din Republica Moldova

Nudul sculptural se manifestă în calitate de gen autonom al artei naționale tardiv abia în primele decenii ale secolului XX. Alexandru Plămădeală abordează nudul complex, variind stilistic între romantism, realism și modernism, înglobând tendințele occidentale și cele rusești. Opera lui Moisei Cogan înclină spre eclecticism și modernism. Lazăr Dubinovschi este inspirat de creația lui Emile Antoine Bourdelle. Iosif Cheptănarul este cel care interpretează nudul la intersecția de culturi. Creația lui Iurie Canașin are un început conceptual în întregul parcurs al artei universale. Constantin C. Constantinov tratează în nud aspectele psihologice. Ion Bolocan reduce forma stilizată și generalizată la o imagine laconică. Ioan Grecu reactualizează moștenirea artistică universală în domeniul nudului. Dumitru Verdianu caută "un echilibru" interior psihologic în nudurile din compozițiile sale. Grigore Sultan elaborează o logică intrinsecă a nudurilor sale. Ion Zderciuc pledează pentru o armonie bipolară în cuplurile sale. Aderarea la realizările teoretice și practice ale marilor maeștri europeni, ancorați la modernism și eclecticism, a servit ca punct de plecare pentru sculptorii din Republica Moldova, ei abordând nudul întotdeauna original și inspirat.

Cuvinte cheie: sculptură, nud, modernism, realism, romantism, eclecticism, aspecte psihologice.

Summary

Importance of stylistic implementations in the genre of nude in the works of sculptors of the Republic of Moldova

Nude sculpture established itself as an autonomous genre in the national art lately, only in the first decades of the 20th century. Alexandru Plamadeala interprets nude in a complex manner, stylistically varying between romanticism, realism and modernism, absorbing the Western and Russian trends. Moisei Cogan in his creativity tends to eclecticism and modernism. Lazăr Dubinovschi is inspired by the works of Emile Antoine Bourdelle. Iosif Cheptănarul interprets nude at the intersection of cultures. The creative activity of Iurie Canașin has a conceptual beginning in the overall development of world art. Constantin C. Constantinov interprets psychological aspects in nude. Ion Bolocan reduces the stylized and generalized form to a laconic image. Ioan Grecu retualizes the world's artistic heritage. Dumitru Verdianu searches for the internal psychological "balance" in his compositions. Grigore Sultan creates the internal logic in his nudes. Ion Zderciuc advocates the internal bipolar harmony in his images of couples in love. The perception of the theoretical and practical achievements of the great European masters practicing modernism and eclecticism became the initial point for the sculptors of the Republic of Moldova, who always interpret nudes in an original and inspired way.

Keywords: sculpture, nude, modernism, realism, romanticism, eclecticism, psychological aspects.

Nudul sculptural se manifestă în calitate de gen autonom al sculpturii naționale tardiv abia în primele decenii ale secolului XX. Cel mai perseverent și dotat sculptor al acestei perioade este Alexandru Plămădeală [3, p. 22-23], care a beneficiat de studii de specialitate în capitala Imperiului Rus. Predilecțiile sale stilistice variază între romantism, realism și modernism, înglobând tendințele occidentale și cele rusești.

De un realism acerb, asemeni lui Constantin Meunier, este seminudul *Muncitorul* (1921, ghips

patinat). Chipurile de muncitori, nespecifice mediului rural moldovenesc, dar inspirate de arta Rusiei revoluționare, cuceresc prin tratarea anatomică corectă.

O altă lucrare, *Femeia cu scoică* (1921, ghips patinat), este plină de romantism, fiind lucrată astfel încât poate fi situată stilistic între realism și un modernism timpuriu.

Sculptorul se face remarcat și prin redarea stărilor psihologice prin intermediul dispoziției corpului nud. De altfel, o astfel de redare îi este

specifică creației sculptorului francez Auguste Rodin. Starea exteriorizată a nudului *Disperare* (1921, ghips patinat) creat de Alexandru Plămădeală amintește distanțat dramatismul chipurilor din capodopera lui Auguste Rodin *Burghezii din Calee* (1881-1884). Gestul expresiv, clipa trecătoare surprinsă dramatic, întreaga fire redând trăirile personajului – toate exprimă disperare. La fel, nudul *Disperare* al lui Alexandru Plămădeală, posibil, își are începutul în creația lui Michelangelo Buonarroti, în special, în *Sclavul*, care excelează prin emoție și tragism.

Totuși, stilistic, cel mai apropiat de nudurile feminine ale lui Alexandru Plămădeală este sculptorul Auguste Rodin, care a activat la interferența secolelor XIX-XX. Pe sculptorul moldovean cel mai mult l-au impulsionat celebrele cupluri lucrate în marmură de Auguste Rodin. Cel mai bine cunoscut, *Sărutul* (1840-1917, marmură), este cel în care, în calitate de suport, este vizualizată stânca. Aceste abordări au condus spre reprezentări singulare în creația lui Alexandru Plămădeală, așa cum ar fi, spre exemplu, *Stânca* (1928, ghips patinat) și *Schița* (1930, bronz). Aceste două nuduri, pe lângă alura de sexualitate și eleganță, oferă și o modalitate de modelare îngrijită, care redă o atmosferă aparte, specifică doar operei lui Alexandru Plămădeală.

De altfel, lucrarea lui Alexandru Plămădeală *Schița* (1930, lemn) constituie o simbioză reușită a procedeelor plastice specifice artei clasice, dar și o tratare modernistă. Eliberarea creației sculptorului moldovean de clișee se revarsă în crearea nudului *Sapho* (1934, lemn), care reprezintă dezinvoltura caracteristică artei moderne și libertatea în exprimare, în același rând și cea sexuală, proprie țărilor din Occident.

Totuși, predilecția lui Alexandru Plămădeală de a lucra anatomic corect nudurile se revarsă în așa opere ca *Fată cu cerc* (1921, ghips patinat), în care domină realismul imaginii și tendința de a reproduce fidel modelul. Aceași redare profund realistă, cu detalii subtile, perfect documentate, este prezentă și în lucrarea *Nud (băiat)* (1922, ghips patinat). Redat într-o mișcare liberă, sinuoidală, băiatul pozează discret, etalându-și corpul gol. Iar lucrarea *Torso (toamna)* (1922, ghips) este totalmente o tratare modernistă, imbinând în sine o ușoară stilizare și redare realistă. Cu toate acestea, sculptorul tinde spre o redare academică, cu respectarea tectonicii, a proporțiilor și formelor realiste, dar care pot "concura" cu cele mai distinse și elegante nuduri ale Antichității, Re-

nașterii și Clasicismului. Așa se prezintă lucrarea *Tors* (1938, ghips), care întrunește caracteristicile enumerate mai sus. Din păcate, aceste ultime trei nuduri, la care ne-am referit, nu au supraviețuit celui de-al Doilea Război Mondial și s-au păstrat doar în fotografii de epocă.

În ceea ce privește similitudinile în modelarea nudurilor lui Auguste Rodin și Alexandru Plămădeală, este de remarcat că ambii modelează impresionist, păstrând urmele degetelor pe suprafața tratată, și realist tensionant, păstrând forma întreagă. De menționat, creația lui Alexandru Plămădeală suportă influențele sculptorilor clasici și ale celor moderniști, rămânând a fi originală și irepetabilă.

Un alt sculptor care a onorat domeniul nudului sculptural a fost Moisei Cogan [8, p. 141]. Este cunoscută lucrarea *Nud* (anii 1920), influențată de modelele antice mesopotamiene și grecești, cum ar fi tripticul unui sculptor anonim *Tronul lui Ludovisi* (cca. 470-460 î. C., marmură). Anume una dintre părțile laterale, cu denumirea *Tânăra cântând la un fluier dublu*, ce se află în prezent la Muzeul Național de la Roma, prezintă similitudini cu opera eclectică a lui Moisei Cogan. Iar un alt *Nud* (1929, bronz) al lui Moisei Cogan este tratat modernist, asemenea operelor lui Aristide Maillol sau Emile Antoine Bourdelle. Păstrată incomplet, opera lui Moisei Cogan în domeniul nudului sculptural denotă un eclecticism, ce o domină, dar care nu o lipsește de farmec și autenticitate.

La începutul carierei, sculptorul Lazăr Dubinovschi [11, p. 3] acceptă, și el, influențele puternice ale altor maeștri. Astfel, opera sa *Strâmbă-Lemne* (1945, ghips) poate fi asemuită cu opera lui Emile Antoine Bourdelle *Hercule arcaș* (1909, bronz). Opera expresionistă a lui Bourdelle cucerește prin tensiunea exteriorizată prin mușchii încordați și racursul complicat al corpului său nud. Iar opera lui Lazăr Dubinovschi este inspirată din basmele populare românești (vizavi de cea mitologică a lui Bourdelle), care se revarsă într-o imagine ce impresionează prin forță fizică și morală, evidențiind mușchii încordați și tensiunea lăuntrică a personajului. Reactualizarea tematicii lui Bourdelle de către Lazăr Dubinovschi nu este una servilă: ea cucerește prin prospețime și libertate în tratare.

Lazăr Dubinovschi revine la tratarea nudului în prima parte a tripticului *Părinți și copii* (1957, lemn), care poartă denumirea *Deșteptare* și care este un seminud lucrat în suprafețe mari, geometrice, amintind operele lui Michelangelo Buonarroti. Ulterior, Lazăr Dubinovschi nu mai

apelează la nud, dedicându-se portretului și compoziției tematiche.

Claudia Cobizev [10, p. 8] se referă la nud în relieful *Fete scăldându-se* (1971, cupru). Acest subiect inspirat se deosebește total de ceea ce crea Claudia Cobizev până în anii 1970, mai ales prin stilistică și libertatea în tratare, pe care autoarea și-o permite și care este total diferită de procedeele angajate anterioare ale sculptoriței. Corpurile nude ale fetelor cu părul ud despletit vin în unison cu valurile apei, iar gesturile lor sunt libere și dezinvolve. Spre deosebire de alte lucrări ale sale, acest relief conține suflul libertății în creație, vizavi de țărâncile amintind de cele ale Verei Muhina.

Un sculptor dedicat total portretului, dar care a profesat în anii 1930-1950 episodic și nudul, este Iosif Cheptănaru [2, p. 5]. Una dintre primele sale reușite datează din perioada interbelică și poartă denumirea *Sfarmă-Piatră* (1933, ghips). Opera este și lucrarea sa de diplomă la absolvirea Academiei de Arte Frumoase de la București. Astfel, școala română de sculptură se conjugă armonios cu realizările clasiciei antice târzii grecești și se materializează în acest nud cu volume exagerate și grotești. Un alt nud reușit este cel cu denumirea *Pescarul caspic* (1942, ghips), care se află la Muzeul de Arte Plastice din Așgabad. Această lucrare a fost creată în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, când sculptorul, rănit în lupte, se afla în spatele frontului. Astfel, arta Renașterii înalte, în special cea a lui Michelangelo Buonarroti, se îmbină prodigios cu trăsăturile portretistice și fizice ale protagonistului, fiind inspirate de arta și caracteristicile fizionomice ale locuitorilor acestei regiuni. Iosif Cheptănaru, creând multiplu și original, este cel care interpretează nudul la interferența de culturi, concepte și tratări estetice diferite.

Unul dintre primele nuduri sculpturale executate de Iurie Canașin [9, p. 19-22] este cel de la o tabără de sculptură din Iugoslavia, cu denumirea *Moldova în ospeție în Macedonia* (1975, lemn). Cât de paradoxal n-ar fi, dar, stilistic, acest chip are similitudini cu creația pictorului modernist Gustav Klimt. Corpul nud al protagonistului pare a fi acoperit de o pânză transparentă, ce alunecă în jos.

De remarcat, tendința lui Iurie Canașin a fost de a se inspira din arta universală. Acest fapt ni-l demonstrează două lucrări dispersate în timp: *Careatidă* (1963, ghips tonat) și *Mama cu copilul* (2013, ghips tonat), care reprezintă o tratare erotică, în primul caz, și o maternitate stilizată, în al doilea caz.

La fel, compoziția din doi menhiri-pereche *Dialog* (1968, lemn) relevă caracteristicile formelor corpurilor, amintind de idoli preistorici.

O tratare a formelor monumentale în nud reprezintă lucrarea lui Iurie Canașin *Nistrul* (1974, granit) – o lucrare de proporții, care se mai păstrează și astăzi în Parcul Valea Trandafirilor din Chișinău. Formele virile masculine sunt ponderabile și masive, amintind perioada târzie a Clasicismului sculptural grecesc antic, iar poza și racursul personajului par a fi inspirate de opera unui sculptor anonim – *Tronul lui Ludovisi* (cca. 470-460 î. H., marmură). Este evidentă predilecția sculptorului pentru arta Antichității, pe care el o transpune și o acomodează exigențelor artei contemporane.

Nudul în creația lui Iurie Canașin uneori, este parte componentă a compoziției. Astfel, compoziția sculpturală *Pictorul Ion Jumatii* (1978, bronz, Istanbul, Turcia) conține trei elemente: tabloul, pictorul în extazul creației și un nud feminin, pozând stingher. Subiectul a fost intens vehiculat de pictorii de pe diverse meridiane, dar în interpretarea lui Iurie Canașin această scenă capătă conotațiile unei compoziții organizate original.

O compoziție-nud cu denumirea *Fata cu pasărea* (1976, bronz) este interpretată de Iurie Canașin cu multă atenție pentru redarea formelor feminine, a racursului corpului, a gesturilor personajului cu o pasăre pe mână.

Nudul *Toamna* (1978) păstrează urmele unor disecări minuscule și ritmice, autorul redând frumusețea acestui anotimp, toamna, în spațiul moldav. Extins pe verticală, acest nud este plin de feminitate și candoare, tinzând spre o tratare contemporană.

Un *Tors* (1982), lucrat stăruitor în lemn de Iurie Canașin, ne încântă prin formele cu treceri line și un clarobscur cu nuanțe diafane. Deși, în aspect stilistic, lucrarea *Tors* feminin amintește modelele clasice, în special ale Antichității grecești, nudul, realizat într-un material maleabil, dar perisabil – lemnul, comportă caracteristicile unei opere elevate.

Două nuduri-pereche din compoziția *Belșug* (1983, bronz, Chicago, SUA) se apropie stilistic de realizările cubiștilor în spiritul artei primitive a Africii.

Un nud secționat la nivelul genunchilor, *Schiță de concurs* (1984, ghips tonat), exprimă frumusețea și candoarea feminină.

Iar nudul cu elemente zoomorfe *Faun. Dedicatie lui Gheorghe Zamfir* (1997, șamotă) cucerește prin păgânismul ancestral, dar și prin melodicitatea chipului.

O compoziție ce conține două nuduri, cu titlul *Adam și Eva* (2003, bronz), reprezintă relațiile pline de romantism și frumusețe dintre sexe.

Arta Africii îl inspiră pe sculptor să creeze în spiritul idolilor păgâni, așa ca în compoziția *Figura nr. 1* (2007, bronz).

Mai aproape de zilele noastre, sculptorul realizează nudul de mici dimensiuni cu denumirea sugestivă *Marea, soarele, nisipul* (2008, bronz), ce denotă o tratare în spiritul artei contemporane.

Sculptorul Iurie Canașin revine la formele ancestrale ale unor culturi ce au existat în spațiul actualei Republici Moldova în timpurile cele mai îndepărtate. Lucrarea *Careatidă* (2017, lemn) prezintă similitudini cu lucrarea lui Constantin Brâncuși *Careatidă* (1914-1926, lemn), dar este o redare „de autor” a formelor interpretate de sculptorul moldovean.

Astfel, Iurie Canașin este maestrul care se documentează, se inspiră și realizează opere ce au un început conceptual în întregul parcurs al artei universale, reactualizat și reconceptuat de acest sculptor al contemporanității.

Coleg de facultate cu Iurie Canașin, sculptorul Constantin C. Constantinov [6, p. 7] recurge la redarea nudului sculptural, relevând detalii psihologice subtile. Astfel, seminudul *Așteptare* (1992, bronz) reproduce la nivelul simțurilor starea gravidei în așteptarea apariției pruncului. Autorul recurge la conturarea stării psihologice a gravidei prin postamentul în formă de o broască țestoasă. Totul în această compoziție – redarea nudului și a siluetei, a țestoasei – exprimă trăirile personajului prin alegorie și redare realistă.

Un alt nud, *Eva* (1998, bronz), în aspect stilistic amintește de nudurile lui Hieronymus Bosch din *Grădina Plăcerilor*. Această reactualizare nu este întâmplătoare: *Eva* lui Constantin C. Constantinov exprimă păcatul și mândria: ea ține în mână un măr mic, la fel cum își vede ea păcatul său – infirm de mic. Iar postamentul de lut ”împietrit” reprezintă spiritul Evei. Întreaga sa efigie întruhidează păcatul și orgoliul, lipsa unor valori înalte. Astfel, aspectele psihologice subtile sunt un imperativ al nudurilor create de Constantin C. Constantinov.

Perioada cuprinsă între 1990-2020 se caracterizează prin pătrunderea în spațiul Republicii

Moldova a curentelor moderniste și postmoderniste, cu tot spectrul larg al curentelor artistice ale acestora, care au îmbogățit și au cultivat creația sculptorilor autohtoni.

Astfel, modernismul și postmodernismul, în special minimalismul și conceptualismul sunt specifice creației sculptorului Ion Bolocan [7, p. 3]. Și-rul său de *Prințese și Domnișoare din Chișinău* (anii 1990, bronz, granit) evidențiază formele laconice, dar expresive, de un erotism sesizabil, elegante și feminine. Disecarea și „minimalizarea” formelor nudurilor sale, în special, ca în lucrarea *Relaxare* (2007, marmură), îl situează pe Ion Bolocan printre cei mai merituoși sculptori contemporani. Corpul uman, redus la forma stilizată și generalizată în sensul unui laconism pronunțat, poate fi remarcat în compozițiile *Rugăciune* (1990, bronz, granit) și *Țipătul* (2003, bronz, granit). Totuși, în lucrările ce le preced pe acestea, așa cum ar fi reliefurile cu titlul sugestiv *Cădere în spațiu* (1993, bronz, lemn), tratarea anatomică a nudului ne duce cu gândul la elaborările lui Michelangelo Buonarroti. Astfel, realizările stilistice ale sculptorului contemporan cu noi, Ion Bolocan, „alimentează” creația sa, care rămâne inedită și valoroasă.

Cu totul alte aspecte, diferite de cele ale altor sculptori, sunt abordate de Ioan Grecu [5, p. 3]. Astfel, Venerele preistorice sunt reactualizate în lucrarea sculptorului cu denumirea *Grație III* (1992, bronz, granit). Acest tors, disecat la nivelul ceva mai sus de talie și la nivelul genunchilor, exprimă formele „baroce”, voluptuoase ale nudului feminin. O replică la *Menada* lui Scopas o găsim în nudul lui Ioan Grecu *Grație I* (1991, bronz, granit), în care este surprins „dansul grotesc” și mișcarea complicată și distorsionată a corpului, amintind arta greacă clasică. Sculptorul recurge și la redarea nudului în spirit modernist, așa ca în lucrarea *Cea deplină* (1992, bronz, granit). Iar numeroasele sale compoziții cu tematica zborului, conțin elemente ale corpului nud, completat prin elemente zoomorfe, ce creează o atmosferă onirică, sugestivă, dar și concludentă din punctul de vedere al moralei, care apare din fabula imaginii. Reliefurile cu *Capriciile* (anii 1990, bronz, lemn) exprimă diferite ipostaze și stări sufletești specifice femeii. Astfel, sculptorul Ioan Grecu replămădește moștenirea artistică universală, găsindu-și propria cale, tematica și stilistica sa „de autor”, prin care el își exprimă meditațiile și trăirile.

Un alt sculptor contemporan, Dumitru Verdianu [4, p. 5], tratează nudurile în cheia unui

modernism tardiv, așa cum ar fi *Cântec trist* (1984, lemn) și *Nud* (1990, bronz), în care relevă caracteristicile nudului prin dispoziția lui. Artistul lucrează marmura în spiritul artei moderne, având similitudini cu opera *Nud în picioare* (1907, piatră) a lui Andre Derain (1880-1954), sculptor francez, în special, cu referință la lucrarea *Eva* (1990, marmură). Iar caracteristicile de vârstă pubertară sunt scoase în evidență în lucrarea *Nud* (1992, bronz). Cu totul deosebite sunt lucrările din seria *Ying și Yang* („Armonie”, „Luptă” ș.a.), inspirate din credințele Dao, dar conținând și aspecte psihologice, observate și „culese” din viața cotidiană a cuplurilor. Tendința sculptorului spre abstracție și stilizare forte caracterizează această serie de lucrări, care exprimă sentimentalism și îndârjire, luptă și armonie. Căutarea unui „echilibru” interior le face remarcate din șirul compozițiilor sale, Dumitru Verdianu fiind un bun cunosător al firii umane.

De o eleganță deosebită sunt și compozițiile figurative și nudurile sculptorului moldovean Grigore Sultan. Dintre acestea se evidențiază nudul feminin *Sucleia* (1994, piatră). Nudul, stilizat și deformat, cu părțile ce reliefează imprimate în materialul nudului, este o mostră deosebit de sugestivă și armonioasă. Iar nudul-compoziție *Lăstăruși* (2012, marmură) redă corpul uman într-o mișcare nelipsită de erotică, denumirea sugerând ideea lucrării. Multiplele realizări ale sculptorului Grigore Sultan ne mărturisesc despre o logică intrinsecă și o estetică bazată pe principii culese din trezoreria sculpturii universale.

Pătruns de sensurile ascunse ale creației lui Constantin Brâncuși, dar și ale altor sculptori moderniști, sculptorul Ion Zderciuc [1, p. 3] pledează pentru armonie bipolară în cuplurile sale. Astfel, lucrarea *Îndrăgostiți* (1987, bronz), fiind privită la distanță, reprezintă o floare formată din corpurile celor două personaje. Iar compoziția *Sărutul* (1987, bronz) redă o îmbrățișare pătimașă a unui cuplu, mâinile și picioarele personajelor topindu-se. Totuși, logica brâncușiană a compunerii subiectului se revărsă în compoziția *Copil abandonat* (1988, bronz), care redă, asemenea nudurilor figurative ale lui Constantin Brâncuși, esența, candoarea și fragilitatea sufletului și corpului unui nou-născut. De altfel, dacă comparăm lucrarea *Primul strigăt* (1917, bronz) a lui Constantin Brâncuși cu lucrarea *Copilul abandonat* a lui Ion Zderciuc, este de remarcat că primul emană unde cosmice, iar al doilea este mult mai „teres-

tru” în abordarea sa. Se face remarcată diferența de mentalitate și calibrul artistic diferit al acestor doi sculptori. Ion Zderciuc continuă linia nudurilor prin lucrarea *Liniște* (1994, marmură), care, prin formele „rodnice” și palpitate exprimă liniște, dar și încordare fizică. Astfel, este de remarcat inteligența și integritatea conceptuală a nudurilor lui Ion Zderciuc, sculptor reputat, convingător și original în tratările sale.

Astfel, deși întregul spectru al implementărilor stilistice în nudul sculptural din Republica Moldova nu este pe deplin epuizat în acest studiu, totuși, se cere remarcat faptul că sculptorii, deși s-au aliniat la realizările ruse, europene și românești, au rămas a fi fideli propriilor aspirații artistice și au creat întotdeauna original și inspirat. Aderarea la realizările teoretice și practice ale marilor maeștri europeni, care s-au manifestat în perioada modernismului, au îmbogățit substanțial mesajul artistic al nudului. Iar eclectismul în abordarea nudului a servit ca punct de plecare pentru sculptori în toate timpurile, nudul din Republica Moldova rămânând a fi receptiv în acest sens.

Referințe bibliografice

1. Barbas E. Ion Zderciuc. Sculptură. (pliantă), 1996.
2. Bobernaga S. Iosif Cheptănar. Chișinău: Cartea moldovenească, 1973.
3. Braga T. Alexandru Plămădeală. Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: Editura ARC, 2007.
4. Bulat V. Dumitru Verdianu. Chișinău: Editura ARC, 2004.
5. Bulat V. Ioan Grecu. Sculptură. Chișinău: ELAN POLIGRAF, 2006.
6. Malanețchi V. Constantin C. Constantinov. Sculptura. Chișinău: Atelier, 2006.
7. Spînu C. Ion Bolocan. Sculptură. Chișinău: Editura Universul, 2011.
8. Stavilă T. Arta plastică modernă din Basarabia. Chișinău: Editura Știința, 2000.
9. Șatohin E. Iurie Canașin. Sculptură. Grafică. Medalii. Chișinău: Editura Litera, 1994.
10. Бобернага С. Клавдия Кобизева. Скульптура. Москва: «Советский художник», 1988/ Bobernaga S. Klavdia Kobizeva. Sculptura. Moskva: „Sovetskii khudozhnik”, 1988.
11. Лившиц М. Лазарь Дубиновский. Скульптура. Москва: «Советский художник», 1987/ Livshits M. Lazar' Dubinovskii. Sculptura. Moskva: „Sovetskii khudozhnik”, 1987.



Alexandru Plămădeală, *Stânca* (1928, ghips patinat)
Sursa: Braga T. Alexandru Plămădeală. *Maestri basarabeni*
din secolul XX. Chișinău: Editura ARC, 2007.



Iurie Canașin, *Moldova în ospetie în Macedonia* (1975, lemn)
Sursa: Șatohin E. Iurie Canașin. *Sculptură. Grafică. Medalii*.
Chișinău: Editura Litera, 1994.



Constantin C. Constantinov,
Eva (1998, bronz)
Sursa: Malanețchi V. Constantin C. Constantinov. *Sculptura*.
Chișinău: Atelier, 2006.



Ion Bolocan, *Cădere în spațiu* (1993, bronz, lemn)
Sursa: Spînu C. Ion Bolocan. *Sculptură*. Chișinău: Editura Universul,
2011.

Victoria ROCACIUC

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5682-256X>

Motive etnice tradiționale în creația pictoriței Eleonora Romanescu

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.18>

Rezumat

Motive etnice tradiționale în creația pictoriței Eleonora Romanescu

Operele semnate de pictorița Eleonora Romanescu constituie o parte integrantă a patrimoniului cultural și artistic al Republicii Moldova. Creația sa oferă un exemplu elocvent de îmbinare armonioasă între cultura tradițională moldovenească și limbajul artistic contemporan. În lucrările sale se resimte profund legătura cu motive populare, reliefată prin elemente decorative, o paletă cromatică bogată și soluții compoziționale inspirate din natură și din tradițiile culturale ale meleagurilor natale. Prin abordarea unor teme precum viața rurală, portretul, peisajul și natura statică, Eleonora Romanescu evidențiază cu finețe valorile estetice și spirituale ale poporului moldovenesc. Prezenta lucrare determină particularitățile utilizării motivelor tradiționale în creația sa, semnificația simbolică a acestora și rolul lor în definirea identității naționale și a stilului artistic personal. Opera Eleonorei Romanescu explorează frumusețea peisajelor și naturii moldovenești prin viziuni intime și individuale, fiind strâns legată de identitatea și istoria Republicii Moldova, stabilind un dialog între tradiția trecutului și prezentul artistic al țării.

Cuvinte cheie: peisaj, portret, natură statică, gen, motiv, tradiție, artă, pictură, stil.

Summary

Traditional ethnic motifs in the artwork of the painter Eleonora Romanescu

The paintings signed by artist Eleonora Romanescu are an integral part of the cultural and artistic heritage of the Republic of Moldova. Her work provides a vivid example of the harmonious blending of traditional Moldovan culture with contemporaneous artistic language. In her works the connection to folk motifs is deeply felt, highlighted through decorative elements, a rich color palette, and compositional solutions inspired by nature and the cultural traditions of her native land. By addressing themes such as rural life, portraits, landscapes, and still life, Eleonora Romanescu delicately emphasizes the aesthetic and spiritual values of the Moldovan people. This study examines the particularities of the artist's use of traditional motifs, their symbolic meaning, and their role in shaping national identity and individual artistic style. Eleonora Romanescu's artwork explores the beauty of Moldovan landscapes and nature through intimate and individual visions, being closely connected to the identity and history of the Republic of Moldova, establishing a dialogue between the tradition of the past and the country's artistic present.

Keywords: landscape, portrait, still life, genre, motif, tradition, art, painting, style.

Creația pictoriței Eleonora Romanescu (1926-2019) ilustrează perfect modul în care motivele etnice tradiționale pot fi integrate în diverse tipuri de reprezentări artistice, precum peisajul, portretul, natura statică sau compozițiile de gen. În lucrările sale, artista a reușit să reflecte, în diverse modalități plastice, trăsături vizuale și spirituale fundamentale ale culturii și tradițiilor moldovenești. Opera artistei a fost investigată de critici precum Valeri Groșev, Tudor Staviță, Constantin Spânu [10], Eugenia Florescu [5], Sofia Bobernaga, Eleonora Brigalda-Barbas [1], Vladimir Bulat [2], Mihai Clima-Gescu [8, p. 53], Victoria Rocaciuc, dar și de scriitorii Serafim

Saca, Vlad Zbârciog [8, p. 47-50], Lucia Purice [9], Anatol Ciocanu [8, p. 51] etc.

Informațiile din presă periodică [6], cataloagele de expoziții [5] și monografiile despre arta moldovenească sovietică și post-sovietică aduc în prim plan rolul semnificativ pe care creația Eleonorei Romanescu l-a avut în poetizare a peisajului național. Aceste surse evidențiază contribuția ei substanțială la dezvoltarea și promovarea artei în contextul specific al perioadei sovietice din Republica Moldova [3, 4, 7].

De-a lungul anilor i-au fost conferite mai multe distincții: Maestru în Artă din Republica Moldova (1976), Premiul de Stat (1982), Artist al

Poporului din Republica Moldova (1986), Cavaler al „Ordinului Republicii” (1996) [8, p. 3].

Formarea intelectuală a Eleonorei Romanescu, susținută de un interes constant pentru estetică și pentru problematica esenței artei, a condus la o atitudine profund reflexivă asupra propriei practici artistice. Într-o mărturisire semnificativă pentru înțelegerea concepției sale artistice, pictorița afirmă: *„Am căutat cu timpul să-mi reduc paleta la două-trei culori și să scot totul din ele. Dacă îmi trebuie să zvâcnească culoarea, gasesc eu cum s-o fac să zvâcnească... ..Odată, în timp ce lucram cu părinții în câmp, la legat snopi, mi-am aruncat ochii în zare și am văzut lanul de grâu cu depărtări violete. „Violet în natură!” Așa m-am bucurat... Cum de nu-l vedeam până acum?... ..Am fost și rămân de părerea, că a înveșnici natura în imagini plastice este egal cu a picta portretul unei ființe umane. Natura pentru mine este un model de veșnică admirație în fața căruia îmi verific potențialul creator”* [8, p. 51]... Acest citat evidențiază orientarea artistei către esențializare cromatică, explorarea expresivității în limite restrânse ale paletei, precum și interesul pentru perceperea nuanțelor subtile ale realității naturale. Natura nu este privită doar ca sursă de inspirație senzorială, ci devine, în concepția artistei, o instanță de validare a potențialului creator, echivalentă cu complexitatea reprezentării umanului. În această viziune, discursul plastic al Eleonorei Romanescu se constituie ca o sinteză între rigoare formală, observație empirică și reflecție artistică matură.

Eleonora Romanescu, a fost născută la Leușeni, județul Orhei, pe 26 aprilie 1926. Originară dintr-o familie cu șase copii, tatăl său, Dumitru Romanescu, veteran al Primului Război Mondial, și-a întâlnit viitoarea soție, Maria Crăciun (care cânta în corul bisericesc), în satul Leușeni. Probabil că asemenea amintiri vor fi reflectate în lucrarea „Patimi după Sf. Evanghelist Matei” (2009), în care pictorița surprinde orchestra și corul dirijate în cadrul interiorului bisericesc. Această lucrare îmbină viziunea artistică cu atmosfera spirituală specifică unui spațiu sacru și reflectă o complexitate simbolică, în care muzica și liturghia devin prelungiri vizuale ale unei experiențe transcendente. Prin alegerea acestui subiect, artista reinterpretează și transfigurează tradițiile iconografice religioase, explorând relația dintre elementele muzicale și cele vizuale într-un context liturgic. Astfel, lucrarea devine o reflexie asupra puterii artei de a îmbina diferitele forme de expresie într-o unitate spirituală.

Eleonora Romanescu și-a început studiile la Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău și a devenit profesoară de desen la Școala Pedagogică din Orhei în perioada 1953-1958. Între 1959 și 1964, a frecventat cursurile de restaurare-pictură în cadrul Atelierele Centrale de Stat „Igor Grabari”, Moscova, devenind ulterior restaurator la Muzeul de Artă din Chișinău. Creația artistului și a întregii școli în numele lui Igor Grabari a avut un impact esențial în evoluția abordării cromatice a pictoriței Eleonora Romanescu, în explorarea culorilor și în dezvoltarea unei viziuni artistice distincte. Elementele sale artistice, de la nuanțele subtile la explozia de culori vibrante, reflectă nu doar competența tehnică, ci și înțelegerea profundă a esenței operei academicianului Grabari de către Eleonora Romanescu, marcând astfel un impact fructuos în universul artistic moldovenesc. Se cunoaște, de asemenea, pietatea profundă a artistei față de pictura murală, arta bisericească și creația pictorilor români, în special a lui Nicolae Grigorescu. Eleonora Romanescu s-a distins printr-o pasiune autentică pentru lectură, având o cunoaștere temeinică a literaturii universale, a esteticii și a istoriei artelor.

Creația Eleonorei Romanescu se configurează ca o sinteză organică între multiple forme de expresie artistică, iar această pluralitate nu semnifică o simplă diversitate tehnică, ci reflectă o viziune holistică asupra actului creativ. Artista nu se limitează la o singură sferă a artei, ci își transpune gândirea estetică într-o paletă extinsă de medii – de la pictura și grafica de șevalet, la artele decorative, tapiserie, restaurare și pedagogie – fiecare dintre aceste domenii constituind o modalitate distinctă, dar interconectată, de a investiga și de a transfigura realitatea. În cadrul acestui proces, actul artistic nu este doar o producție materială, ci devine un element de reconstrucție semnificativă a sensurilor, un tip de cunoaștere ce transcende limitele tehnicii și se încarcă de semnificație. Formele, tehnicile și mesajele nu sunt concepte separate, ci elemente indivizibile într-o unitate estetică totală. În acest context, restaurarea nu este doar o practică de recuperare a patrimoniului, ci un dialog între trecut și prezent, o modalitate de a redescoperi și reafirma valorile estetice fundamentale. Activitatea pedagogică, la rândul său, își asumă responsabilitatea nu doar de a transmite cunoștințe, ci de construirea unei conștiințe estetice ce depășește simpla practică a artei, încurajând o reflecție profundă asupra rolului artistic în societate.

te. Astfel, diversitatea domeniilor de activitate ale Eleonorei Romanescu nu reprezintă o fragmentare a viziunii sale, ci o manifestare coerentă a unui ideal unificat asupra artei – ca proces continuu de reflecție, transformare și perpetuare a sensurilor ce definesc esența creației sale.

Primul contact al Eleonorei Romanescu cu arta a fost prin intermediul tablourilor picturale ale unui pictor profesionist numit Remer, fratele primei soții a tatălui său. Aceste lucrări vii, peisaje rurale expuse în casa părintească, au jucat un rol semnificativ în influențarea pasiunii sale artistice. Impresiile puternice ale artistei din copilărie sunt legate de munca agricolă din Leușeni în anii 1930-1940, care, deși grea, era transformată de oameni într-un ritual cu aspect sărbătoresc.

Debutul său ca pictor format a avut loc în 1960, cu tabloul „Șezătoare” [4], urmat de o serie de lucrări notabile, inclusiv ciclul „Meleag natal”, pentru care a primit Premiul de Stat în 1976. În 1986, i s-a conferit titlul de Artist al Poporului din Republica Moldova, iar în 1996 a primit Ordinul Republicii și Premiul Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova. Eleonora Romanescu a călătorit extensiv în străinătate și a adus inspirație din Armenia, România, Extremul Nord, Mongolia, iar aceste experiențe au fost reflectate în lucrările sale, cum ar fi „Iași. Sf. Niculai-domnesc”, „La Dunăre”, „Stânci la mare” etc.

Creațiile sale au găsit loc în colecții particulare din Republica Moldova, România, Germania, Rusia, Franța, Statele Unite și Canada. Anatol Ciocanu a descris-o pe Eleonora Romanescu ca pe un „autentic poet al cromaticii”, iar lucrările ei călătoresc în orașe din întreaga lume, reprezentând Moldova cu fiecare oglindire colorată. În 2013, a fost distinsă cu Premiul Național al Republicii Moldova pentru realizări în cultură și artă. Pictura sa transmite bucurie, optimism și o lecție de viață, reflectând iubirea pentru patrie, Moldova, și pentru oamenii acestei țări. Eleonora Romanescu a plecat din viață la 4 noiembrie 2019, dar moștenirea ei artistică continuă să inspire și să impresioneze.

Apreciată pentru contribuția semnificativă la peisajul artistic din Republica Moldova, artista a lăsat în urmă un număr considerabil de opere valoroase ce explorează diversitatea și frumusețea peisajului național. Tablourile cu portrete, naturi statice și compoziții cu figuri umane constituie veritabile capodopere cromatice. Eleonora Romanescu a fost o coloristă deosebit de rafinată, în-

zestrată cu o capacitate remarcabilă de a concepe structuri plastice compoziționale și armonii cromatice inedite.

Creațiile sale, pline de culoare și expresivitate, rămân mărturie a pasiunii neobosite pentru artă. De la peisaje rurale la portrete cu valențe psihologice și naturi statice cu accente lirice, artista a reușit să surprindă esența trăirilor interioare. Moștenirea ei artistică transcende granițele timpului, pătrunzând în sufletele celor care îi admiră lucrările.

Fiecare nuanță cromatică din creația Eleonorei Romanescu reflectă o trăire interioară transpusă plastic, iar petele de culoare devin elemente semnificative ale unei narațiuni vizuale personale. În ansambluri compoziționale, fiecare detaliu contribuie la articularea unor expresii artistice coerente, exprimând stări afective, senzații subtile și idei ce reflectă sensibilitatea și viziunea inconfundabilă a artistei. Tușele, petele, variațiile tonale și armoniile cromatice evidențiază o stăpânire riguroasă a mijloacelor tehnice, o opțiune estetică profund personalizată și expresivă.

Operele sale, care acoperă o gamă variată de motive și perioade, oferă o reprezentare autentică a bogăției culturale și spirituale a Republicii Moldova.

În peisaje, Eleonora Romanescu integrează motive etnice tradiționale prin stilizarea unor elemente formale caracteristice zonelor sau locurilor semnificative pentru regiunea sa de origine, transformându-le artistic în simboluri ale naturii cu valențe culturale profunde. Lucrările „Curte la țară” (1970), „Peisaj din satul natal, Leușeni” (1980) și „Peisaj toamnătic” (Leușeni, 1966) constituie veritabile omagii aduse locului de baștină, exprimând atașamentul afectiv și admirația profundă față de peisajul natal. Artista reinterpretează aceste peisaje într-un limbaj personal, în care stilizarea elementelor de peisaj devine o formă de meditație artistică asupra esenței locului, iar simpla privire a acestora poate fi percepută ca o invitație la reflecție asupra propriei identități și legătura cu natura.

Astfel, printr-o stilizare subtilă, dar totodată pregnantă, Eleonora Romanescu depășește simpla reprezentare vizuală, transformând fiecare peisaj într-o metaforă a rădăcinilor culturale și un memento al relației simbiotice dintre om și mediu, într-o continuă căutare de a exprima identitatea colectivă și individuală printr-o retorică plastică ce pune în valoare frumusețea naturală și valențele simbolice ale tradiției.

Motivele etnice pe care le integrează în diferite compoziții constituie purtătoare de semnificații multiple și profunde, reflectând o legătură organică cu rădăcinile identitare și cu structurile cosmogonice ale peisajului ancestral. Departe de a se limita la o simplă ritmicitate ornamentală, aceste elemente capătă o dimensiune monumentală, devenind vectori ai unei memorii culturale care transcende timpul și spațiul. Ele configurează un limbaj simbolic prin intermediul căruia artista își exprimă relația profundă cu tradiția și cu valorile fundamentale ale comunității de proveniență.

Compozițiile „Tăcere” (1970, pânză, ulei), „Case albe și găini” (1987, pânză, ulei) și „Peste dealuri și păduri” (1983, pânză, ulei) ilustrează modul în care artista reușește să armonizeze detalii intime ale naturii cu amploarea panoramică a spațiului rural moldovenesc. Lucrări precum „Primăvara” (1978, pânză, ulei), „Noiembrie (la Dolna)” (1985, pânză, ulei), „Furtuna în Carpați” (1980, pânză, ulei) și „Arșița la Vadul Rașcov” (1980, pânză, ulei) constituie expresii plastice ale trăirilor profunde ale artistei în contact cu natura, devenind mărturii ale unei sensibilități lirice marcante. Aceste creații surprind atmosfera anotimpurilor și o transfigurează în imagini plastice cu o subtilă vibrație emoțională, în care peisajul pare să respire în ritmul trăirilor artistei, devenind un spațiu al reveriei și al contemplației.

Lucrări precum „Legenda” (1986, pânză, ulei), „Ușă de biserică” (1992, pânză, ulei), „Casa pădurarului” (1998, pânză, ulei) și „Cărare în pădure” (1978, pânză, ulei) evidențiază maniera în care artista recurge la o construcție compozițională cu valențe scenografice, organizând spațiul plastic astfel încât să orienteze privirea și gândirea receptorului către esența motivului reprezentat. Această abordare nu presupune doar o simplă redare descriptivă a peisajului, ci implică o regie vizuală subtilă, în care elementele formale – lumina, cromatica, distribuția volumelor – contribuie la accentuarea unei dimensiuni simbolice sau narrative. Peisajul devine astfel un cadru mediatizat de intenționalitatea plastică, în care fiecare detaliu este integrat într-o structură de semnificații menită să sugereze o stare, o trăire sau o reflecție.

Aceste peisaje reflectă, totodată, viața rurală din Moldova sovietică și post-sovietică, prin reprezentarea satelor, câmpurilor și pădurilor – elemente definitorii ale spațiului geografic al regiunii. Printr-o organizare stilizată a petelor cromatice, peisajele panoramice ale Eleonorei Romanescu evocă

subtil ritmurile decorative ale leicerelor și țălelor tradiționale din interioarele rustice moldovenești.

În compozițiile cu naturi statice, motivele etnice sunt transpuse prin includerea unor obiecte tradiționale specifice, precum vase, flori, unelte sau țesături, care reflectă meșteșugurile și obiceiurile locale. Lucrări precum „Natură statică. Trandafir galben” (1976, carton, ulei), „Flori” (1978; 2000, pânză, ulei) și „Natură statică cu dovreac” (1997, pânză, ulei) evidențiază compoziții atent construite, în care fiecare element este plasat cu precizie, având o funcție formală și expresivă clară. Armonia cromatică sporește efectul vizual și accentuează nivelul de măiestrie al artistei. Deși aparțin unui gen artistic caracterizat prin imobilitate, aceste obiecte devin purtătoare de semnificații culturale, transmițând o istorie profundă despre viața și tradițiile poporului moldovean.

Portretele realizate de Eleonora Romanescu pot fi analizate în corelație cu compozițiile sale peisagistice și cu naturi statice, întrucât ele reflectă, la rândul lor, etapele evoluției stilistice ale artistei. Aceste lucrări ilustrează tranziția treptată de la formule realiste generalizate către construcții compoziționale cu accente decorative și, pe alocuri, reîntoarcerea la un realism liric și sintetizat. Această dinamică este vizibilă în mod deosebit în seria de autoportrete, dar și în portretele contemporanilor, în care se resimt subtil și conotații de ordin etnic-tradițional.

Printre aceste lucrări se numără „Pictorul I. Vieru” (1958, carton, ulei), „Mama și tata” (1960, carton, ulei), „Chip de bătrân” (1959, carton, ulei; 1964, pânză, ulei), „Dochia” (1960, carton, ulei), „Portretul unei femei” (1966, pânză, ulei) și „Portretul unei fete din Leușeni” (1970), compoziții ce explorează dimensiunea introspectivă a figurii umane, plasând personajele într-un registru afectiv discret, dar profund. În lucrarea „Portretul mamei Maria” (1972, pânză, ulei, Colecția MNAM), prin tratarea contrastantă a detaliilor chipului în raport cu fundalul, artista reușește să evoce cu o sensibilitate reținută atât destinul interior al mamei sale, cât și căldura intimă a universului familial. Detaliile portului tradițional și ale altor obiecte etnografice, integrate cu finețe în structura compozițională, contribuie la accentuarea provenienței etnice a protagoniștilor, inserând figura umană într-un orizont cultural recognoscibil, în care identitatea individuală se constituie prin filiația colectivă și prin apartenența la matricea culturală a comunității.

Compozițiile de gen, în care sunt surprinse scene din viața cotidiană, constituie un mijloc prin care Eleonora Romanescu integrează motive etnice tradiționale, redând cu finețe activitățile specifice culturii sale. Prin aceste lucrări, artista adâncește conexiunea cu obiceiurile și evenimentele rurale, creând un dialog vizual între trecutul cultural al comunității și prezentul artistic. Tablourile precum „Zi de sărbătoare” (1965, pânză, ulei), „La baștină” (1968, pânză, ulei), „Stăpânii pământului natal” (1971, pânză, ulei), „Pregătire de nuntă” (1979, pânză, ulei), „Iarna” (1980, pânză, ulei, colecția MNAM), „Primăvara tutunariilor” (1985, pânză, ulei, Leușeni) și „Chemați de dor” (1985) sunt exemple semnificative de compoziții multfigurative, în care elementele de portret sunt inserate cu subtilitate în peisaje, adesea de o amploare panoramică.

Prin redarea acestor scene, Eleonora Romanescu reînvie tradițiile poporului său, punând în evidență, cu o cromatică vibrantă și sonoră, un portret autentic al modului de viață al comunității rurale. Compozițiile sale, caracterizate printr-o monumentalitate evidentă, reflectă realitățile cotidiene, o viziune profund respectuoasă și inspirată asupra tradițiilor și valorilor ce definesc identitatea națională.

Prin intermediul operei, Eleonora Romanescu, o figură emblematică a „generației de aur” a artei plastice din Republica Moldova, a reușit să dezvăluie frumusețea peisajelor și naturii moldovenești, oferind viziuni personale și profund individuale asupra acestei lumi. Moștenirea sa artistică rămâne vie, continuând să evoce emoții, să inspire și să conecteze generații, în același timp stimulând creația artiștilor contemporani. Fiecare pânză semnată de Eleonora Romanescu nu doar că reflectă talentul și măiestria sa artistică, dar devine și un element valoros al patrimoniului cultural național. Operele create de ea sunt strâns legate, atât simbolic, cât și cultural, de identitatea și istoria Republicii Moldova, constituind o punte între trecutul tradițional și prezentul artistic al țării.

Referințe bibliografice

1. Brigalda E. Peisajele basarabene ale Eleonorei Romanescu. Disponibil: <http://www.akademos.asm.md/files/PEISAJELE%20BASARABENE%20ALE%20ELEONOREI%20ROMANESCU.pdf> (accesat: 25.03.2025).
2. Bulat V. Eleonora Romanescu. Album. Chișinău: Cartier, 2023.
3. Culori așternute din inimă – Eleonora Romanescu, 95 de ani de la naștere. Disponibil: <https://bibltelenesti.wordpress.com/2021/04/26/culori-asternute-din-inima-eleonora-romanescu-95-de-ani-de-la-naștere/> (accesat: 25.03.2025).
4. Despre Eleonora Romanescu. Disponibil: https://eleonoraromanescu.com/?page_id=655&lang=ro (accesat: 25.03.2025).
5. Florescu E. Romanescu Eleonora. Expoziție personală. 1996. Catalog. București: Palatul Parlamentului, 1996, p. 5-7.
6. Harabara N. Secretul culorii purtătoare de lumină. În: Columna, 1992, nr.3, p.36-40.
7. Gobjila A. Eleonora Romanescu - „bard” al nemuririi neamului. In memoriam. In: Probleme ale științelor socioumanistice și modernizării învățământului, Ed. 23, 26 martie 2021, Chișinău. Chișinău: CEP UPS „I. Creangă”, 2021, Seria 23, Vol.1, pp. 240-244.
8. Miron S. (alcătuitor). Eleonora Romanescu. Biobibliografie. Chișinău: Biblioteca Națională a Republicii Moldova, 2015 (Seria „Plasticienii Moldovei”).
9. Purice L. O experiență mereu orientată spre profunzime. În: Purice L. Lumea în chenarul geamului. București: Eminescu, 1996, p. 241-249.
10. Spănu C. Eleonora Romanescu: Pictură. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.



Eleonora Romanescu. Portretul mamei Maria, 1972.
Pânză, ulei.



Arșița. Nistru, 1986. Pânză, ulei.



Pădurea și omul (Cărare în pădure, 1978 ?), 1983.
Pânză, ulei.



Pământ moldovenesc, 1984. Pânză, ulei.



Plai natal, 1969. Pânză, ulei.



Seara pe deal, 1967. Pânză, ulei.



Patimi după Sf. Evanghelistul Matei, 2009. Pânză, ulei.



Ușă de biserică, 1992. Pânză, ulei.



Primăvara tutunarilor, 1985. Pânză, ulei.



Crini, 2008. Pânză, ulei.

Sursa: Lucrările Eleonorei Romanescu din fondurile și fototeca MNAM.

Definition of an architectural work in the Polish law – outline of the problem based on selected court judgements

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.19>

Rezumat

Definiția operei de arhitectură în dreptul polonez. Reflexia unei probleme în bază de hotărâri judecătorești selectate.

Scopul acestui articol este de a prezenta problema definirii conceptului de operă de arhitectură în dreptul polonez. Legea din 4 februarie 1994 privind dreptul de autor și drepturile conexe nu conține o definiție legală a unei opere de arhitectură, ceea ce cauzează mari dificultăți. Opiniile prezentate în literatura de specialitate de către comunitatea științifică par a fi utile în rezolvarea acestei probleme de definire. Cu toate acestea, interpretarea legii de către instanțele judecătorești este importantă. Jurisprudența are un impact direct asupra dezvoltării drepturilor specifice ale creatorilor (arhitecților). Investigarea cazurilor de încălcare a drepturilor de autor începe adesea cu determinarea dacă o anumită operă sau elementele sale sunt opere de arhitectură. Textul prezintă hotărârile instanțelor districtuale poloneze, ale curților de apel, dar și ale Curții Supreme.

Cuvinte cheie: operă de arhitectură, dreptul polonez, operă creativă, drept de autor, precedent judiciar.

Summary

Definition of an architectural work in the Polish law as outline of the problem based on selected court judgements

The aim of this article is to present the problem of defining the concept of architectural work in Polish law. The Act of 4 February 1994 referring to copyright and related rights does not contain a statutory definition of an architectural work, which causes great difficulties. The views presented in the literature by the scientific community seem to be helpful in solving this definitional problem. However, the interpretation of the law by the courts is important. The jurisprudence has a direct impact on the development of specific rights of creators (architects). The investigation of copyright infringement cases often begins with determining whether a given work or its elements are an architectural work. The text presents the judgments of Polish District Courts, Courts of Appeal, but also of the Supreme Court.

Keywords: architectural work, the Polish law, creative work, copyright law, case law.

In the first half of the 1990s, the Copyright Act of 10 July 1952 was in force in Poland, which was amended twice (in 1975 and 1989). However, these amendments were not of fundamental importance, as they were unable to adapt the legal act from the period of the Polish People's Republic to the requirements of the then copyright trade. The 1952 Act largely repeated the provisions of the legal act of the Second Polish Republic of 1926 (the latter was considered very modern in the interwar period, but the economic realities changed over the course of several decades). The copyright law of the 1950s introduced a number of provisions that aimed to adapt the law to the conditions after the Second World War in the countries under the control of the USSR. In general, the pro-

visions introduced by the regime, which wanted to implement solutions similar to Soviet ones in Poland, turned out to be imprecise, fragmentary or based on assumptions that were erroneous or harmful to the national culture. The shape of copyright circulation in the 1990s required a profound reconstruction of the rules regulating the issues of works. In the 1952 law, many areas were regulated marginally. Moreover, the act from the 1950s provided for a number of preferences for units of a socialized economy, which was contrary to the principle of equality of the sectors of the economy [1].

The Act of 4 February 1994 on copyright and related rights (date of entry into force on 23 May 1994) does not contain a statutory definition of

an architectural work, which results largely from the concept of a broad approach to the subject of copyright adopted by the legislator [2, p. 201]. Therefore, it is necessary to familiarize yourself with the views of representatives of legal science expressed in scientific publications and professional literature. In the opinion of Andrzej Kopff (Polish lawyer, professor of legal sciences, specialist in civil law), an architectural work is „a spatial arrangement composed of various building materials”. [3, p. 230 – transl. from the Polish by W. A. Świąch]. Unfortunately, this definition is very laconic and eliminates any unsettled intellectual creations [3, p. 230]. On the other hand, Justyna Goździewicz-Biechońska from Adam Mickiewicz University in Poznań defines an architectural work as follows: „an intangible good constituting a creatively shaped, established in any form, spatial concept, where this concept means a spatial arrangement of elements of objective reality” [4, p. 639 – transl. from the Polish by W. A. Świąch]. This approach to an architectural work undoubtedly takes into account various fields (landscape architecture, urban planning) and forms of space shaping. According to Kacper Jan Piórecki, an architectural work (as an immaterial vision of the organization of space) may take the form of a design (conceptual, architectural-construction, executive) or a building object realized on the basis of the above-mentioned. project [5, pp. 40-41]. However, scientific literature does not dispel doubts related to the definition of an architectural work. Considering the above, it may be helpful to analyze court decisions, which are a source of strong, reliable arguments and legal considerations. Law is not only the result of general law-making decisions, but also the result of decisions resolving individual cases in common courts.

According to article 1 of the Act of 4 February 1994 on copyright and related rights, the subject matter of copyright is any manifestation of creative activity of an individual nature, established in any form, regardless of its value, purpose and means of expression (work). The subject of copyright, as indicated in article 1 section 2 point 6 above act, there are architectural works, architectural-urban planning works and urban planning works. As indicated in article 1 section 3 of the said legal act, a work is subject to copyright from the moment it is established, even if it has an unfinished form [6]. The establishing comes at the

moment when the work can also be seen by people other than the author. The establishing of the work means that it takes on any form, even if it is impermanent. However, the form must be stable enough for the features and content of the work to have an artistic effect [7].

A manifestation of creative activity of an individual nature is a creative, subjectively new, original product of the intellect, caused by the unique personality of the creator, which – if made by someone else – would look different. It is considered that an „architectural work” within the meaning of article 1 section 1 of copyright law may be regarded as a work in the field of construction which is the result of the creative work of an architect [8, p. 26; 9].

Projects in the field of architecture must have at least a minimum level of creativity, resulting from a compilation of known works. This means that template designs may not have the status of a work. The fact that architectural works are explicitly mentioned in the 1994 Act creates a kind of „presumption” that such works have the status of work. It should also be stressed that the fact that a large proportion of architectural designs are made to order or are implemented for the purpose of a competition, where fairly detailed guidelines are included, does not preclude the existence of the individual character of such a project [9]. The case law indicates that creative elements in this type of projects may be manifested in architectural details, e.g. colors, selection of materials or lighting – despite the limitations resulting from the adopted assumptions [10, p. 54]. An architectural work, as an intangible good, may manifest itself in many forms. It can be realized both in drawings, plans, models, as well as in the final implementation, i.e. in the erected buildings or decorated interiors. In this context, an architectural conceptual design or an architectural executive design may be taken into account. In addition, the subject of protection may be the so-called industry projects that constitute a technical complement to the architectural design, such as structural wiring of the building, design of sanitary and electrical installations [11].

However, as a general rule, only aesthetic, not functional elements in the structure of an architectural work are protected under copyright law [12]. Not all works that require the skills and qualifications of an architect are design works. Also, not every professional activity of an architect is creative [13]. Intellectual work of a creative na-

ture is the opposite of work of a technical nature. Technical work involves performing activities that require only specific knowledge and skills as well as the use of appropriate tools, materials and technologies. Taking into account the above, a feature of technical work is the predictability and repeatability of the achieved result. However, the process of creation, unlike technical work, means that the result of the action taken is a projection of the imagination of the person from whom it comes. Creative work aims to fulfill those elements of the task performed that are not only the result of the use of specific knowledge, skills, raw materials, devices or Technologies [14]. In this approach, creativity, as it engages the creator's imagination, is subjective. Therefore, „a work within the meaning of copyright that constitutes only the application of technical knowledge, even highly specialized, if its content is predetermined by objective technical conditions and requirements and the nature of the technical problem (task) being implemented (solved)” [14 – transl. from the Polish by W. A. Święch].

However, as the Supreme Court pointed out in 2006, the requirement of novelty is not a necessary feature of creativity as a manifestation of human intellectual activity. A work can be a compilation using publicly available data, provided that its selection, segregation, manner of presentation has a mark of originality [15]. To sum up, creative activity coincides with subjective novelty resulting from the creator's independent choices and his subjective belief that these are individual choices coming from him. The architect, by making choices of specific technical, formal and aesthetic solutions, often uses elements that are in the public domain. The architect by sorting these components, selecting them according to his tastes and acting in a manner undetermined (fully or partially) by objective (external) factors, excluding free choice, gives his work an individual character [16]. In these conditions, the requirement of novelty in the objective sense (objective novelty) is not a necessary feature of creativity [I 16; 17; 18].

Recognizing that a given work result is protected by copyright does not mean that all its elements (components) are covered by this protection. The feature of creativity that determines the protection of the entire work is also a criterion for „independent protection” of its individual elements. A given work is protected only with respect to these types of elements. The remain-

ing components of the work that do not exhibit any creative features, even though they appear in the protected work, are not themselves subject to copyright. Works are protected only to the extent that they are creative [14].

In the case of an architectural design, creators are always limited by specific regulations, in particular construction law, standards, or terrain conditions in the place where the designed building is to be built. However, this does not prevent the work they create from having the stamp of individualism of the respective creator [19]. Therefore, it should be emphasized again that an architectural work is undoubtedly an architectural concept, which contains the individual thought of the creator, as well as a construction design and an executive design created on the basis of the concept.

Even an interior design project, even if it includes commercially available apartment furnishings (such as standard furniture, factory-produced „paintings”, single-color smooth curtains, rugs, carpets, etc. items available in supermarkets) may be an architectural work and be subject to regulation by copyright law. In this case, the selection and composition of furnishing items in the room must indicate the creative and original nature of the architect's activities [9].

However, in the opinion of some Polish courts, a work may have the characteristics of both an architectural work (primarily planning and preparation of appropriate design documentation aimed at developing the internal space of e.g. a cinema in accordance with the construction design) and an artistic work (interior arrangement of e.g. a cinema, the so-called design, including the appropriate selection of materials and equipment and their arrangement in space). According to some judges, attention should be paid to both aspects of the work, because focusing only on one of them, i.e. the artistic aspect, ignores important functional elements of the work created by the creator, which cannot be ignored when assessing whether there is an infringement of copyright [20].

According to the Polish Supreme Court, an architectural work also includes unusual products of its creators, such as: a tombstone monument, a design for the development of a city square or the set design of a television entertainment program [21]. The case law points out that the attribution of features to a work (e.g. the design of a

grave monument) is not determined by the way the elements are combined, but by their unique selection (distinguishing them from other objects of the same type), mutual proportions and colors. A tombstone monument built according to a given design must stand out from other objects with the same purpose erected to commemorate the deceased buried in the same religious rite. The features of a work derived from the content of the Copyright Act are its individual (creative) character, originality and fixation in any form. Undoubtedly, the creation of a work can also be done by creating computer graphics. The individual (creative) character (originality) of the design of a tombstone monument is determined not so much by what individual elements make up the whole (how they are connected), but by the visual (aesthetic) effect of combining these elements into a whole, while taking into account their dimensions (mutual proportions) and selection of colors, arrangement of the cross symbol as well as the location and graphic design of the inscription. Only the sum of these features of the tombstone design creates a work (an original design with an individual character) [22].

As shown in this article, an architectural work is a specific product of the intellect, protected by copyright. However, the law does not always specify the scope of this protection in a precise way. Architecture is a rather broad and complex concept. This is undoubtedly due to the fact that architecture is a kind of art that encompasses various areas of creativity or manifestations of human culture. The art and the skills of architects are expressed in real forms. Furthermore, it should be noted that architecture fulfills a variety of tasks depending on the many physical, material and cultural needs of people.

Copyright law is constantly expanding, so there are more and more regulations (over 30 changes have been introduced into Polish law since 1994 and at least 7 EU directives in the field of copyright have been implemented). It has a significant impact on business and relationships between entrepreneurs. It may soon turn out that certain types of works, including architectural ones, will require separate provisions in separate chapters of the act. In countries that were in the Soviet bloc for decades (including Poland), the construction industry is developing dynamically in order to make up for the backlog caused by the earlier failure of economic systems. A huge

number of architects, investors and contractors work in the construction sector. For this reason, legal certainty and clarity in the field of architectural works is very desirable, as it may affect the dynamics of investments and their quality (modernity). On the other hand, „legal inflation” may pose a certain threat, as there is no guarantee that it will solve all interpretation problems related to an architectural work. There is no doubt that the reality (including technologies) around us is changing. In this situation, it will be necessary to refer to the judiciary, which will have to dynamically interpret the law and reconcile the norms with the changed interpretative context.

According to the old Roman (Latin) law maxima, attributed to Lucius Javolenus Priscus: „Every definition in civil law is dangerous, for rare are those that cannot be subverted” (in Latin: „Omnis definitio in iure civili periculosa est: parum est enim, ut non subverti posset”). Not only defective statutory definitions, but also the lack of any definitions constitute a threat to legal certainty, security of trade and efficiency of judicial proceedings. As mentioned earlier, architecture is a complex concept, so the issue of an architectural work is perhaps better left to the doctrine and jurisprudence.

Bibliography

1. Rządowy projekt ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych (druk nr 86 z 6 listopada 1993). Sejm RP. II kadencja (1993-1997). Biblioteka Sejmowa [Government bill on copyright and related rights (print no. 86 of 6 November 1993). 2nd term of office of the Sejm of the Republic of Poland (1993-1997). The Sejm Library].
2. Jezioro J., *Wybrane zagadnienia dotyczące pojęcia utworów architektonicznych [Selected issues concerning the concept of architectural works]*, „Acta Universitatis Wratislaviensis” 2009, no. 3161, pp. 195-214.
3. Kuzia W., *Zjawisko plagiatu w architekturze – analiza przypadków [The occurrence of plagiarism in architecture – case analysis]* 2017, no. 40, pp. 229-249.
4. Goździewicz J., *Utwór urbanistyczny i jego status w świetle prawa autorskiego – wybrane zagadnienia [Urban work and its status in the light of copyright law – selected issues]*, „Monitor Prawniczy” 2006, no. 12, pp. 639-644.
5. Piórecki K.J., *Prawa autorskie uczestników*

- procesu inwestycyjno-budowlanego [Copyright of participants in the investment and construction process]*, "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej" 2011, vol. 2 (112), pp. 40-62.
6. Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. 1994 nr 24 poz. 83, ze zm.) [Act of 4 February 1994 on copyright and related rights (Journal of Laws of the Republic of Poland 1994 no. 24, item 83, as amended)].
 7. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 kwietnia 1973 r., sygn. I CR 91/73, Orzecznictwo Sądu Najwyższego Izba Cywilna 1974 nr 3 poz. 50 [Judgement of the Supreme Court of 25 April 1973, case ref. no. I CR 91/73, Case law of the Supreme Court Civil Chamber 1974 no. 3 item 50].
 8. Barta J., Markiewicz R., *Przedmiot prawa autorskiego [The subject matter of copyright]*, [in:] *System Prawa Prywatnego, t. 13: Prawo autorskie [Private Law System, vol. 13: Copyright Law]*, Barta J. (ed.), C. H. Beck, Warszawa 2007.
 9. Wyrok Sądu Okręgowego Warszawa-Praga w Warszawie I Wydział Cywilny z dnia 11 marca 2021 r., sygn. akt I C 1167/16 [Judgement of the Warsaw-Praga Regional Court in Warsaw I Civil Division of 11 March 2021, case ref. no. I C 1167/16].
 10. Prawo autorskie: orzecznictwo [Copyright law: jurisdiction], Korpała A., Stanisławska-Kloc S., Matlak A. (eds.), Lex a Wolters Kluwer Business, Warszawa 2010.
 11. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie I Wydział Cywilny z dnia 13 września 2017 r., sygn. akt I ACa 322/17 [Judgement of the Court of Appeal in Cracow I Civil Division of 13 September 2017, case ref. no. I ACa 322/17].
 12. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie I Wydział Cywilny z dnia 6 czerwca 2013 r., sygn. akt I ACa 510/13 [Judgement of the Court of Appeal in Cracow I Civil Division of 6 June 2013, case ref. no. I ACa 510/13].
 13. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie VI Wydział Cywilny z dnia 21 sierpnia 2013 r., sygn. akt VI ACa 23/13 [Judgement of the Court of Appeal in Warsaw VI Civil Division of 21 August 2013, case ref. no. VI ACa 23/13].
 14. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie VI Wydział Cywilny z dnia 8 grudnia 2016 r., sygn. akt VI ACa 1176/15 [Judgement of the Court of Appeal in Warsaw VI Civil Division of 8 December 2016, case ref. no. VI ACa 1176/15].
 15. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 stycznia 2006 r., sygn. akt I CK 281/05, Orzecznictwo Sądu Najwyższego Izba Cywilna 2006 nr 11 poz. 186 [Judgement of the Supreme Court of 25 January 2006, case ref. no. I CK 281/05, Case law of the Supreme Court Civil Chamber 2006 no. 11 item 186].
 16. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku I Wydział Cywilny z dnia 20 marca 2019 r., sygn. akt I A Ca 841/18 [Judgement of the Court of Appeal in Białystok I Civil Division of 20 March 2019, case ref. no. I A Ca 841/18].
 17. Wyrok Sądu Najwyższego Izba Cywilna Wydział IV z dnia 22 czerwca 2010 r., sygn. akt IV CSK 359/09 [Judgement of the Supreme Court Civil Chamber Division IV of 22 June 2010, case ref. no. IV CSK 359/09].
 18. Wyrok Sądu Najwyższego Izba Cywilna Wydział V z dnia 6 marca 2014 r., sygn. akt V CSK 202/13 [Judgement of the Supreme Court Civil Chamber Division V of 6 March 2014, case ref. no. V CSK 202/13].
 19. Wyrok Sądu Okręgowego w Szczecinie Wydział VIII Gospodarczy z dnia 10 grudnia 2015 r., sygn. akt VIII GC 196/15 [Judgement of the Regional Court in Szczecin VIII Commercial Division of 10 December 2015, case ref. no. VIII GC 196/15].
 20. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie I Wydział Cywilny z dnia 25 czerwca 2012 r., sygn. akt I ACa 1083/11 [Judgement of the Court of Appeal in Warsaw I Civil Division of 25 June 2012, case ref. no. I ACa 1083/11].
 21. Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 5 marca 1971 r., sygn. akt II CR 686/70, Orzecznictwo Sądu Najwyższego Izba Cywilna 1971 nr 12 poz. 231 [Judgement of the Supreme Court of 24 March 1971, case ref. no. II CR 686/70, Case law of the Supreme Court Civil Chamber 1971 no. 12 item 231].
 22. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Szczecinie I Wydział Cywilny z dnia 14 lutego 2018 r., sygn. akt I ACa 724/17 [Judgement of the Court of Appeal in Szczecin I Civil Division of 14 February 2018, case ref. no. I ACa 724/17].

Larisa CUZNEȚOV

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7677-1763>

Tatiana FILIPSKI

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6071-5513>

Angela MUNTEANU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4671-022X>

Museum pedagogy in the service of cultivating the aesthetic culture of studious youth

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.20>

Rezumat

Pedagogia muzeală în serviciul formării culturii estetice a tineretului studios

Pedagogia muzeală are un rol semnificativ în formarea culturii estetice a tineretului studios, prin crearea unor medii inedite de cercetare, învățare și aprofundare a cunoștințelor în diverse domenii precum: istoria, cultura, știința și arta. Această lucrare reprezintă un studiu teoretico-aplicativ, axat pe valorificarea resurselor muzeale și a patrimoniului cultural în procesul de cultivare estetică a tinerei generații.

Scopul cercetării rezidă în conceptualizarea formării culturii estetice a studenților-arhitecți și designeri prin integrarea unor principii și metode pedagogice specifice educației muzeale, adaptate realității socio-culturale contemporane, menite să contribuie la eficientizarea culturalizării estetice și la sporirea performanțelor academice ale acestora. În articol sunt expuse succint unele viziuni ale cercetătorilor: C. Cucoș, T. Filipski, A. Munteanu, M. Юхневич etc. cu privire la sensibilizarea estetică a studenților-arhitecți și designeri în contextul valorificării patrimoniului cultural.

La fel, sunt propuse o serie de **strategii pedagogice** de educație muzeală, aplicabile în cadrul universităților cu profil artistic și orientate spre exploatarea optimă a potențialului educațional al muzeelor în procesul de formare a culturii estetice a studenților-arhitecți și designeri. Totodată, sunt prezentate exemple de bune practici educaționale care elucidează importanța muzeelor în dezvoltarea competențelor artistice și culturale ale studenților-arhitecți și designeri, oferindu-le oportunități de implicare în realizarea proiectelor de restaurare, conservare, revitalizare și reabilitare a monumentelor istorice și a bunurilor culturale, contribuind astfel la protejarea și promovarea valorilor artistice și arhitecturale, la consolidarea conștiinței și culturii profesionale etc.

Cuvinte cheie: pedagogie muzeală, educație muzeală, estetică, cultură, tezaur muzeal, valori istorice

Summary

Museum pedagogy in the service of cultivating the aesthetic culture of studious youth

Museum pedagogy plays a significant role in shaping the aesthetic culture of diligent youth by creating innovative environments for research, learning, and deepening knowledge in various fields such as history, culture, science, and art. This paper represents a theoretical and applied study focused on the utilization of museum resources and cultural heritage in the process of cultivating the aesthetic sensibility of the younger generation.

The purpose of the research lies in conceptualizing the development of the aesthetic culture of architecture and design students through the integration of pedagogical principles and methods specific to museum education, adapted to contemporary socio-cultural realities, aimed at enhancing aesthetic culturalization and improving their academic performance. The article briefly presents some perspectives of researchers: C. Cucoș, T. Filipski, A. Munteanu, M. Yukhnovich, etc. regarding the aesthetic sensitization of architecture and design students in the context of cultural heritage utilization.

Additionally, a set of museum education pedagogical strategies is proposed, applicable within universities with an artistic profile and oriented toward the optimal exploitation of the educational potential of museums in the process of developing the aesthetic culture of architecture and design students. Furthermore, examples of good educational practices are presented, highlighting the importance of museums in developing the artistic and cultural competences of architecture and design students by providing opportunities for their involvement in projects of restoration, conservation, revitalization, and rehabilitation of historical monuments and cultural assets, thereby contributing to the protection and promotion of artistic and architectural values, as well as to the consolidation of professional awareness and cultural responsibility.

Keywords: museum pedagogy, museum education, aesthetics, culture, museum treasury, historical values

Essentially, aesthetics is a branch of philosophy that deeply analyzes the value of *Beauty*. The approach of aesthetics includes the conceptualization and appreciation of both natural beauty and beauty created by humans, encompassing cultural heritage, objects, and works of art.

In this context, both the conceptualization and, especially, the appreciation of beauty are the objectives of aesthetic education, which represents a dimension of education and an essential component of the educational ideal. It is precisely aesthetic education that aims to shape an individual's aesthetic culture.

This serves as the motivation for the present study, which focuses on elucidating the role of museum pedagogy in shaping the aesthetic culture of young scholars. The research examines concrete examples from the training of architecture students and the educational strategies applied by university educators in collaboration with museums, which have proven to be effective in their professional training and the development of their aesthetic culture.

In this regard, it is worth emphasizing that the importance of museums in cultivating individuals is not a recent discovery. However, in certain historical periods, not all social classes had free access to them. Nevertheless, throughout history, a clear trend of interaction between museums, the public, and educational institutions can be observed, aimed at educating and enriching the younger generation.

A representative example from Antiquity is the *Museum of Alexandria*, which housed collections of artifacts, manuscripts, and works of literature and art. Integrated within its structure was also a university, featuring the city's most valuable library.

Researchers in the history and socio-humanistic field [15; 16; 17] point out that although museums in Antiquity, the Middle Ages, and the Modern Era had different organizational structures and statuses, they managed to preserve and promote the stored heritage, including valuable objects and works of art, as well as certain models of public engagement. These aspects have been significant not only for culture, education, and the study of authentic works but also for the development of contemporary science and aesthetics [1; 4; 14].

In the contemporary era, particularly in the second half of the last century and in postmoder-

nity/the 21st century, museums have undergone an architectural reconversion of both their interiors and exteriors, as well as a transformation in their activities. They have adopted a new institutional paradigm centered on active participation in the education and aesthetic cultivation of the general public. Museums now integrate innovative strategies and methods for presenting collections, organizing activities, and implementing diverse educational formats—interdisciplinary, multidisciplinary, and transdisciplinary—adapted to socio-cultural transformations [13; 15] and the requirements of museum pedagogy, which has already established itself as a branch of general pedagogy.

Thus, in the context of modern education, museums have become essential educational spaces for the cultural, aesthetic, and professional development of young people, particularly students from specialized educational institutions (architecture, landscape architecture, design, painting, graphics, etc.). Museum pedagogy offers unique learning opportunities through direct interaction with works of art and cultural artifacts, significantly contributing to the development of aesthetic sensitivity and taste, the stimulation of critical and creative thinking, and the enhancement of students' analytical and synthesis skills. Direct observation of exhibits and works of art encourages students to research and deeply appreciate the diversity of artistic styles and techniques used by their predecessors over time, integrating these influences into their own work [5; 10; 11; 12].

Given that museum pedagogy is a field of educational sciences, a branch of general pedagogy, and an interdisciplinary, multidisciplinary, and transdisciplinary science that promotes the historical values of culture—with its specific goal being the implementation of museum education [5, p.12]—and that aesthetic education is the dimension of learning aimed at preparing individuals to perceive, interpret, internalize, and create values [3, p.13], the optimization of the learning process, cultural development, and aesthetic awareness of the public can be successfully achieved through the study, understanding, and appreciation of museum heritage.

The formation of students' aesthetic culture allows us to highlight the following objectives of aesthetic education, which are also relevant to museum education:

General objective:

The formation and development of aesthetic consciousness in human personality, which can be achieved in a museum context through the study and understanding of fundamental concepts of beauty as reflected in art, nature, and culture, stimulating aesthetic appreciation in all its forms (artistic, natural, social, cultural, etc.).

Specific objectives:

The formation and development of both theoretical and practical aesthetic consciousness through the exploration of museum heritage, researching principles and theories of beauty, taste, and aesthetic judgment (the nature of beauty, harmony, expressiveness, and how aesthetic values are perceived across different cultures and historical periods) and applying them in everyday life and creative fields (visual arts, architecture, design, music, literature, etc.).

Concrete/actionable objectives:

Derived from the operationalization of specific objectives, these are achievable through educational activities organized and conducted in formal or non-formal settings, with broad exposure to beauty as it exists or is promoted in society, nature, and art, aligned with general pedagogical values [2, p. 227].

Museums hold a privileged status in assuming the responsibility of cultivating individuals through the appreciation of beauty, becoming an educational opportunity for aesthetic formation, both through the development of specific activities and the establishment of explicit partnerships between museums and educational institutions [3, p. 210], as well as through the involvement of all social institutions.

The goals of museum education and the goals of aesthetic education are cumulative and complementary, depending on the specific content of curricular and extracurricular programs. Museum education is an essential approach in shaping students' aesthetic culture and involves correlating several theoretical and praxeological aspects, including the accumulation of aesthetic experience, the study of the origin and nature of works of art, and the identification of ways to interact between the recipient, authentic art, reality, and society.

The Republic of Moldova, along with the other signatory states of the Faro Convention on Cultural Heritage and Education, under the provisions of Article 13, undertakes the following commitments:

- To integrate the dimension of cultural heritage at all levels of education as an effective tool for interconnection with other areas of knowledge;
- To strengthen the link between cultural heritage education and lifelong learning;
- To promote interdisciplinary research on cultural heritage in educational institutions and museums;
- To support continuous professional development, as well as the exchange of knowledge and practical skills both within and outside the educational system [18, p. 5].

Based on the above, we can conclude that our country is developing, ratifying, and implementing state policies aimed at ensuring the protection, research, sustainability, and promotion of cultural heritage focused on museum education and the formation of the aesthetic culture of young students.

Thus, it is necessary to mention that museum education and the formation of aesthetic culture in students can be achieved through several dimensions, such as:

- **Professional**, by developing skills and competencies for analyzing and interpreting works of art in a professional context (architecture, design, visual arts, etc.);
- **Scientific**, through the development of scientific works, combining research methods in museology with those specific to the field of study;
- **Humanistic**, by promoting cultural and moral values, encouraging empathy and understanding of cultural diversity through universal themes (architecture, design, visual arts, etc.) displayed in museums;
- **Aesthetic**, by cultivating aesthetic sensitivity, observing and interpreting beauty, proportions, and harmony reflected in various artifacts [16, p. 92].

A major objective of museum pedagogy is to encourage educational cooperation between museums and educational institutions, which involves developing and implementing educational strategies aimed at exploring and leveraging the formative potential of museums.

Based on our in-depth research on the formative potential of museums and the pedagogical experience marked by the relevant outcomes of the students involved, we propose a set of pedagogical strategies for implementing museum education,

which in our view would enhance the formation of aesthetic culture in students from specialized universities and strengthen cooperation between educational institutions and museums:

- Organizing guided tours in architecture, art, and history museums to analyze and perceive through the lens of *functionality versus aesthetics*, architectural styles, artistic styles, construction techniques, restoration, revitalization, etc.
- Organizing visits to national and regional museums to better understand the cultural context, architectural traditions, and artistic heritage inherited from previous generations.
- Creating practical workshops in museums by involving visual artists, architects, designers, etc., where students can paint, draw, or design inspired by the museum exhibits.
- Involving students in virtual or physical reconstruction projects of historical sites and displaying them in museums, using 3D modeling software.
- Organizing temporary exhibitions in museums dedicated to architecture, design, visual arts, etc., with student involvement alongside renowned personalities to present their own works for a bilateral exchange of experiences.
- Developing research programs focused on historical documentation, scientific research, photography, etc., in which students conduct case studies on artifacts, works of art, or heritage sites with the status of historical monuments.
- Organizing thematic conferences in museums that address important topics such as: museum treasure, sustainable architecture, urban design, heritage conservation, etc., for students to actively participate in discussions, debates, or presentations.
- Involving students in creating and presenting virtual tours or interactive guides that cover the most important tourist destinations, architectural landmarks, museum collections, etc., to support *the museum's accessibility for all*.
- Engaging students in volunteer educational programs for museum visitors, allowing students to demonstrate their verbal communication skills by explaining concepts related to architecture, painting, design, aesthetics, etc.

It is worth mentioning that an important technological element is that these strategies can be applied to support and complement the specialized

university curricula. Through guided tours and practical activities carried out in museums, students research and better understand the historical, contextual, and cultural journey of creating works of art, architecture, and design. Museums become living laboratories where the theoretical knowledge acquired can be implemented in practice and reflected in their subsequent creations.

Next, we will present relevant examples of experimental validation of the targeted museum education strategies, designed to facilitate the development of aesthetic culture in students from specialized universities, carried out within the collaboration between the *Technical University of Moldova (TUM)* and the *National Museum of Art of Moldova, the National Museum of Ethnography and Natural History in Chişinău*, etc., where architecture and design students participated in educational and volunteer programs that included thematic visits, creative workshops, thematic exhibitions, creating drawings inspired by museum collections, restoration, renovation, and revitalization projects, etc., in interior design or the architecture of buildings.

A commendable practice to follow was the development and implementation of the concept-project titled: ***Restoration of the Balioz Manor in Ivancea village, Orhei district***, a true expression of native architectural values, carried out by architecture student Judi Malec, with project coordination by TUM university lecturer Radu Andronic. The project involved a multifaceted and complex investigation of the issue, incorporating a set of scientific research methods such as: scientific documentation, photo documentation, SWOT analysis of the land and existing buildings, urban planning analysis and evaluation, surveys, case studies, comparison, and interpretation of the results, all of which were directed towards achieving the pre-established objectives.

Following preliminary research on the actual condition of the manor's park and buildings, it was found that certain areas were in a poor condition and required urgent intervention through concrete restoration and renovation actions, starting from the technology, functionality, beauty, and initial aesthetic expression. Thus, the analytical study of the investigated issue and the scientific approach led to the prefiguration of a praxiological dimension of an integral, creative, and innovative approach, reflected in the proposed concept-project, which was successfully completed.

In the following, we will present other results achieved by architecture and design students, which also demonstrated the effectiveness of museum education in their aesthetic formation in both formal and nonformal contexts. We considered it important to identify and adjust educational activities to the needs and requirements of the participants, aimed at encouraging the exploration, understanding, and interpretation of aesthetic values through the museum's heritage of historical, scientific, architectural, artistic, technological, etc. interest. The active and interested involvement of students from academic groups ARH-191, ARH-192, and ARH-193 from the Department of Architecture (DA), Faculty of Urbanism and Architecture (FUA), TUM, in the realization of the *architectural-spatial revitalization project of a fragment from the historic center of Chișinău* involved highlighting two essential stages:

- Leveraging and expanding the theoretical knowledge acquired in the courses of *Architectural Design and Urban Studies*, as the *theoretical and historical foundation for the diploma*, through: scientific documentation, historical analysis, and architectural-urban evaluation of the existing environment (the historic center of Chișinău), photo documentation, case studies, etc.;
- Applying theoretical knowledge in practice by identifying innovative (functional, aesthetic, and sustainable technological) solutions that respond to historical, political, socio-cultural, etc. interests (Figures 1, 2, 3, 4).

The coordinators of the mentioned projects, professors: Dr., Associate Professor, Svetlana OLEINIC, Dr., Associate Professor, Nistor GROZAVU, and Lecturer, Teodor NAVAL, noted that the architecture students demonstrated perseverance, flexibility, creativity, collaboration skills, and rapid adaptability to the challenges of scientific and technological progress.

They also convinced us of the necessity and importance of museum education in the aesthetic formation of architecture and design students. The curricular activities in the *Interior Space Architecture II module*, held at the *National Museum of Ethnography and Natural History in Chisinau* with architecture students from the academic groups ARH-191, ARH-192, ARH-193, DA, FUA, TUM, involved scientific research of documents and exhibits to better understand the architectural styles applied in the interior and

exterior design of traditional Romanian houses, materials, finishes, techniques, and technologies used in the construction of residential houses and public buildings (Figures 6, 7, 8).

The course instructor, Dr., Associate Professor, Angela MUNTEANU, states that the architecture students developed interesting projects and creations, harmoniously blending the past, present, and contemporary innovation.

The research, validation, and dissemination of results [6; 7; 8; 9; 10; 11; 12, etc.] carried out by us over the years have demonstrated the effectiveness and necessity of aligning the curricular content of university courses such as *Interior Space Architecture*, *Architectural Design*, *Urban Studies*, *Theoretical and Historical Foundation of the Thesis*, *Form Study*, *Painting*, *Architectural Aesthetics*, etc., with museum education.

Also, examples of good practices that highlight the importance of museums as educational resources in the aesthetic formation of architecture and design students can be found at the *Ion Mincu University of Architecture and Urbanism in Bucharest*, which has included the course *Architecture and Archaeology* in its study program. This course involves in-depth study of archaeological sites and the mechanisms of safeguarding, conserving, protecting, and promoting national cultural heritage [21].

The *Polytechnic University of Milan* also offers content and courses such as *Architectural Design and History*, supported and complemented by museum educational programs [22].

At the same time, we have established that integrating museum experiences into formal education activities faces several challenges across different dimensions: highly demanding academic programs, the lack of teaching staff with specific museum training, limited financial resources that may affect the organization of systematic visits and collaborations between universities and museums. Addressing these challenges requires a well-thought-out strategic approach that includes sustainable partnerships between the mentioned institutions, accompanied by specific educational programs and flexibility.

In conclusion, museum education activities serving the formation of students' aesthetic culture promote participatory-collaborative learning in a safe and friendly environment, encouraging students to actively engage in discussions and debates with colleagues or experts from various professional fields such as architecture, arts, en-

gineering, education, history, etc., aimed at improving interpersonal and social skills necessary for a successful career of future specialists. Museum education fosters intellectual curiosity, adaptability to new challenges, autonomy, and lifelong learning. By integrating museum activities into the university curriculum, higher education institutions can offer a holistic approach to student education, focusing on the valorization of cultural, artistic, and architectural treasures, preparing creative, well-informed specialists capable of appreciating and transmitting national and global heritage to future generations.

Additionally, the development and implementation of joint research programs, digitization of museum collections, and the creation of interactive platforms dedicated to students could strengthen the role of museum education in the formation of architects and designers, promoting educational policies that support the funding and implementation of museum projects in universities and vice versa.

Bibliography

1. Crețu Mirela. Muzeu. Management. Performanță. De la un muzeu funcțional la un muzeu performant. În: Buletin Științific. Revista de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie (Serie Nouă) . nr. 27(40). Chișinău, 2017, pp. 126-158.
2. Cristea Sorin. Fundamentele Pedagogiei. Editura Polirom, 2010. 399 p.
3. Cucoș Constantin. Educația estetică. Iași: Polirom, 2014. 222 p.
4. Cuznețov Larisa. Educație prin optim axiologic. Teorie și practică. UPS Ion Creangă, Chișinău, 2010. 159 p.
5. Filipski Tatiana. Educația muzeală. Colaborarea instituției de învățământ-muzeu-familie-comunitate. Studiu monografic. Chișinău: CEP USM, 2021. 146 p.
6. Filipski Tatiana. Potențialul formativ al educației muzeale valorificat în instituțiile de învățământ superior. În: Conferință Internațională Preocupări contemporane ale Științelor Socioumane ULIM, Ediția a XI-a. Chișinău, 2020. pp. 473-476.
7. Filipski Tatiana. Activitatea socio-culturală a muzeului ca element al colaborării cu instituțiile de învățământ. În: Acta Commemorationes, Sciences of Education, nr.1(19). Chișinău, 2020.
8. Filipski Tatiana, Cuznetov Larisa. Some pedagogical aspects of museum education of pupils and students from the perspective of collaboration between the art museum and learning institutions. În: Creative Education Journal States. (Vol. 13, No. 3) March 2022, pp.794-802.
9. Niculescu Corina. Muzeologie generală. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1975.
10. Filipski Tatiana. Visual arts education for design students from the perspective of museum education in a social context. In: Journal of Social Sciences, vol. 7, nr. 2, 2024. pp. 59-67.
11. Filipski Tatiana. Building the museum culture of students and pupils through museum exhibitions in the information technologies era. In: Journal of Social Sciences, 2023, vol. 6, nr. 3, pp. 104-113.
12. Munteanu Angela. Actualitatea și importanța educației muzeale prin colaborarea instituției de învățământ cu familia în contextul gândirii științifice. În: Conferință Științifică Internațională Condiții pedagogice de optimizare a învățării în post criză pandemică prin prisma dezvoltării gândirii științifice, desfășurată în cadrul Programului UE Orizont 2020 (CG-ENI/2017/386-980 CE) 18 iunie 2021. pp. 85-90.
13. Sălăvăstru Dorina. Psihologia învățării: teorii și aplicații educaționale. Iași: Editura Polirom, 2009. 228 p.
14. Stăvilă Tudor, Ciobanu Constantin Ion. Patrimoniul cultural al Republicii Moldova. Ediția a 2-a. Chișinău: Editura Arc, 2014. 288 p.
15. Юхневич Марина. Я поведу тебя в музей: Учеб. пособие по музейной педагогике. М - во культуры Р.Ф. Рос.ин - т культурологии - Москва 2001. 223 с.
16. Поршнева Валерия. Музей в культурном наследии античности. Москва: Изд-во Новый Акрополь, 2012. 336 с.
17. Коренева Александра. Музей как глобальный гуманитарный проект: социально-философский анализ. Специальность: 09.00.11 Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук, научный руководитель: к.т.н. Сориная, Москва, 2017.
18. Convenția-cadru a Consiliului Europei privind valoarea patrimoniului cultural pentru societate (Faro, 27.X.2005 art. 13, p. 5)

- [online]. [access date 31.12.2024]. <https://rm.coe.int/1680083746>.
19. Departamentul Arhitectură. Facultatea Urbanism și Arhitectură. Universitatea Tehnică a Moldovei. https://www.facebook.com/photo/?fbid=1221465839669752&set=pcb.1221467733002896&locale=ro_RO. [online]. [access date 02.02.2025].
20. Departamentul Arhitectură. Facultatea Urbanism și Arhitectură. Universitatea Tehnică a Moldovei. <https://www.facebook.com/photo?fbid=1042195900930081&set=pcb.1042196160930055>. [online]. [access date 17.02.2025].
21. Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”. <https://www.uauim.ro/fp/disc/698/FA-A%20CP-39%20Arhitectura%20si%20Arheologie.pdf>. [online]. [access date 28.02.2025].
22. Politehnica din Milano. <https://www.polimi.it/en/education/laurea-magistrale-programmes/programme-detail/architectural-design-and-history>. [online]. [access date 28.02.2025].



Figures 1, 2, 3, 4, 5. Evaluation of the works developed by architecture students within the Architectural-Spatial Revitalization Project of a fragment from the historic center of Chisinau [19].



Figures 6, 7, 8. Architecture students in the process of gathering information, documentation, and acquiring new knowledge regarding the selection, restoration, conservation, and symbolism of national heritage [20].

Architecture of Spiritual Educational Complexes

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.21>

Rezumat

Arhitectura complexelor educaționale spirituale

În lumea modernă, problema identificării unor mecanisme de interacțiune între diferite religii, creșterea nivelului de toleranță și toleranța față de reprezentanții altor culturi devin din ce în ce mai relevante și necesare. Consolidarea legăturilor interculturale și interreligioase va ajuta la evitarea multor conflicte. În acest sens, problema formării unor complexuri educaționale spirituale moderne cu un mediu multicultural confortabil pentru instruirea unor persoane tolerante, cu o înaltă educație, este extrem de relevantă. Scopul acestui studiu constă în elaborarea de recomandări referitoare la proiectarea complexurilor spirituale și educaționale pentru reprezentanții diferitor religii. Pentru realizarea studiului s-au utilizat metode teoretice și empirice (metoda analizei comparative, sondaj de teren, design experimental). În urma studiului au fost formulate principii științifice pentru proiectarea unui complex spiritual și educațional în vederea obținerii diferitor niveluri de învățământ la reprezentanții diferitor religii: de la învățământul primar până la cel superior. S-a efectuat o analiză funcțională a complexului spiritual modern și s-a propus nomenclatorul optim al încăperilor pentru a asigura o educație cuprinzătoare, precum și o dezvoltare intelectuală și spirituală. Utilizarea principiilor științifice propuse pentru proiectarea complexurilor spirituale moderne va contribui la formarea unui mediu multicultural armonios, precum și la creșterea toleranței religioase în societate, la realizarea unității culturale și religioase, la reducerea nivelului de agresivitate și intoleranță.

Cuvinte cheie: multiculturalism, spațiu polireligios, toleranță, complex educațional spiritual, instituție educațională spirituală.

Summary

Architecture of Spiritual Educational Complexes

In the modern world the issue of finding mechanisms for interaction between different religions, increasing the level of tolerance and tolerance towards representatives of other cultures is becoming increasingly relevant and necessary. Strengthening intercultural and interreligious ties will help avoid many conflicts. In this regard, the issue of forming modern spiritual educational complexes with a comfortable multicultural environment for the preparation of tolerant, highly educated public and religious figures is extremely relevant. The purpose of this study is to develop recommendations regarding the design of spiritual and educational complexes for representatives of various religions of the world. To conduct the study, theoretical and empirical methods were used (method of comparative analysis, field survey and experimental design). As a result of the study, scientific principles for designing a spiritual and educational complex for representatives of various religions to obtain various levels of education were formulated: from primary to higher spiritual education. A functional analysis of the modern spiritual complex was carried out and the necessary composition of premises was proposed to ensure comprehensive education, as well as intellectual and spiritual development. The use of developed and proposed scientific principles for the design of modern spiritual complexes will contribute to the formation of a harmonious multicultural environment, as well as increasing religious tolerance in society, achieving cultural and religious unity, reducing the level of aggression and intolerance.

Keywords: multiculturalism, Polyreligious Space, Tolerance, Spiritual Educational Complex, Spiritual Educational Institution.

1. Introduction

A significant number of conflicts in the world occur due to a clash of various interests: religious, territorial, economic, etc. In this context, we can recall the capture of Byzantium by the Ottoman Turks (by Mehmed II) in 1453 and the transformation of the main Christian shrine - the Church

of Hagia Sophia - into a mosque; the capture in 1480 by the Ottoman Empire (Suleiman the Magnificent) of the territory part of modern Greece (the Rhodes island) that prompted part of the Christian population to leave the island; The Hotin War of 1620-1621 of the Ottoman Empire against the Polish-Lithuanian Commonwealth,

etc. Also, a large number of conflicts broke out in the XX century: the Palestinian-Israeli conflict, which began in 1948 and continues today; the invasion to Tibet by Chinese troops in 1949; the conflict between India and Pakistan; conflict in the 1990s in the Balkans; multiple armed conflicts between colonies and colonialists: the Algerian war in the 1950s for the independence of Algeria from France; Indochina War against the French colonial administration in 1945-1954; the national liberation movement in India, which began in the 1920s with a massive campaign against the British colonial government, etc.

Considering the presence of a significant number of conflicts, acts of vandalism on the basis of religious intolerance, the issue of finding mechanisms for the civilized interaction between different cultures and religions in the modern world becomes extremely urgent. This goal of the study coincides with the goal of the United Nations - to save future generations from the scourge of international conflicts and wars. The training and education of tolerant and highly educated spiritual leaders in a polyreligious and multicultural environment can contribute to reducing the number of interreligious and interethnic conflicts because most conflicts arise precisely because of intolerance in society. An institution that trains such leaders can be a spiritual educational complex since when representatives of different religions study together (in one complex) this contributes to tolerant perception of representatives of other religions and cultures. It is necessary to form these complexes as educational campuses of permanent year-round stay. Such a system of education and upbringing, which has deep historical roots (universities in Oxford, Cambridge, Sorbonne, etc.), will make it possible to form and train highly educated, tolerant, comprehensively developed individuals, which, in addition to the educational system, should also be facilitated by the general environment and atmosphere in the institution. That is why the search for scientific and methodological foundations for the formation of multicultural, polyreligious spiritual educational complexes and the corresponding harmonious environment is a rather urgent issue today.

The subject of the research is the fundamentals of the architectural and planning organization of polyreligious spiritual educational complexes. The objective of the study is to develop principles; architectural, typological and conceptual founda-

tions for the formation of these complexes, as well as recommendations regarding their design, taking into account national, religious, and confessional characteristics.

The scientific hypothesis of the study is that these days, under conditions of permanent outbreaks of conflicts for various reasons, it becomes necessary to form new progressive, universal types of polyreligious spiritual educational institutions - enlarged complexes with an appropriate environment for the training and development of representatives of different religions. The implementation of the idea of building polyreligious multicultural complexes will contribute to the formation of a tolerant society, which is the basis for maintaining peace and security.

The basis for the hypothesis put forward can be the historical experience of the construction and general use of religious buildings by representatives of different religions and confessions in different countries of the world. Jerusalem (Israel) is a common shrine for three religions: Christian, Jewish, and Muslim. It is called the city of the world, the city of three religions, as well as the city of combining various monuments of history, traditions, and cultures, where churches, synagogues, and mosques are located together. Historical examples of the places of worship for different religions and confessions built close to each other can also be found in other countries. Thus, The Saint Petersburg Mosque (Russia) was erected in the very centre of the city, not far from the Peter and Paul Fortress and the Orthodox Peter and Paul Cathedral. The synagogue in St. Petersburg is located near the Orthodox St. Nicholas Cathedral. Kyiv (Ukraine) also has examples of good neighborly relations between different religions. So, on Lukyanovskaya Street, near the Christian church, there is a mosque of the Religious Administration of Muslims of Ukraine.

Striking examples of national and religious tolerance can also be the Palace of Peace and Reconciliation in Astana (Kazakhstan) (see Fig. 4); Lotus Temple in New Delhi (India); Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem (Israel) in which each confession has its own hours of prayer (see Fig. 8); (see Fig. 1).

Scientists and architects from different countries of the world, such as the USA, Israel, Great Britain, France, India, Russia, Kazakhstan, Ukraine, are engaged in the issues of multiculturalism in architecture and culture. Much attention

has also been paid to the study of this issue in Ukraine recently. The need to combine the efforts of architects, culturologists, theologians in solving the issue of reducing religious and interethnic conflicts with the help of architecture, art, culture is recognized.

The scientific and methodological basis for this study was scientific works: on philosophy – by G.V. Hegel [4], H. G. Gadamer [3]; on art and culture – by J. W. Goethe [5], W. W. Kandinsky [9]; on history and theory of architecture – by M. P. Vitruvius [29]. The study is directly based on scientific works of researchers devoted to the problems of the formation of educational institutions – Sybille Kramer [27, 28], Alan Ford [22], Lisa Gelfand, Eric Corey Freed [23]; P. A. Solobay [13]; the study of the architecture of theological educational institutions – O. I. Zhovkva [7], T. F. Zhukova [8], V. I. Proskuryakov, and R. Z. Stotsko [14]; problems of the sacred architecture development of various religions (Christian, Muslim, Jewish) – Chiat M. J. [20]; Carey M. [18]; Heathcote E., Spens I. [24]; Kennedy Roger G. [25]; O. G. Boyko [1], K. R. Voznyak [2], E. O. Kotlyar [10], O. S. Sleptsov [12], O. V. Mere [11], N. Kh. Khalitov [16], G. V. Shevtsova [15] et al.

Up to this day, a number of works have been published on the issues of determining modern trends in the design of educational institutions of various levels, which can become the basis for the design of educational blocks of polyreligious spiritual educational complexes. So, Sibylle Kramer in books “Building to Educate: School Architecture & Design” and “Colleges & Universities - Educational Spaces” made an attempt to define trends and concepts in the architecture of modern educational buildings. Thus, attention is focused on the use of flexible and multifunctional premises, the organization of zones for individual work and communication, multimedia zones [27, 28]. In the book “Designing Schools: Space, Place and Pedagogy” edited by Kate Darian-Smith, Julie Willis current trends in the architecture of educational institutions are defined, taking into account innovations in the educational system and new digital technologies [21].

Doctoral research of P. A. Solobay “Typological foundations of higher educational complexes architecture formation”, which highlights the methodological and scientific principles of the formation of the architectural environment in

higher educational institutions is of unconditional interest. The author also analyzes the problems of higher education, summarizes the significant experience in the design and reconstruction of educational institutions; the principles of formation of the functional structure of educational institutions are considered; the scientific principles of the formation of these objects are determined [13].

Also, a number of studies have been carried out recently on the issues of environmental friendliness of educational institutions. Alan Ford in his book “Designing the Sustainable School” considers the construction of modern ecological educational institutions (schools) of the XXI century, taking into account the minimization of their negative impact on the environment. The author outlines the ways to overcome the established stereotypes in the design of educational institutions and demonstrates the ways of introducing innovations that contribute to the improvement of architectural solutions of educational institutions [22]. The book by Lisa Gelfand, Eric Corey Freed called “Sustainable School Architecture: Design for Elementary and Secondary Schools” consists of research conducted by the authors on the design of educational institutions of the future [23].

However, it is worth mentioning that today in the world there is a lack of research devoted to the prospects for the formation of the architecture of theological educational institutions for various religions. In some of them, for example, in the monograph by R. Z. Stotsko and V. I. Proskuryakov “Architecture of theological educational institutions of the Ukrainian Greek Catholic Church”, the architectural and typological principles of the formation of the Greek Catholic Church religious educational institutions in Ukraine are considered. The authors systematized the experience of designing, building religious educational institutions of this denomination in Ukraine and Europe in the period from the X-XI century and until the beginning of the XXI century. The main types of spiritual educational institutions were identified, methodological recommendations regarding the design were developed [14].

In the monograph of O. Zhovkva “Architecture of Orthodox Spiritual Educational Institutions of Ukraine”, a comprehensive analysis of the architectural features of Orthodox religious educational institutions is carried out, the experience of design and construction of these objects is

summarized. Also, functional planning schemes of Orthodox spiritual educational institutions of various types are proposed, features of the formation of a composition related to spatial planning and architectural solutions for modern Orthodox spiritual educational institutions are considered [7].

T. F. Zhukova in the study "Madrasah of Central Asia. Genesis, evolution, modern use" developed a typological characteristic of madrasahs buildings (Muslim spiritual educational institutions) in Central Asia, as well as defined the features of their architecture and functioning in modern conditions [8].

In Moya Carey's book "The Illustrated History of Islamic Architecture" the most outstanding monuments of Islamic architecture of Muslim countries, as well as countries that fell under Muslim rule (Spain, India, North Africa), are considered. An architectural analysis of the main types of buildings: mosques, qibla, madrasah, caravanserais, etc. is carried out. The interpretation of the semantic and functional load of individual elements of public and religious Muslim buildings is given [18].

In N. Kh. Khalitov's dissertation "Muslim religious architecture of the Volga-Kama region from the IX to the beginning of the XX century" an attempt was made to reveal the features of the cult Islamic architecture on this territory, to determine the architectural and artistic patterns of its formation [21]. This information can be used in the design of the sacred core (mosque), as an integral part (sacred core) of a polyreligious spiritual educational complex [16].

The studies of O. G. Boyko and E. O. Kotlyar can become the basis in studying the issue of the regularities of constructing the architectural-spatial composition of the synagogue as a component of the polyreligious spiritual educational complex. In the dissertation of O. G. Boyko "Architecture of stone synagogues of the Right-Bank Ukraine of the XVI – XX centuries" based on the analysis of 370 preserved and lost synagogues, the principles and patterns of the formation of their town-planning, planning-spatial, constructive, volume-compositional, figurative and stylistic features in the context of European and local traditions were revealed [1]. The dissertation of E.O. Kotlyar "Synagogues of Ukraine in the second half of the XVI – the beginning of the XX century as a historical and cultural phenomenon" is devoted

to the study of the historical and genetic problems of the structure and significance of Jewish sacral buildings, the study of the historical and typological features of Ukrainian synagogues, their classification. Also, E.O. Kotlyar identified the patterns of symbolism and stylistics of synagogues [10].

The book written by Edwin Heathcote, Iona Spens "Church Builders of the Twentieth Century" addresses the issues of change in sacred architecture and theology of the XX century and presents a wide range of modern places of worship. The authors analyze the main periods of architectural development dating from the late 1950s to the present day and illustrate them with projects of world-famous architects (Auguste Perret, Rudolph Schwartz, Otto Bartning, Antoni Gaudi, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Tadao Ando, Philip Johnson, Mario Botta). Much attention is paid to the issue of tolerance and pluralism in the church architecture of the third millennium [24].

Also, there are a number of studies devoted to the analysis of the features of Christian religious buildings and complexes. Thus, Roger G. Kennedy in his book "Mission: The History and Architecture of the Missions of North America" analyzes the architectural features of missionary buildings in North America, which can be considered the result of a fusion of European and American cultural traditions [30]. In the book "Marilyn J. Chiat America's Religious Architecture: Sacred Places for Every Community" the sacred architecture of the USA for representatives of different religions is considered. The author provides an analysis and historical overview of religious architecture, which is a vivid illustration of the ethnic and religious diversity of America [20]. The research of L. Ya. Chen "Architecture of monasteries of the Order of St. Basil the Great in Ukraine and their place in the development of Ukrainian architecture of the XVII – XX centuries" is devoted to determining the patterns of the architecture of Catholic churches [17], as well as O.V.

Merie's dissertation "The architecture of wooden Roman Catholic churches in Galicia in the second half of the XVII - first half of the XX century" [11].

In dissertation research of K. R. Voznyak "Architecture of the modern parish church: the example of St. Petersburg" [4] and G.V. Shevtsova "Genesis of the Ukrainian wooden church (origins, principles of architectural formation, world context)" [19] the functional features of an

Orthodox church, Orthodox symbolism are considered, and an analysis of the basic architectural characteristics in the context of the development of world sacred architecture is conducted.

The above works can be the basis for the design of sacred and educational campuses of polyreligious spiritual educational complexes, however, complex studies devoted to identifying the features of the architecture of modern religious educational institutions for representatives of various religions are currently insufficient. The issues of developing conceptual and architectural-typological foundations for their design, taking into account religious and confessional characteristics, remain poorly studied.

2. Objectives

The relevance of the research topic for Ukraine is evidenced by the Law of Ukraine "On Amending Certain Laws of Ukraine Concerning the Establishment of Educational Institutions by Religious Organizations" adopted by the Supreme Council in 2016, according to which official religious organizations are allowed to establish higher, vocational, of general education, preschool, and extracurricular institutions. Granting the right to religious organizations, on equal terms with state executive bodies, to create secular educational institutions of various forms and levels of accreditation and to be their owners is an important positive decision that will provide an opportunity for everyone to get an education in an appropriate religious environment.

The issue of creating a comfortable multicultural environment for learning and spiritual development has not yet been sufficiently covered in domestic and foreign science. That is why the search for scientific and methodological foundations for the formation of polyreligious spiritual educational complexes with a multicultural environment is very relevant and requires the solution of a number of problems (including methods of forming a polyreligious, multicultural, and multinational tolerant environment, achieving cultural unity, etc.). All this determines the relevance of this study for Ukraine and other countries of the world, where representatives of different religions and cultures live on the same territory.

3. Materials and Methods

The object of the research is multicultural, polyreligious spiritual educational complexes. In the course of the study, theoretical and empirical methods were used. The results of a questionnaire

survey conducted among representatives of theological educational institutions and the clergy regarding the prospects of spiritual education were assessed empirically. With the help of theoretical methods (architectural and typological methods), comparative and functional analyses were carried out. Morphological and parametric analyses were also used. Conceptual foundations for the formation of the architectural environment of polyreligious spiritual educational complexes were determined on the basis of special methods - environmental and graphic-analytical ones. The use of the environmental approach method made it possible to determine a scientific hypothesis: modern religious educational institutions should be formed as enlarged complexes (towns) with an appropriate environment, which are characterized by a "flexible" planning structure with provision for the possibility of further transformation. The use of these methods made it possible to comprehensively approach the issue of the formation of modern spiritual educational complexes' architecture.

More than 30 objects of theological educational institutions have been studied and analyzed using the method of field examination: The Patriarchal Cathedral and the residence of the Patriarch with auxiliary premises in Kyiv; Kyiv Theological Seminary (Ukraine); The Kyiv House of Prayer and Islamic University; Theological Institute (yeshiva) in Kyiv; Zhovkva Synagogue (Ukraine); Selimiye Mosque in Istanbul Turkey.

An analysis of the network of religious educational institutions in Ukraine and other countries, an overview of the current state of design and operation of institutions, as well as the results of a questionnaire survey of their employees and representatives, the clergy indicate that today there is a demand for the improvement of functioning facilities and the search for new, modern and rational architectural and planning solutions. More than 20 sacred structures of various religions and confessions were also studied using the method of field survey: The Church of All Nations, The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem (Israel); The Lotus Temple of all religions in New Delhi (India); Bektashi temple in Vlore (Albania); Hagia Sophia, Pammakaristos Church, Chora Church in Istanbul (Turkey).

An example of the use of a Christian church as a mosque can be the Hagia Sophia in Istanbul (formerly Constantinople, Byzantine Empire). In the XV century under the attack of the Ottoman

Turks, Byzantium fell and the Hagia Sophia temple in 1453 was converted into a mosque by adding minarets, removing the iconostasis, etc. Pam-makaristos Church in Istanbul, built in the XII century, in 1592 it was also transformed by Sultan Murad III into the mosque "Fethiye Camii" (Victory Mosque). Chora Church in Istanbul, built in 1077-1081, after the capture of the city by the Turks, in 1500 it was adapted as a mosque, etc.

The Church of the Holy Sepulchre in Jerusalem (Israel) today can be an example of the joint use of a religious building by various Christian denominations. The Church of All Nations, Jerusalem (Israel) was built in 1924 with financial support from 12 Catholic countries of the world. The church belongs to Catholics, but other Christian denominations can also conduct their services here.

In the Lotus Temple of all religions in New Delhi, India, which was built in 1986, representatives of all religions of the world can pray. The temple has a nine-sided plan and is a 40-meter hall for 2500 people. Chicago Baháí Temple, USA, built in 1953, is a domed building with a prayer hall 42 meters high and symbols of all world religions. Representatives of various religions and confessions can also conduct services there.

An example of religious tolerance can be the Palace of Peace and Reconciliation in Astana, Kazakhstan, which is a pyramidal building with a hall for 1300 seats. This object is not a religious building, but rather a symbol of religious tolerance, which is so necessary in the modern world.

As a result of the field survey, it was concluded that it is possible to share the sacred structure by representatives of different religions and confessions, and therefore it was concluded that it is possible to organize joint training of representatives of different religions in a single spiritual educational complex, which will contribute to the tuition of tolerance among students.

The adaptation of religious buildings for the needs of representatives of different religions and confessions can be partially explained by the similarity of their functional planning structure. So, a Christian temple is formed by a sacred part (altar), a place for prayer, an entrance part (porch).

An example of Orthodox Church building can be a Byzantine cross-domed temple in the shape of a cube with a hemispherical dome. That is why Jewish places of worship are usually cubic. At the entrance to the cult building, there is also

an entrance lobby (analogue of the porch), a prayer hall, and a sacred part.

An integral part of the mosque is the dome and the minaret; the planning structure of the mosque also has a tripartite structure (sacred zone, prayer hall, courtyard-narthex). By analogy with Christianity, the rectangular base of the mosque symbolizes the earth, and the hemispherical dome symbolizes the sky.

Thus, it can be assumed that the spatial model of a cubic religious building with a hemispherical dome may be acceptable for Christianity, Judaism, and Islam. In the course of the research, special attention was paid to the method of experimental and exploratory design, aimed at developing principles and recommendations for the design of polyreligious spiritual educational complexes.

At the moment in Ukraine, there are no examples of educational institutions for joint training of representatives of different religions. The issue of designing these objects today remains poorly studied in the scientific field and design practice. In this regard, using the method of experimental design, a functional planning model of a multicultural, polyreligious spiritual educational complex was developed.

The idea of organizing a polyreligious sacred educational environment using the developed principles is laid down in the author's project of a polyreligious spiritual educational complex for Kyiv, where the design solution provides for the possibility of training representatives of three world religions: Christian, Muslim, Jewish. This idea arose since Ukraine is a polyreligious state, and representatives of different religions live on its territory. The complex, the concept of which was presented during the experimental design, is a developed volumetric-spatial structure. The purpose of this design solution was to create a system that effectively works to achieve the main goal of a modern educational institution – the transfer of knowledge, spiritual improvement, as well as the activation of intellectual, spiritual, and creative resources of students.

In this project, the block-pavilion method of the architectural and planning organization is used: it provides for the transfer of educational, sacral, residential, refectory, sports functions to separately located blocks, which contributes to the optimization of the functional and planning organization of the complex. The complex can

be an example of a large educational institution. According to the design solution, there are three types of educational institutions on the territory of the complex (higher - academies, secondary - seminaries, as well as primary - Sunday schools), which provide a full cycle of spiritual education for representatives of different religions. The projected spiritual educational complex can be called a spiritual educational campus, which is a union of independent spiritual educational institutions for representatives of different religions, located on the same territory, functioning independently of each other, but having elements of cooperation based on common functional blocks, spaces and premises: recreational, communication, cultural and educational, refectory, sports, leisure, for pre-educational and missionary work, etc. The idea of designing religious educational institutions as modern complexes, embedded in the design solution, is to organize and operate religious educational institutions for representatives of various religions, as well as to create a harmonious environment for learning and living.

The complex includes an educational building consisting of three blocks; sacred blocks for representatives of different religions with premises for Sunday schools, a rehabilitation and sports block, a refectory block, an administrative and educational block, and residential blocks for students, teachers, and guests of the institution. The blocks, grouped together, form patios, have a direct connection with the entrance area and the main street.

Training blocks are formed from classrooms for teaching and training specialists of various levels; rooms for teachers and departments. The functional longevity of the training block will provide flexibility in its planning organization (see Fig. 20).

In the structure of the polyreligious complex, there are three autonomous sacred blocks for carrying out liturgical practices by representatives of different religions (for Christians, Muslims, and Jews). The sacred block consists of: a group of main premises (prayer area, sacred space, entrance area) and a group of auxiliary premises (for Sunday school work, storage of utensils, church vestments).

The administrative and educational block of the complex is formed by library premises; publishing center with printing house; a group of rooms and halls for organizing meetings and dis-

cussions, a group of entertainment rooms, exhibition halls; training and production workshops (icon painting, gold embroidery, for the manufacture of products from wood, metal, etc.); offices for the management and administration of the complex; a group of medical facilities. This block also includes groups of premises for missionary and volunteer activities; psychological support.

The refectory block consists of a group of the refectory (dining rooms), auxiliary (rooms for cooking, ritual baking), and utility rooms (storage rooms).

Residential blocks form living quarters and utility rooms for students and teachers, as well as a group of xenial rooms (for guests of the complex). Premises for teachers and guests of the institution are located autonomously (on separate floors). A feature of this complex is also the presence of a separate block for the residence of male students and a separate block for the residence of female students, as well as the presence of cottage-type housing.

When designing the complex, a number of developed scientific principles of the architectural and planning organization of multicultural, polyreligious spiritual educational complexes were used, namely: the trinity of functional space, the campus organization of the spiritual educational complex, the principle of multifunctionality and technicality, the creation of a religiously tolerant environment (tolerance), the relationship of the complex with nature (environmental friendliness), religious canonicity of shaping.

The use of the proposed scientific principles will contribute to the creation of design solutions for educational complexes with a harmonious and comfortable environment.

So, in the design solution of the polyreligious spiritual educational complex in Kyiv, the principle of "trinity of the space of the main premises" was incorporated. The principle is that the premises of religious educational institutions should consist of three mandatory zones: the main (depending on the purpose of the premises), sacred and auxiliary. Design practice has shown that the most optimal form of classrooms is rectangular with a longitudinal outer wall (dimensions in the axes 3 x 6 m, 6 x 9 m). In rooms with such proportions, it is also easy to organize all the necessary zones, including the sacred one. Computer labs, an innovation zone (or I-zone), are designed to improve skills in working with technology, gen-

erating ideas, communicating, exchanging ideas between representatives of different religions and cultures, and also contain a sacred zone. I-zone is a special space in the planning composition of the educational complex that promotes creative activity.

The principle of the trinity also extended to the functional planning organization of the main blocks of the complex (administrative, refectory, sports), in which a sacred zone must be present.

In this design solution, "campus" means a set of premises with which students and teachers directly or indirectly interact in the process of educational activities. The "campus" system of the spiritual educational complex is based on the concept of "unity of space" for students, which combines in one compartment ("campus") all the premises necessary for organizing comprehensive learning. The project provides for a "campus" for students in Christian theological educational institutions, "campuses" for students in Muslim and Jewish spiritual educational institutions, as well as "campuses" for communication and sharing of time by students (representatives of various religions). The educational section "campus" for students is formed from classrooms (universal and specialized classrooms), laboratories, workshops, universal rooms, leisure facilities, recreation, and sanitary facilities. It is proposed to intensify the use of mobile technologies and Wi-Fi networks on campuses, which will allow for remote lessons, lectures, and webinars. Due to the fact that gadgets are actively used in the educational process, in this project an attempt was made to change the approaches to the formation of the educational space. So, the module of the study space is a workplace that is comfortable from an ergonomic point of view. Therefore, standard desks are proposed to be replaced by more mobile chairs with folding tables. Due to the possibility of organizing several screens for broadcasting educational material, as well as thanks to the installation of interactive whiteboards, there is no need to focus the attention of students on one point (a standard school board), which makes it possible to organize the arrangement of workplaces not according to the usual linear scheme, but more flexibly – radially or segmentally around several screens, and highlight a sacred zone in the study space.

The creation of multifunctional spaces and large rooms with the possibility of their further transformation (division into smaller parts using

mobile devices) can be considered as the progressive and economically expedient direction in the design of educational buildings and complexes. The organization of multifunctional spaces, allowing for further transformations, capable of "tuning" to certain types of activities, is a very important aspect in the design of these objects. Thus, the longevity of spiritual educational complexes can be ensured by the use of the principle of "functionality and technicality", with the help of which it is possible to ensure their universality.

The principle of creating a religiously tolerant environment (polyreligious, multicultural) is based on the concept of multiculturalism, the peaceful coexistence of various communities, and the functioning of institutions for representatives of different religions and confessions in the same area. This principle is also put forward in the context of the ecumenist (unification) movement founded by the Greek Catholic Church, according to which the ultimate goal of the ecumenist movement is to return to the primary unity of Christianity. The principle of "religious tolerance" lies in the possibility of organizing the work of theological educational institutions of different religions on the same territory: for example, in the educational block of the complex, there are spaces and zones for the joint spending of time by representatives of different religions, which will facilitate the establishment of contacts for interfaith dialogue between representatives of different confessions and cultures.

It should be noted that the architectural and spatial solution of the educational complex is actively integrated into the natural environment, which is achieved using the following techniques: visual communication between rooms and courtyards, a recreational area. The courtyards, which can be accessed through the sliding doors of the recreation halls of the educational complex, in addition to the main function (recreation), can also become a place for communication, various events. Also, the complex provides exits to the operated roofs - terraces, as well as the organization of winter gardens in the central space for general use.

In the residential area, where, according to the project documentation, there are residential blocks and cottages for students, teachers, guests of the institution, there are exits to the recreational coastal zone of the Dnieper River. Each cottage also has an individual green area for relaxation. The location of the complex in a picturesque area,

not far from the river, green spaces will allow in the summer (non-academic) period to use it as a health-improving and recreational complex for the needs of students and staff. The recreation area of the educational complex is formed from sites for active and passive (quiet) rest. Quiet recreation areas are organized near the green space, a very important area for the educational complex, since, according to doctors, daily contacts with nature contribute to the development of creativity, promote the activation of mental activity, the formation of positive thinking, harmonious spiritual and physical development.

The principle of "Religious canonicity of forming and harmony" means the use of forms that do not contradict the canons of a particular religion in the design of sacred blocks of spiritual educational complexes; using the synthesis of arts and national traditions in the overall architectural solution of the complex.

The canonicity of each art form, including architecture, means its relation to religious dogmas. The modern practice of building sacred spaces and spiritual educational complexes should be developed on the basis of the knowledge and understanding of religious traditions and dogma, the essence of religious buildings by the architects. The canonicity of the forms of spiritual educational complexes lies in the correct organization of the sacred core (religious building) in the structure of the complex. So, the temple, according to the teachings of the Christian, Muslim, and Jewish religions, has a divine origin associated with worship. The forms of temples in the listed religions are filled with religious meaning, symbols and therefore cannot be independently, unreasonably changed. So, for example, the majestic image of a sacred building is successfully embodied through single-domed cubic volumes (Byzantine type of temple) for Muslims and Christians, a cubic image of a tabernacle temple for Jews. The canonicity and churchism of sacred structures are achieved by means of architectural composition, through shaping (the use of a cubic volume symbolizing the earth and a hemispherical vault - a symbol of the sky). Canonicity should also be present in the functional planning structure of sacral buildings (three-part division into entrance, central prayer, and sacred (altar) zones), as well as in its internal structure, external decoration.

When designing religious educational institutions, it is also important to remember that the

study space, as a rule, is quite typified. Therefore, the actual question is what kinds of art are appropriate to use to enhance the architectural solution of the spiritual educational complex and create a comfortable and aesthetic space? Of course, the best option is a symbiosis of many types of art (painting, sculpture), the use of colors and even music, which will best reveal the architectural image of the object. An architect, like an artist, must use the language of plastic and color images (metaphors). Music also inspires to the creation of highly artistic works. Here it is appropriate to recall the statement of the German art theorist Friedrich Wilhelm Joseph Schelling that architecture is frozen music. Comparisons of architecture with music can also be found in literature, for example in the French writer Germaine de Stael [6], in the German poet Johann Wolfgang Goethe's "Sayings in Prose", where he states that "architecture is frozen music" [5], etc.

Color is of great importance in architecture. The above-mentioned Johann Wolfgang Goethe, as well as the artist W. Kandinsky, paid much attention to studying the influence of color on a person, as well as to the determining associations arising as a result of contemplation [11]. When designing these objects, it should be remembered that representatives of different religions have their own priority color combinations and rhythmic variations, ornamental motives, systems of symbols, signs, and allegories. Therefore, in the formation of modern spiritual educational complexes, it is necessary to take into account not only modern trends but also pay attention to national and religious traditions and color.

Thus, the canonicity and strengthening of the architectural and artistic expressiveness of the architecture of spiritual educational complexes will be facilitated by the creative understanding of religious and cultural traditions, dogmas of a particular confession.

4. Results

The study of international experience in the design of religious buildings for representatives of various confessions and religions, as well as religious educational institutions, made it possible to propose a project of a polyreligious spiritual educational complex using scientific principles. In particular, the principle of forming a religiously tolerant environment by creating an educational institution with autonomous educational premises for representatives of

different religions, as well as premises for joint spending of their free time, multicultural spaces, without violating the specifics of the educational process for representatives of different religions.

In the course of the study, the principles of the architectural and planning organization of multicultural polyreligious spiritual educational complexes were developed, as well as the main activities that contribute to the creation of comfortable polyreligious educational complexes, including the enlargement of institutions, the combinatorial nature of functional blocks, the transformative structure, the organization of the full life cycle of students.

Undoubtedly, the highest quality spiritual education today can be obtained in large educational institutions that have the opportunity to conduct comprehensive training, provide all the necessary levels of spiritual education. Thus, enlargement and concentration (i.e. functioning in one educational complex of institutions of various levels) will improve the quality of education, help to organize the educational process more rationally, provide students of higher educational institutions with the opportunity to practice in Sunday schools, etc. The enlargement may result in the creation of polyreligious, multicultural spiritual educational complexes - qualitatively new functional planning structures that accumulate different levels of spiritual education for different religions.

Regarding the combinatorial nature of the functional blocks of polyreligious spiritual educational institutions, it should be noted that design based on the block structure is most typical for multifunctional buildings, like polyreligious spiritual educational complexes. These complexes mainly consist of 5 or 6 blocks. The essence of the proposed method is to develop a unified nomenclature of block buildings (educational, administrative, refectory, sports, cultural and educational, residential) with the ability, by blocking them (for example, educational, residential blocks), to create various options for planning schemes: linear, angular, radial, cross, with free placement of blocks, etc. Each block building is universal in its architectural and planning solution, which makes it possible to organize in the dimensions of one block (for example, an educational one) homogeneous planning structures close in function like classrooms and workshops, discussion clubs, rhetoric halls, conference rooms, forums, etc. Combinability makes it very easy to expand

the educational institutions of the complex, if necessary, to modernize the complex in accordance with modern requirements.

The use of the transformative structure of the spiritual educational complex (individual blocks) in the design solution made it possible, if necessary, to transform audiences for 100-200 listeners with the help of constructive transformer elements, dynamic partitions, hanging screens into self-contained rooms. By transforming the interior space, you can also combine classes, turning them, if necessary, into a single learning space. The result of the flexibility of the planning structure of the multicultural polyreligious spiritual educational complex is the use of progressive constructive solutions.

The organization of the full cycle of life of students, provided by the design decision, as well as adding more functions, made it possible to increase the efficiency of the polyreligious spiritual educational complex, create comfortable conditions for the education of students in a religious environment; became the first step towards creating a spiritual educational complex with the most comfortable conditions of stay. A characteristic feature is its complexity in the formation of a religious environment for acquiring knowledge, personal development, and spiritual growth. So, this multicultural, polyreligious spiritual educational complex will provide representatives of various religions studying in this complex, not only with conditions for comprehensive education and living, but also communication, meaningful leisure, spiritual and physical development.

The study concluded that the use of the developed scientific principles in the design of modern multicultural polyreligious spiritual educational complexes will contribute to the creation of more comfortable, morally timeless institutions; will allow us to get an architectural solution that does not contradict religious canons, to achieve the unity of art and architecture, create a comfortable environment for learning and the formation of highly spiritual, well-educated, highly moral, tolerant personalities.

5. Discussion

In this research, an assumption was made about the possibility of joint education in spiritual educational complexes of representatives of different religions. To date, little attention has been paid to this issue in world science. Thus, a significant number of studies have been

carried out on the design of sacred structures for representatives of various religions, which consider the features of the architecture of these objects, their symbolism. Among them: studies by M. Carey dedicated to the architecture of Islamic sacred buildings [18]; Marilyn J. Chiat's study dedicated to Christian and Jewish sacred architecture [22], research by E.O. Kotlyar on the architecture and symbolism of the Jewish sacral buildings in Ukraine [10]. A number of general studies have also been carried out on the architecture of educational institutions of various levels: Sybille Kramer [27, 28]; Alan Ford [22]; Lisa Gelfand, Eric Corey Freed [23]; P. A. Solobay [13]. In these works, a general analysis of the architectural solutions of secular educational institutions is mainly carried out; a forecast is made regarding the prospects for their development in the modern world. Educational institutions for the training of future clergy and religious leaders are considered in the work of such scientists as R. Z. Stotsko, O. I. Zhovkva, T. F. Zhukova. Thus, the research on the architectural and planning solutions of Christian spiritual educational institutions was carried out by R. Z. Stotsko and O. I. Zhovkva [7], O. I. Zhovkva studied Muslim higher religious educational institutions as well. These days there is no comprehensive research on promising types of religious educational institutions for representatives of various religions (Christians, Muslims, and Jews) or promising directions for the development of their functional planning structure and architectural solutions.

Considering the above, this study proposed promising directions for the development of the architecture of multicultural polyreligious spiritual educational complexes for representatives of various religions. One of them is the creation of common communication spaces as well as autonomous training rooms for students; also functionally undefined spaces using easily transformable partitions, which makes it possible, if necessary, to change the layout of individual blocks and buildings of the complex. An attempt was also made to prove that joint education in the spiritual educational complex of representatives of different religions will further contribute to a decrease in the level of religious intolerance, confrontations based on religion.

6. Conclusion

In this study we propose the architectural concept of a polyreligious multicultural spiritual

educational complex as a new universal enlarged educational institution for representatives of various religions (Christian, Muslim, Jewish). Also, we suggest scientific principles, the application of which in the design process will allow obtaining canonical, harmonious, rational architectural and planning and volumetric-spatial solutions of spiritual educational complexes, taking into account the canons, modern requirements for the educational process, as well as ongoing innovative and technical changes.

The scientific contribution consists in the proposed concept of a polyreligious multicultural spiritual educational complex, where all levels of education (primary, secondary, higher) and all the functions necessary for healthy learning and development are presented in a comprehensive manner, because in our time different religions cannot be isolated from each other, in connection with which it is necessary to prepare the ground for further cooperation and interaction between different cultures and religions. That is why representatives of different religions should be trained in a multicultural polyreligious spiritual complex. Such a complex can be a training campus, a city-planning building. Spiritual educational institutions for representatives of different religions, functioning autonomously on the same territory of the complex, still have spaces for joint use: leisure, educational, missionary, refectory, sports; which, in turn, contribute to the establishment of interfaith dialogue and the training of tolerant and highly educated specialists.

As a result of the study, the main scientific principles of the architectural and planning organization of spiritual educational complexes were identified and formulated, namely: the campus organization of the spiritual educational complex, the trinity of functional space, the principle of multifunctionality and technicality, the creation of a religiously tolerant environment, the relationship of the complex with nature, the religious canonicity of formation. The basic principle of "religious canonicity of form-making" provides for the use of canonical (such that do not contradict the canons of a particular religion) architectural forms in the design of both the sacred core of the spiritual educational complex and other functional blocks. An equally important principle of the "trinity of functional space" determines the need for the formation of premises in educational institutions from three closely related zones. The

application of the principles outlined in the article in the process of designing spiritual educational complexes for representatives of various religions will make it possible to achieve canonical, functionally logical, up-to-date solutions, and will also help reduce religious intolerance in modern society. The foregoing confirms the hypothesis put forward in this article that today, in conditions of permanent outbreaks of religious and inter-ethnic conflicts, there is a need to form new progressive, universal types of spiritual educational institutions - enlarged multicultural, polyreligious complexes with corresponding functions and environment.

As a result of the study, the optimal functional composition of polyreligious spiritual educational complexes in the context of the need to form a harmonious environment for the upbringing of a tolerant, highly spiritual, and well-educated person was determined.

Bibliography

1. O. G. Boyko. Architecture of stone synagogues of the Right-Bank Ukraine of the XVI – XX centuries: Thesis for the degree of candidate of architecture (PhD): 18.00.01. Lviv Polytechnic National University, 2010.
2. E. R. Voznyak. Architecture of the modern parish church: the example of St. Pet.: Synopsis of thesis for the degree of candidate of architecture (PhD): 18.00.02. St. Pet. Zonal Research and Design Institute of Housing and Civil Buildings, 1996.
3. H. G. Gadamer. Truth and Method: Foundations of the Philosophy of Hermeneutics. USA, Seabury Press, 1975.
4. G. V. Hegel. Philosophy of Religion: in 2 volumes. USA, University of California Press; New edition, 1998.
5. J. W. Goethe. Sayings in Prose. Published in Germany in 1908.
6. G. de Staël. Corinne, or Italy. UK, Oxford University Press, 2009.
7. O. I. Zhovkva. Architecture of Orthodox Spiritual Educational Institutions of Ukraine. Chernivtsi, TOV "Druk Art", 2009.
8. T. F. Zhukova. Madrasah of Central Asia. Genesis, evolution, modern use: Synopsis of thesis for the degree of candidate of architecture (PhD): 18.00.01. St. Pet. State Academic. Institute of Painting, Sculpture and Architecture named after I.E. Repin, 1992.
9. W. W. Kandinsky. Concerning the Spiritual in Art. Creativity, No.1, 22-25, 1988.
10. E. O. Kotlyar. Synagogues of Ukraine in the second half of the XVI - beginning of the XX century as a historical and cultural phenomenon: Synopsis of thesis for the degree of candidate of art history (PhD): 17.00.01. The Kharkiv State Academy of Culture, 2001.
11. O. V. Merie. The architecture of wooden Roman Catholic churches in Galicia in the second half of the XVII - first half of the XX century: Synopsis of thesis for the degree of candidate of architecture (PhD): 18.00.01. Lviv Polytechnic National University, 2009.
12. O. S. Sleptsov. Architectural design and reconstruction of Orthodox churches. Text-book for University, A+S, 2014.
13. P. A. Solobay. Typological foundations of higher educational complexes architecture formation: Synopsis of thesis for the degree of candidate of architecture (PhD): 18.00.02. Kyiv National University of Construction and Architecture, 2012.
14. R. Z. Stotsko, V. I. Proskuryakov. Architecture of the theological educational institutions of the Ukrainian Greek Catholic Church. Lviv, Publishing house of Lviv Polytechnic National University, 2009.
15. G. V. Shevtsova. Genesis of the Ukrainian wooden church (origins, principles of architectural formation, world context): Synopsis of thesis for the degree of doctor of architecture: 18.00.02. Kyiv National University of Construction and Architecture, 2013.
16. N. Kh. Khalitov. Muslim religious architecture of the Volga-Kama region from the IX to the beginning of the XX century (Genesis, stages of development, patterns of type and formation): Synopsis of thesis for the degree of doctor of architecture: 18.00.01. Moscow, Research Institute of Theory of Architecture and Urban Planning, 1992.
17. L. Ya. Chen. The architecture of the monasteries of the Order of St. Basil the Great in Ukraine and their place in the development of Ukrainian architecture of the XVII – XX centuries: Synopsis of thesis for the degree of candidate of architecture (PhD): 18.00.01. Lviv Polytechnic National University, 2007.
18. M. Carey. The Illustrated History of Islamic Architecture, Southwater; New edition, 2012.
19. Cathedral architecture. London, UK. Pitkin

- Publishing, 2006.
20. M. J. Chiat. *America's Religious Architecture: Sacred Places for Every Community*. John Wiley & Sons, 1997.
 21. K. Darian-Smith, J. Willis. *Designing Schools: Space, Place and Pedagogy*. Routledge, 2016.
 22. A. Ford. *Designing the Sustainable School*. Images Publishing Group, 2007.
 23. L. Gelfand, E. C. Freed. *Sustainable School Architecture: Design for Elementary and Secondary Schools*. Wiley, 2010.
 24. E. Heathcote, I. Spens. *Church Builders of the Twentieth Century*. Wiley, 1997.
 25. R. G. Kennedy. *Mission: The History and Architecture of the Missions of North America*. Houghton Mifflin, 1993.
 26. H. U. Khan. *International style: Modernist Architecture from 1925 to 1965*. Köln, Taschen, 2009.
 27. S. Kramer. *Colleges & Universities-Educational Spaces*. Braun, 2010.
 28. S. Kramer. *Building to educate. School architecture & design*. Cartonato, 2018.
 29. M. P. Vitruvius. *Ten book on architecture*. United Kingdom, Cambridge, University Printing House, Cambridge University Press, 2002.
 30. P. Valois. *Crimes et justices au Moyen Age a la Tour Jean sans Peur*. *Dossiers d'Archeologie*, No.396, 76-77, 2019.

Sergius CIOCANU

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1421-2672>

Un străvechi monument megalitic de lângă Chișinău. „Pietrele înșirate” din valea Bâcului

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.22>

Rezumat

Un străvechi monument megalitic de lângă Chișinău. „Pietrele înșirate” din valea Bâcului

Până către finele secolului al XIX-lea, la nord-vest de orașul Chișinău se înalța un remarcabil monument istoric – un șir de menhire, *i.e.* un șir de blocuri impunătoare de piatră, prinse vertical în pământ. Menhirele se aflau în preajma unui binecunoscut în trecut obiect geografic situat în valea râului Bâc, care purta denumirea de *Cheile Bâcului*. Menhirele și Cheile Bâcului pe parcursul a mai bine de trei secole au fost menționate și descrise, dar și analizate în ceea ce privește proveniența și semnificația, în lucrările și notițele diferitor cercetători, călători, literați și amatori de „antichități”.

Elaborarea acestui studiu se bazează pe intenția de a aduna împreună și a examina toate datele acumulate despre ele (inclusiv și surse anterior neutilizate în acest sens), de a determina în fine locul de amplasare al acestora pe harta topografică, contextul geografic, dimensiunile lor, de a preciza când și în ce circumstanțe ele au fost distruse.

Cuvinte cheie: Chișinău, râul Bâc, Cheile Bâcului, defileu, „pietrele înșirate”, menhire, Ghidighici/Highidiș, Petricani, Trușeni, râul Nistru.

Summary

An ancient megalithic monument near Chisinau. „Arrayed stones” of the Bâc River valley

By the end of the 19th century, a remarkable historical monument stood northwest of the city of Chisinau, – a row of menhirs, *i.e.* a series/row of large stone blocks vertically fixed in the ground. These menhirs were situated near a once well-known geographical landmark located in the valley of the Bâc River, known as the Cheile Bâcului (Bâc Gorges). For over three centuries, the menhirs and the Bâc Gorges have been mentioned, described, and analyzed in terms of their provenance and significance in the works and notes of various researchers, travelers, writers and amateurs of “antiquities”.

The purpose of this study is to gather and examine all the accumulated data about these landmarks (including previously unused sources), to determine their location on the topographic map, assess their geographical context, clarify their dimensions, specify when and under what circumstances they were destroyed.

Keywords: Chisinau, Bâc River, Cheile Bâcului, gorge, stones, menhirs, Ghidighici/Highidiș, Petricani, Trușeni, Nistru river.

Până către finele secolului al XIX-lea, la nord-vest de orașul Chișinău se înalța un remarcabil monument al istoriei noastre – un șir de menhire, *i.e.* un șir de blocuri impunătoare de piatră, prinse vertical în pământ. Menhirele se aflau în preajma unui binecunoscut în trecut obiect geografic situat în valea râului Bâc, care purta denumirea de *Cheile Bâcului*.

Menhirele și Cheile Bâcului pe parcursul a mai bine de trei secole au fost menționate și descrise, dar și analizate în ceea ce privește proveniența și destinația, în lucrările și notițele diferitor cercetători, călători, literați și amatori de „antichități”.

Elaborarea acestui studiu se bazează pe intenția de a aduna împreună și a examina toate datele acumulate despre ele (inclusiv și surse anterior neutilizate în acest sens), de a determina în fine locul de amplasare al acestora pe hărți/planuri topografice, contextul geografic, dimensiunile lor, de a preciza când și în ce circumstanțe ele au fost distruse.

La început, însă, ne vom opri asupra sensului cuvântului „chei” din toponimul *Cheile Bâcului*. Conform dicționarilor explicative, cuvântul „cheie”, fiind pus la plural, capătă și sensul distinct de: „vale îngustă, lipsită de albie majoră, între doi pereți înalți și abrupti, acolo unde apa râului, întâlnind roci compacte, exercită o puternică eroziune

în adâncime” [1, p.166]. Din punct de vedere a terminologiei geografice a limbii române, sinonime ale acestui termen („chei”) sunt cuvintele – *defileu, strâmtoare/strâmtură, spărtură, strungă* etc. Printre exemplele mai cunoscute, deosebit de pitorești de astfel de formațiuni monumentale ale naturii, situate în spațiul românesc, putem menționa – Cheile Bicazului, Cheile Dâmbovicioarei, Cheile Băniței, Cheile Turzii, Cheile Moara Dracului etc. (fig. 1).

I. Mențiuni și descrieri ale menhirelor de la Cheile Bâcului

Cea mai timpurie mențiune a menhirelor din valea Bâcului se referă la cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Este un „*zapis*” de vânzare-cumpărare datat 20 iulie 1681 [2, p.134]¹.

Conform documentului, un proprietar de pământ din satul Highidiș (ținutul Orhei), Ionașco Săchir, a procurat de la un oarecare Necola un cal cu prețul de 30 lei. În contul plății el i-a „dat” pentru cal vânzătorului o parte din moșia satului Highidiș (localitate cunoscută astăzi cu denumirea schimonosită - Ghidighici). În document se preciza că terenul de pământ trebuia „ales”/delimitat noului stăpân începând de la locul cunoscut cu denumirea de *Pietrele Înșirate*, pentru ca apoi delimitarea să fie făcută „în sus”/în amonte pe râul Bâc. Pentru claritate, trebuie să menționăm că „în jos” de moșia Highidiș, urmând malul stâng al râului, se aflau moșiile satelor Petricani și apoi – Visternici/Visterniceni, iar vis-a-vis de acestea, pe malul opus al Bâcului, se perindau una după alta moșiile Drulești/Durlești, Buicani și Chișinău).

Următoarele știri privind aceste menhire datează de la începutul secolului al XVIII-lea. Ne referim la un fragment din cartea *Descriptio Moldaviae* a lui **Dimitrie Cantemir** (1673-1723): „*Nu departe de el (de Chișinău, pe râul Bâc – S.C.) se vede un șir de pietre foarte mari, așezate în linie atât de dreaptă, de parcă ar fi puse de mâna omului. Dar mă împiedică să cred aceasta mărimea pietrelor și lungimea spațiului pe care se întind. Căci unele au trei sau patru coți în pătrat de fiecare latură și șirul lor se întinde dincolo de Nistru până în Crimeea. În limba țării li se zice Cheile Bâcului și țărani în simplitatea lor spun că ele sunt lucrarea diavolilor care s-au jurat să astupe apa Bâcului*”. Traducerea din limba latină a acestui text este redată conform ediției academice din anul 1973 a cărții respective [3, p.79]².

Remarcăm că pasajul „*continentenim aliqui trium aut quatuor ulnarum spatium in tetragono*”,

care conține importanta informație referitor la parametrii dimensionali ai menhirelor, este tradus diferit în diferite ediții în limba română ale operei cantemiriene. Astfel, la 1868 el sună – „*căci unele dintre dânsle sânt în patru colțuri câte trii și patru coți de lungi*” [4, p.40]; în 1909 – „*pentru că unele dintr-însele sunt în patru colțuri de câte trei și patru coți de mari*” [5, p.49]; în 1923 – „*căci unele cuprind un spațiu de trei sau patru brațe în tetragon*” [6, p.30]; în 1935 – „*căci sunt unele în patru colțuri de trei și patru coți*” [7, p.16]; în 1973 – „*căci unele au trei sau patru coți în pătrat de fiecare latură*” etc. Și, în fine, în ediția din 2006 – „*căci unele au un cuprins de trei sau patru coți în pătrat*” [8, p.63].

Precum vedem, traduceri în limba română a acestor cuvinte, pe lângă faptul că diferă de la ediție la ediție, niciuna nu oferă claritate în ceea ce privește sensul textului tradus, lăsând cititorul să ghicească ce a vrut de fapt să spună Cantemir. În același timp, în edițiile de limbă rusă ale *Descrierii Moldovei*, acest pasaj este tradus: la 1789 – „*căci unele dintre ele au până la patru coți grosime*” [9, p.36]³; iar în 2011 – „*căci unele pietre au în grosime trei sau chiar patru coți*” [10, p.180]⁴.

Astfel, ar reieși că acele pietre „foarte mari” aveau în secțiune orizontală, *i.e.* în grosime, de la 3 la 4 coți. Trecând la unitățile de măsură utilizate astăzi, căpătăm o grosime a menhirelor de circa 2,0-2,7 metri (dacă luăm drept bază lungimile minime-maxime ale „cotului” acceptate în epocă în Țările Române). Dimensiunile impresionante ale menhirelor și întinderea spațiului pe care acestea erau „înșirate” l-au făcut pe Cantemir să admită că ele puteau fi de proveniență naturală.

Din textul lui Cantemir s-ar desprinde că denumirea acestor menhire este *Cheile Bâcului*. De fapt însă, această denumire o purta defileul stâncos al râului, în apropierea căruia erau amplasate pietrele în cauză. Ulterior, faptul a dus la răspândirea percepției eronate că toponimul Cheile Bâcului se referea chiar la șirul de menhire.

Totodată, Cantemir primul scrie de credința locală, care, în spirit perfect medieval, explică apariția aici a menhirelor în contextul unor evenimente mistice/legendare, drept rezultat al implicării forțelor malefice.

La începutul celui de-al doilea deceniu al secolului al XVIII-lea, ofițerul suedez **Erasmus Henrik Schneider von Weismantel** (1678-1749), care a servit regele suedez Carol al XII-lea în timpul aflării lui pe teritoriul Țării Moldovei după dezastrul suferit în lupta de la Poltava

(1709), a descris în jurnalul său [11, p.222] același loc din valea Bâcului⁵: „*De inlocuit integral textul cu: „La o jumătate de milă de orașul Chișinău, în direcția Iașilor, râulețul Bâc curge prin spărtura unui munte stâncos. Se spune că dracul a făcut această spărtură, cu intenția să îndrepte într-acolo apa Nistrului și a cărat blocuri de piatră să astupe valea Nistrului. Și de aici până la Nistru, pietrele pe care le-a scăpat formează un șir în linie dreaptă pe o mare întindere de câmpie. Și această întâmplare ne-au mărturisit-o toți localnicii”*”⁶.

Weismantel primul indică distanța de la Chișinău până la șirul de menhire. El primul vorbește și de contextul geografic al amplasării lor – lângă drumul care lega Chișinăul de capitala țării, orașul Iași, i.e. spre nord-vest de Chișinău. În același timp, fără a menționa vreo denumire, ofițerul suedez primul oferă o descriere („*spărtura unui munte*” (fig. 2)) a defileului râului Bâc în proximitatea căruia se afla acest șir de blocuri de piatră și cu care, mai târziu, acest șir a început să fie asociat și uneori confundat.

Ca și Cantemir, Weismantel remarcă existența unei legende locale privind contribuția forțelor malefice la apariția șirului de menhire, precum și la apariția „spărturii” din munte prin care curgea Bâcul. Însă, dacă la Cantemir necuratul intenționa să bareze râul Bâc, lui Weismantel i s-a comunicat (sau așa el a înțeles) despre intenția de a bloca cursul Nistrului.

Din păcate, mai bine de 200 de ani această informație a rămas practic necunoscută, deoarece jurnalul lui Weismantel a fost publicat doar în anii '20 ai secolului al XX-lea. În România interbelică, partea referitoare la Țara Moldovei din jurnalul lui Weismantel a fost reprodusă și comentată în anul 1930 [38, p.1-28].

Aceasta este a doua (după Dimitrie Cantemir) și, totodată, ultima știre care se referă la desfășurarea menhirelor între Cheile Bâcului și Nistru, scrisă de cineva care personal a văzut valea Bâcului și menhirele înșirate de aici pierzându-se în depărtare. Indiferent dacă suedezul a văzut cu ochii proprii menhirele ajungând la Nistru sau acest lucru i-a fost comunicat de localnici, faptul că cele două descrieri au fost realizate autonom/independent una de alta, în bază de date culese în teren, oferă un plus de credibilitate informației în cauză. Aici considerăm necesar a menționa că cel mai apropiat față de Cheile Bâcului este malul râului Nistru din zona localității Vadul lui Vodă, în linie dreaptă fiind vorba de o distanță de circa 22 kilometri.

Toate informațiile ulterioare, din secolul al XIX-lea, referitoare la atingerea liniei Nistrului de către șirul de menhire, au fost adunate în perioada când menhirele erau păstrate numai pe panta dealului de lângă defileul Bâcului, respectiv, continuarea lor până la Nistru nu mai putea fi confirmată prin verificare în teren.

În 1781, menhirele „chișinăuane” au fost menționate în cartea publicistului, scriitorului și istoricului de origine germană **Joseph Franz Sulzer** (1727-1791) „Istoria Daciei transalpine...” [12, p.405]⁷. El a remarcat că în apropiere de Chișinău „*se află cunoscutul șir de pietre mari cu lungimea de trei-patru coți, pe care localnicii îl numesc Cheile Bâcului, care se traduce „Cheile râului Bâc”, și care, precum se crede, se întinde de aici peste Nistru până în peninsula Crimeea. Localnicii consideră că acest șir lung de pietre grosolane ar fi lucru drăcesc. Eu cred că are o proveniență firească.*”

Avarii încă mai aveau pe aici ring-urile, stăvilele de pământ sau prisăcile sale. Și romanii se apărau pe aici de invazia barbarilor, precum îi numeau ei pe compatrioții noștri goți, făcând întărituri/fortificații cu astfel de pietre, cine știe cum. De asemenea, știm de la vizigoți că, atunci când s-au retras în fața hunilor, care înaintau dinspre Maeotis⁸, ei, deși fără succes, și-au construit o pavăză, un șanț sau fortificație de pământ, orice ar fi fost, chiar în această zonă, de la Bug la Prut.

*Aceste pietre, cu siguranță, au ajuns acolo în timpul unuia dintre acele evenimente și, deoarece nimeni nu s-a apucat de atunci să le demonteze, ele acolo au și rămas. Și nu este necesar de presupus implicarea diavolului în aceasta”*⁹.

Sulzer, urmându-l pe Cantemir, transferă denumirea defileului râului Bâc asupra șirului alăturat de menhire. Defileul Bâcului, în calitatea lui de obiect geografic, nici nu este menționat. Totodată, Sulzer a considerat necesar să menționeze lipsa de certitudine în ceea ce privește întinderea acestui șir de pietre până în Crimeea. Fiind o persoană a „secolului Luminilor”, el a considerat important să repudieze din start ideea privind implicarea forțelor malefice în apariția menhirelor. Sulzer a fost primul care a încercat să determine contextul istoric al apariției lor. El considera că edificarea acestui deosebit de lung șir de menhire poate fi plasată în timpurile așa-numitei Mari migrații a popoarelor, legând apariția lui de perioada când romanii încercau să facă față presiunilor tot mai intense a popoarelor barbare asupra Imperiului.

Militarul, naturalistul și etnograful rus Andrei Meier (1742-1807), într-o carte editată în 1794 [13, p.126-127], în care descrie pământurile nou-anexate la Imperiul Rus ale stepelor Oceakovului (în același timp, făcând referiri și la pământurile Țării Moldovei), a remarcat existența unui drum de piatră între râul Bâc și orașul Orhei: „Un drum de piatră, care, pe de o parte, atinge Bâcul, iar, pe de alta, pe o distanță destul de mare se pierde pe lângă Orhei ... arată hotarul stabilit de Iancu de Hunedoara între Moldova și Basarabia, când ultima, împreună cu o parte din câmpia Oceakovului și din Polonia Inferioară, a fost transformată în domeniu apanaș”¹⁰.

Acest pasaj din lucrarea lui Meier a fost citat aici doar din considerentul că pe la finele secolului al XIX-lea Bogdan Petriceicu Hasdeu o plasează printre scrierile care menționează menhirele din valea Bâcului. Probabil, Hasdeu a presupus că Meier, prin cuvintele „*kamennaia stežka*” („potecă/drums de piatră”), a avut de fapt în vedere șirul de menhire. Însă, temei de a considera astfel nu avem, ținând cont de lipsa oricăror alte detalii. În aceste condiții, nu există motive să afirmăm că Meier scriind cuvântul „drum” a avut în vedere altceva decât un... „drum”. Mai mult, el foarte clar a indicat că drumul „se pierdea” undeva în zona orașului Orhei, deci, înainta spre nord, iar linia menhirelor, noi știm, se desfășura spre Nistru, deci – spre est.

Importanța celor scrise de Andrei Meier constă în faptul că aceasta este prima și deocamdată unica sursă unde se menționează existența în estul Țării Moldovei a unui vechi drum de piatră. Presupunerea lui Meier privind existența în secolul al XV-lea în această parte a țării a unui hotar stabilit aici în secolul al XV-lea de Iancu de Hunedoara (drumul urmând traseul hotarului), desigur, nu dispune de niciun suport istoric.

O contribuție majoră în descrierea șirului de menhire a avut-o învățatul grec **Daniel Filippide** (1750-1832). În anul 1816, în cartea *Geografia României* [14, p.56-58], el scria: „De la Iași spre Chișinău, acum capitala Moldovei de peste Prut sau Basarabia, drumul trece prin locuri accidentate, în special pe la jumătatea lui, cu păduri umbroase unde sub o creastă din desigur se află izvorul râulețului Bâcu. De acolo, drumul spre Chișinău este lin, urmând prin valea râulețului.

Înainte de a ajunge la Chișinău, ca la o oră mai înainte, valea se lărgeste și se face o mică câmpie, apoi dealurile aproape se închid ca de mână omului, lăsând doar un loc îngust pentru trecerea

Bâcului. Așa ceva am văzut doar lângă Orhei, iar în altă parte nicăieri. Și cu adevărat, acest lucru este demn de văzut pentru cei care cercetează plini de curiozitate natura. Locurile în cauză în română sunt numite Cheile Bâcului și Cheile Răutului, adică cheia Bâcului și cheia Răutului.

Înaintând spre Chișinău, puțin mai departe, la stânga, la vreo treizeci de stâneni, se află un șir de pietre mari, rotunjite, lungi de trei sau patru stâneni, așezate una după alta în linie dreaptă. La mijlocul acestui șir de pietre se văd urmele unui mare tumul. Pietrele sunt neprelucrate și atât de mari că nici o pereche de catări nu ar putea-o urni pe cea mai mică dintre ele, după vorba lui Pausanias. Această lucrare ciclopică a fost făcută, poate, pentru îngroparea sub tumul a unui rege cimerian. Ea este menționată și de Cantemir”¹¹.

Textul lui Filippide conține multă informație prețioasă¹². Filippide este primul care oferă o descriere generală a caracteristicilor topo-geografice ale locului în cauză, i.e. a dealurilor care barau valea Bâcului. În lucrarea lui pentru prima dată se indică cât se poate de clar faptul că toponimul Cheile Bâcului se referă la defileul râului Bâc, precum și faptul că menhirele se aflau în proximitatea acestui obiect geografic. El este unicul care indică înălțimea menhirelor (7-8 metri) și vorbește de formele rotunjite ale acestor blocuri de piatră. Filippide este și unicul care vorbește despre prezența pe lângă șirul de menhire a unui mare tumul „regal”.

În 1816, defileul stâncos al Bâcului apare cu denumirea modificată de *Chei di Bâculu* și în lucrarea *Opisanie Bessarabskoi Oblasti* (Descrierea Regiunii Basarabia) [16, p.179] elaborată de funcționarul, călătorul și scriitorul rus **Pavel Svinin** (1787-1839). Autorul a menționat existența acestui obiect geografic remarcabil în compartimentul „Munții”, fără a-l descrie ca atare, prezentându-l drept un sistem de înălțimi din județul Orhei (orașul Chișinău pe atunci fiind parte din acest județ). Despre menhirele de pe lângă Cheile Bâcului Svinin nu scrie nimic.

Același toponim, într-o ortografiere și mai schimonosită – Кей-дю-Букуль /*Kei-dü-Bukul*, este prezentat într-o carte dedicată geografiei Basarabiei editată în anul 1871 [17, p.85], în calitate de denumire a unui grup de dealuri amplasat, în cazul de față, în nord-vestul provinciei („toată înălțimea Hotinului și ramificațiile ei din județele Soroca și Iași poartă denumirea de Кей-дю-Букуль” / *Kei-dü-Bukul*). Aceasta ca un fel de contrapunere față de „gupul separat de înălțimi basarabene, nu-

mit Кодр-дю-Букуль / *Kodr-dü-Bukül*” plasată de alcătuitorul cărții în partea centrală a Basarabiei (Svinin a notat denumirea acestor înălțimi în redacția – *Codru di Bâculu*).

Pentru a finaliza această incursiune în ne-verosimilul „transfer” geografic al toponimului Cheile Bâcului și în schimonosirea ortografiei lui, precum și în modificarea însăși esenței lui, reproducem articolul cu această denumire din volumul XIV^A al Dicționarului Enciclopedic editat în Imperiul Rus [18, p.892]: „Кей-дю-Бюккюль / *Kei-dü-Bükkül* – înălțimi în partea nordică a Basarabiei, în județul Hotin, Soroca și Iași, care formează cumpăna apelor între afluenții de stânga ai r. Nistru și celor de dreapta ai r. Prut. Ele erau denumite și Carpații Dacici (...). Câteva puncte a acestor înălțimi, care nu au nicio legătură cu Carpații, ating o înălțime absolută semnificativă (...). Înălțimile sunt pitorești, acoperite cu păduri. Sunt formate din roci cretacice și terțiare”. În același dicționar, înălțimile din partea centrală a Basarabiei sunt indicate cu denumirea Кодре-дю-Бюккюль / *Kodre-dü-Bükkül* [19, p.553].

În 1840, cartograful, topograful, poetul și scriitorul rus **Alexandr Weltmann** (1800-1870), utilizând pseudonimul Aleco Moscalesco, a publicat în gazeta petersburgheză „Severnaia Pčela” (Albina Nordică) o seamă de „observații” [20] referitor la un articol editat în același an la Odesa de către scriitorul rus Nikolai Nadeždin „O plimbare prin Basarabia”. În „observații”, printre altele, el reproduce cele scrise de Dimitrie Cantemir referitor la menhirele de pe râul Bâc. În continuare, Weltmann notează câteva presupuneri: „În această descriere Cantemir a confundat Valul lui Traian cu Cheile Bâcului, i.e. cheia râului Bâc. Cheile Bâcului reprezintă o barieră de stânci, asemănătoare cu cea de la Costești pe râul Prut, care întretaie valea și râul Bâc aproximativ patru verste mai sus de Chișinău, în apropiere de satul Petricani (...)”. De asemenea, el presupune că din timpurile vechi aceste stânci au servit drept „zăgaz natural” pentru iazul existent acolo.

Weltmann a atras atenția că în lucrarea lui Cantemir toponimul Cheile Bâcului este atribuit eronat. El a arătat că, de fapt, toponimul se referă la defileul râului Bâc. Ca și Filippidis, el propune o descriere exactă a formei de relief care conținea defileul Cheile Bâcului – „barieră stâncoasă care întretaie valea și râul Bâc”. La acea vreme menhirele se păstrau doar în apropiere de Bâc, iar urmele continuării șirului până la Nistru deja nu mai

erau reperabile în teren. În încercarea de a explica „eroarea” din lucrarea lui Dimitrie Cantemir, Weltmann a presupus că acesta ar fi confundat șirul de menhire de lângă Cheile Bâcului cu Valul lui Traian (de Sus), care este așezat, ce-i drept, cu vreo patruzeci kilometri mai la sud, dar care într-adevăr ajungea până la Nistru.

Scriitorul și poetul **Constantin Stamati** (1786-1869) în articolul consacrat „antichităților” Basarabiei, publicate în anul 1848 [21, p.812]¹³, remarcă: „*Trei verste mai jos de orașul Chișinău se vede un șir de blocuri uriașe de piatră, îngropate până la jumătate în pământ, în linie dreaptă, numit de localnici „Cheile râului Bâc”. Acest șir de pietre începe ca un zid la Prut, continuă prin pădurile Căprienei, și întretaie de-a curmezișul întreaga Basarabie. Însă aceste pietre din când în când sunt dezgropate de localnici și acest zid străvechi se distruge*”.

Precum vedem, Stamati nici nu amintește de defileul Bâcului. El însă transferă denumirea defileului asupra menhirelor. Menționăm și greșeala făcută de Stamati în ceea ce privește amplasarea menhirelor față de Chișinău, el plasându-i „în jos” de oraș (adică în aval față de râul Bâc), pe când ei sunt de fapt amplasați „în sus” de acesta. Stamati primul atenționează asupra destinului trist al menhirelor, care încet dar sigur dispăreau sub presiunea gospodărească a localnicilor, care nu puteau privi cu „indiferență” cum o cantitate atât de mare de piatră de calitate stă fără a fi utilizată în vreun fel. Stamati primul vorbește despre trecerea șirului de menhire prin toată Basarabia, de la râul Prut până la Nistru (i.e. nu doar de la râul Bâc până la Nistru, cum scria Cantemir). Din păcate, nu cunoaștem pe ce s-a bazat autorul când a făcut această afirmație.

În anul 1862, menhirele din preajma Chișinăului au fost amintite în lucrarea militarului rus, căpitanul **Alexandr Zaščuk** (1828-1905), consacrată geografiei și statisticii Regiunii Basarabia [22, p.240-241]¹⁴: „*De la Chișinăul de astăzi în direcția spre râul Prut, prin pădurile Căprienei se întindea un șir de blocuri de piatră îngropate până la jumătate în pământ. Aceste pietre s-au mai păstrat pe alocuri, iar celelalte sunt amintite de localnicii care le-au ruinat pentru necesitățile proprii. Nu cred că cineva va încerca vreo dată să demonstreze că aceste pietre cândva au format un zid continuu, după care vechii localnici intenționau să se adăpostească de raidurile vecinilor sălbatici. Aceste pietre urmau fără a se întrerupe prin*

păduri, mlaștini și râpe. Ele serveau cel mai probabil, la fel ca și valurile de pământ¹⁵, *drept linie de hotar*¹⁶.

Este curios că Alexandr Zaščuk vorbește doar de trecerea menhirelor pe linia Chișinău - Prut, făcând abstracție de cele permanent menționate anterior pe linia Chișinău - Nistru. Autorul a presupus că raționamentul instalării în vechime a acestui lung șir de blocuri de piatră a fost marcarea unei linii de hotar. Întru susținerea celor spuse privind trecerea menhirelor prin păduri spre râul Prut, în aceeași lucrare, Zaščuk face următoarea notiță: „În actele târzii de determinare a hotarelor unor moșii mănăstirești din Basarabia, cu precădere situate în locurile împădurite din județele Chișinău, Orhei și Iași, sunt amintite șiruri de pietre sau lespezi prinse în pământ și care existau din vechime”. Este clar că Zaščuk nu dispunea de cunoștințele necesare privind tradiția, modul și practica delimitării moșiilor în Țara Moldovei. Altfel, el nu ar fi presupus că stâlpii prismatici, care în Moldova medievală se ciopleau din piatră și se instalau unul față de altul de regulă la distanțe egale, exact măsurate, în lungul hotarului moșiilor (menționați în vechile acte referitoare la verificarea hotarelor existente între moșii, la delimitarea hotarelor noilor moșii etc.), pot fi legați în vreun fel de menhirele din valea Bâcului.

Însă, trebuie de remarcat că în extinșii cândva codri din partea centrală a Basarabiei într-adevăr se înățau/existau vechi structuri megalitice. Drept confirmare servește, de exemplu, relatarea unui oarecare **Alex. Petică**, publicată la finele secolului al XIX-lea [23, p.378]: „În codrii mănăstirii Căprienei, prin desişul pădurilor, pe drumul spre Lozova, cale de vreo opt verste, se află și acum 23 petroaie mari, așezate în pământ, cari formează un adevărat zid, așa că drumul le înconjură; Aceste 23 pietroaie ocupă în lingime o distanță de peste 9 stânjeni, fiecare piatră e de cel puțin doi coți de-asupra pământului. Poporul de acolo povestește despre aceste pietre următoarea legendă: pe timpul Tătarilor, un călugăr din mănăstirea Hâncul sau Vărzărești, mergând prin pădure a fost întâmpinat pe acest loc de tătari, care mergeau pe o cărare unul după altul. Călugărul, speriat, s-a întors către păgâni și i-a afurisit cu crucea ce o avea pe piept și într-o clipă toți tătarii s-au prefăcut în lespezi, care au și rămas locului”. Din păcate, aceste „lespezi” de piatră, ca și menhirele văii Bâcului, astăzi nu mai există.

Într-o lucrare de la finele secolului al XIX-lea a eminentului om de știință și scriitorului Bogdan

Petriceicu Hasdeu a fost inserată o notiță importantă, în care se indică pe teritoriul cărei localități erau amplasate menhirele. Astfel, Hasdeu scria că în conformitate cu textul unei „*notițe manuscrise rămase de la tatăl meu* [Alexandru Hâjdău, decedat în 1872 – S.C.] *se constată că el însuși a văzut acele „blocuri de piatră înfipite în pământ” aproape de Chișinău, pe moșiile Petricani și Ghidighiș*” [24, p.2796].

Valea Bâcului și cele două defileuri (le vom nota aici, pentru claritate, *Cheile Bâcului 1* și *Cheile Bâcului 2*), formate din dealuri înalte care barează această vale, pot fi văzute pe harta detaliată a Regiunii Basarabia, elaborată în anii '60 ai secolului al XIX-lea (fig. 3). Defileul Bâcului ce ne interesează (*Cheile Bâcului 1*), pe lângă care se afla șirul de menhire, este amplasat mai în aval pe râu (față de *Cheile Bâcului 2*), respectiv, mai aproape de Chișinău. Pe hartă se văd și tumulii aflați pe culme, în apropiere de „spărtura” defileului. Este arătat și un mare iaz care a existat în fața defileului, notat în alte surse documentare drept „Iazul Pruncu”, iar alături de el – cătunul Pruncova. Iazul și cătunul, ca și defileul râului Bâc, se aflau pe teritoriul moșiei satului Highidiș (pe hartă, în rusă scris – Ghideghîș (Гидегишъ)), lângă hotarul cu moșia satului Petricani.

În prima jumătate a anilor '70 ai secolului al XIX-lea, au avut loc evenimente care au pus bazele distugerii ambelor defileuri ale râului Bâc. Aceste evenimente au contribuit și la distrugerea ulterioară a menhirelor și la distugerea tumulilor de acolo. Se au în vedere lucrările de construire în perioada anilor 1871-1875 a căii ferate Chișinău-Prut (i.e. până la satul Ungheni), de o importanță strategică deosebită pentru Imperiul Rus. Tronsonul Chișinău-Cornești a fost finalizat în anul 1873, iar tronsonul Cornești-Ungheni – în 1875. Circulația trenurilor a fost complet deschisă în luna martie a anului 1877, cu circa o lună înaintea declarării de către Rusia a războiului Imperiului Otoman și începutului procesului de transportare în masă a oștirilor imperiale către viitorul teatru al operațiunilor militare din Balcani.

De la Chișinău până la Cornești calea ferată trece strict prin valea Bâcului. Existau două posibilități de depășire a defileurilor acestui râu: fie amenajarea un tunel de cale ferată care să străpungă dealurile care barau valea Bâcului, fie „lărgirea” defileurilor. A fost aleasă cea de-a doua cale, pe cât se pare din considerentul că era mai ieftină și mai rapidă. Respectiv, peretele stâncos de pe

malul stâng al râului a fost „transferat” la distanța necesară asigurării spațiului pentru tronsonul de cale ferată. La fel s-a procedat și cu defileul secund, situat mai sus pe râu (între satele Trușeni și Highidiș). Tot atunci, pentru necesitățile construirii căii ferate au fost desființate iazurile existente în fața celor două defileuri (ambele iazuri se văd bine în fig. 3). În secolul al XIX-lea, este atestată și începerea exploatării prin extragere de suprafață a pietrei de calcar din această zonă. Astfel, pe o hartă a județului Chișinău din 1880, în locurile unde în harta din anii 1860 era arătat cătunul Pruncova, este menționată prezența unor întreprinderi de ars var („известк[овые] заводы”) ¹⁷.

În secolul al XX-lea, lucrările de mărire semnificativă a numărului de tronsoane de cale ferată între Chișinău și Ungheni, de amenajare a unei șosele, precum și înființarea carierei de extracție a pietrei pentru construcții (Cariera Pruncului) au finalizat distrugerea Cheilor Bâcului, peisajul acestui segment al văii Bâcului fiind drastic modificat. Presupunem că utimele menhire de aici au fost dislocate și distruse cam pe la începutul secolului al XX-lea.

Există mărturii că în anii 1870 o parte din menhire încă se mai înălțau pe acel loc. Astfel, preotul **Vasile Guma** (1865-1954), într-o lucrare cu caracter autobiografic publicată în anii 30 ai secolului al XX-lea, își amintea: „Când eram de 8 ani (i.e. aproximativ pe la 1873-74 – S.C.), vărul meu, bădița Toader Lupașcu, m-a luat la Chișinău... La Strășeni s-a înnoptat și după un popas am continuat drumul noaptea pe Valea Bâcului până la Chișinău... Între Strășeni și Ghidighici, pe o costișă, după Bâc se zăreau stânci de piatră înșirate în linie. Tovarășii mi-au povestit o legendă, că aici dracii într-o noapte s-au grămadit și au vrut să iezească până la cocoși Bâcul și cu apele grămadite să înece Chișinăul, însă ei nu au reușit să aducă stânci de ajuns, căci cocoșii au cântat mult înainte și dracii, auzindu-i, au lăsat lucrul neîmplinit și s-au împrăștiat, iar pietrele înșirate au rămas o amintire” [25, p.58].

Este curios că în această versiune a vechii legende drept scop al intențiilor distrugătoare a forțelor malefice a fost atrătat orașul Chișinău, fapt care denotă încercările oamenilor de a raporta textul legendei la realitățile contemporane lor. Menționăm și faptul că în amintirile părintelui Guma șirul de menhire era amplasat undeva între Strășeni și Ghidighici, i.e. pe lângă cel de-al doilea defileu al Bâcului (fig.3 vezi Cheile Bâcului 2), care se afla mai departe de Chișinău, în amonte pe râu.

Cunoscutul etnograf și folclorist **Gheorghe Madan** (1872-1944) într-o lucrare publicată în anul 1932 consacrată satului natal Trușeni [26, p.38], atinge și tema Cheilor Bâcului, menhirelor și modificărilor produse în peisajul local odată cu edificarea căii ferate: „Acolo șesul lat al Bâcului deodată este îngustat și zăvorât de culmele a două dealuri, ce se coboară unul către altul de-a curmezișul șesului, formând astfel o uriașă iezeitură naturală, străbătută doar de o îngustă deschizătură, prin care se furișează gârla Bâcului și trenul. Oamenii spun că dracul a vrut odinioară să înnece lumea și a început noaptea a căra pietre mari la Cheile Bâcului pentru ca, neavând apa încotro curge, să-i potopească pe oameni, dar pe la miezul nopții a cântat cucușul și diavolul a pierit în bezna iadului, iar pietrele cărate de satană se văd și azi unele.

În acest loc pân' pe la anii 1870 a fost un mare iaz al Trușenilor cu moară de apă și piuă de învălit sucmane, iaz bogat în pește; dar cu facerea drumului de fier a fost stricat, după cum a fost stricat și marele iaz al Pruncului de la celelalte chei ale Bâcului de pe moșiile Highideșilor, dinspre Chișinău”.

Într-o altă carte dedicată satului Trușeni, Gheorghe Madan iarăși vorbește de „iazul cel mare de odinioară [al Trușenilor], cu pește și moară cu două pietre, din Valea Bâcului, unde se încep Cheile Bâcului” și încă odată prezintă „legenda” defileurilor Bâcului [27, p.66]: „Bătrânii satului povesteau că aici între Cheile Bâcului, de la răzășia satului nostru Trușeni, a vrut odată dracul, în vremea de demult, să înnece lumea; și a început a căra într-o noapte petroaie mari, ca să iezească toată valea Bâcului și apoi să reverse apele ca să potopească lumea. Dar nu a dovedit, căci la miezul nopții nu mântuise încă spurcata-i faptă și când a cântat cucușul a fugit Satana în fundul iadului, rămânând petroaiele înșirate pe coasta dealului”.

Precum vedem, Gheorghe Madan plasează șirul de menhire, la fel ca și preotul Vasile Guma, pe lângă cel de-al doilea defileu al Bâcului, mai îndepărtat de Chișinău, în apropiere de satul Trușeni (fig.3 vezi Cheile Bâcului 2). Este importantă și afirmația lui privind faptul că menhirele din valea Bâcului „se văd și azi unele”. Faptul arată că în primele decenii ale secolului al XX-lea, câteva menhire, întregi sau ruinate parțial, încă mai supraviețuiau în teren. Importanța celor scrise de Gheorghe Madan rezidă și în faptul că el primul vorbește clar că obiectul geografic Cheile Bâcului era format din două defileuri care „închideau” succesiv valea Bâcului.

Inserăm aici și un fragment din planul orașului Chișinău, publicat în 1943 de sovietici (fig. 4), care prezintă destul de clar topografia dealurilor care formau Cheile Bâcului nr.1 (dintre satele Petricani și Highidiș/Ghidighici) și a teritoriului adiacent înaintea marilor transformări produse aici după cel de-al Doilea Război Mondial. Planul este și o ilustrare a realităților descrise de Gheorghe Madan circa un deceniu mai înainte când vorbea de dealurile care „zăvorau” șesul lat al Bâcului, străbătute doar de o „îngustă deschizătură, prin care se furișează gârla Bâcului și trenul”. Aici trebuie să nu uităm că, până la construirea primelor tronsoane de cale ferată în secolul al XIX-lea, „deschizătura” defileului era și mai îngustă, permițând trecerea doar a „gârlei” Bâcului. În timpul când Gheorghe Madan a descris aceste lucruri, defileul/cheile Bâcului era prejudiciat doar pe latura lui de pe malul stâng al Bâcului, pe unde treceau cele două tronsoane ale căii ferate. Latura abruptă a defileului ce se desfășura pe malul drept al râului încă era neatinsă de modificări (astăzi această latură este distrusă și ea, pe aici trecând un drum auto). Prin semne convenționale specifice, în amonte pe Bâc, sunt indicate locurile mlăștinoase rămase pe amplasamentul fostului „*mare iaz al Pruncului*”.

Aceste scrieri încheie ciclul de surse elaborate până la începerea procesului de distrugere sistematică a Cheilor Bâcului, precum și surselor baze pe amintirile unor persoane care au văzut Cheile Bâcului și menhirele de alături *oculis propria*.

II. Marile interpretări privind constructurii șirului de menhire și rostul acestora

Trecem la publicațiile elaborate post începerea procesului de distrugere a Cheilor Bâcului în anii '70 ai secolului al XIX-lea, care prezintă eforturile unor autori de a înțelege când a apărut șirul de menhire, cine l-a înălțat și care a fost utilizarea/funcțiunea acestuia. De regulă, defileurile Bâcului nici nu mai sunt menționate ca atare, toponimul *Cheile Bâcului* fiind transferat/„legat” de șirul de menhire pe toată lungimea extinderii lui reale sau imaginare în teren. Atragem atenția că niciunul dintre autorii în cauză nu au avut ocazia să vadă personal aceste menhire.

Primul care a încercat să facă o analiză detaliată a circumstanțelor istorice pentru determinarea timpului probabil de edificare a șirului basarabean de menhire a fost deja menționatul om de știință și scriitor **Bogdan Petriceicu Hasdeu** (1838-1907).

În articolul consacrat cuvântului/toponimului „bâc” din cadrul lucrării fundamentale privind etimologia cuvintelor limbii române [24, p.2791-2810], el enumeră persoanele care au amintit în scrierile sale menhirele din valea Bâcului. Despre defileul râului Hasdeu nu spune nimic, reieșind se pare din siguranța că toponimul Cheile Bâcului este unul convențional și se referă chiar la șirul de menhire. El a redat și comentat pe scurt cele scrise anterior despre menhire de Cantemir, de Sulzer (exprimând dezacordul cu presupunerea acestuia privind atribuirea avarilor, goșilor sau romanilor la edificarea menhirelor), de Meier (considerând că acesta, prin sintagma „*kamennaia stežka*” („potecă/drum de piatră”), avea în vedere șirul de menhire), de Filippidis (ignorând în totalitate descrierea făcută de acesta a defileului Bâcului și a menhirelor, insistând însă asupra unei pretense greșeli a lui Filippidis care în opinia sa a încurcat Cheile Bâcului cu Cheile Răutului, fapt explicabil doar dacă admitem că Hasdeu, de fapt, nu a avut ocazia să citească cele scrise de învățatul grec), de Svinin (remarcând strania plasare de către acesta a Cheilor Bâcului în rândul sistemelor de „munți” basarabeni), de Stamati și Zaščuk. La finele acestei părți a articolului el plasează deja amintita „notiță manuscrisă” rămasă de la tatăl său, în care Alexandru Hâjdeu remarcă menhirele văzute de el pe moșiile satelor Petricani și Ghidighiș.

Aici Hasdeu, printre altele, concluzionează că șirul de menhire „începea la Prut, înainta de acolo spre răsărit prin vestiții până astăzi codri ai Căprianei, trecea la nord de Chișinău prin satele Ghidighiș și Petricani, cari se află lângă Bâc, și mergând înainte se isbea de malul Nistrului” [24, p.2796-2797] (Fig. 5).

Explicând de ce el a considerat îndreptățit să „prelungască” șirul de menhire de la Chișinău la Prut (aliniindu-se astfel părerii exprimate în acest sens de către Stamati), Hasdeu face trimitere la un document istoric emis în anul 1420 de cancelaria lui Alexandru cel Bun, în care se descriu hotarele unui grup de localități rurale din bazinul pârlului Bâcovăț/Bucovăț (afluent de dreapta al râului Bâc) stăpânite de vornicul Oană de Tulova, publicat la 1840 în redacția istoricului și publicistului rus, Iuri Venelin [28, p.60-63].

Venelin, care adesea făcea erori în procesul transcrierii actelor medievale, a comis și în cazul documentului de la 1420 o greșală regretabilă. Astfel, cuvintele „[поче]нши о” Варзарева монастыря” („începe de la mănăstirea lui Vâr-

zar”) s-au transformat în interpretarea lui Venelin în „(К)ишно Варзарева монастыря” („mănăstirea ChișnoVărzărești”). Faptul i-a „permis” să afirme că localitatea Chișinău a fost menționată documentar deja la 1420 și că ea se afla la acea vreme sub oblăduire mănăstirească. Mai mult, cunoscând superficial toponimia basarabeană, Venelin a considerat posibil să afirme că Bâcovățul, menționat în acest document în proximitatea geografică a mănăstirii, este, de fapt... râul Bâc (sic!). În baza acestor interpretări greșite, Venelin a concluzionat că în descrierea hotarelor moșiilor întărite vornicului Oană „se văd împrejurimile Chișinăului”. Această „concluzie” a servit ulterior drept bază pentru o mulțime de „legări” eronate a respectivului document de istoria orașului (în interpretarea că localitatea Chișinău ar fi fost întemeiată alături de amplasamentul unei mănăstiri dispărute, care se numea – mănăstirea ChișnoVărzărești).

Hasdeu nu a avut acces la originalul documentului de la 1420¹⁸ pentru a putea să îl analizeze. În același timp, el, pe cât se pare, a considerat că reputația științifică a lui Iuri Venelin este o cheazășie a veridicității concluziilor lui referitor la mențiunea în acest document a locului de început al viitorului oraș Chișinău. Hasdeu remarcă prezența printre reperele hotarului moșiilor lui Oană de Tulova și a unei „horodiști”. Localizând corect acest toponim pe dealurile Basarabiei centrale, în proximitatea mănăstirii Căpriană, el remarcă totodată că unii autori medievali (se referă la cartea polonezului Marcin Broniowski [30]¹⁹) explicau cuvântul „horodiște” drept „*territorium ruinosum lapideum*”, i.e. „locul pietrelor ruinate”.

În această ordine de idei, el a considerat îndreptățit să declare menhirele de lângă Chișinău și „horodiștea” din împrejurimile Căprianiei drept părți integrante a unui și aceluiași șir de megaliti – căruia i-a atribuit, pe toată lungimea lui imaginară, denumirea generică de Cheile Bâcului.

Hasdeu a încercat de asemenea, pornind de la cunoștințele acumulate la acea vreme privind vechia istorie a acestei părți a Europei, să determine cine și când a putut construi acest „*zid ciclopic de blocuri de piatră pătrată, nalt de trei sau patru coți, întins de la Prut până la Nistru și tăind latul Basarabiei actuale în două jumătăți*” [24, p.2806]. Drept rezultat al analizei spuselor diferitor autori medievali și antici, și enumerării pe o scară temporală descendentă a popoarelor care în timpuri diferite au populat sau controlat din punct de vedere militar, aceste pământuri, el ajunge la con-

cluzia că șirul de menhire a fost ridicat, cel mai probabil, de „vechii celți-bastarni”.

Nu ne vom opri aici la corectitudinea sau incorectitudinea judecății lui privind constructorii menhirelor. Vom sublinia doar că majoritatea cercetătorilor care ulterior s-au referit în lucrările sale la șirul de menhire „chișinăuane” au reieșit din concluziile propuse de Hasdeu, i.e. că acest monument megalitic a fost constituit dintr-un șir neîntrerupt de pietre înalte, îngropate vertical, care traversau Basarabia de la Prut până la Nistru (și care, cu trecerea secolelor, în cea mai mare parte au fost demontate de locuitorii din împrejurimi).

Publicistul și scriitorul **Zamfir C. Arbore** (1848-1933), în 1898, a editat la București o carte consacrată Basarabiei. În capitolul „Anticitățile din Basarabia” el printre altele a menționat că „*cel mai vechiu monument istoric, cea mai antică rămășiță istorică, ale cărei nume s-a păstrat pe ici pe colea până în zilele noastre dincolo de Prut, sunt incontestabil Cheile Bâcului*” [23, p.368]. În continuare, el reproduce practic în întregime articolul elaborat de Bogdan Petriceicu Hasdeu referitor la acest subiect. Arbore face și o completare prețioasă din punct de vedere al înțelegerii problemei megalitilor „basarabeni”, reproducând în carte deja menționata notiță a unui dintre prietenii săi din Chișinău, Alex. Petică, referitor la existența în pădurile Basarabiei și a altor grupuri, mai puțin cunoscute, de menhire.

Subiectul megalitilor din valea Bâcului a fost reflectat și în lucrarea capitală consacrată „Daciei preistorice” a istoricului **Nicolae Densușianu** (1846-1911), editată în anul 1913. Astfel, în unul dintre capitolele compartimentului „Monumentele Megalitice ale Daciei” (capitolul X. *Termini Liberi Patris*) [31, p.173-185] el scria: „În istoria monumentelor megalitice ale Daciei, un loc important îl ocupă o lungă serie neîntreruptă de mai multe mii de bolovani, sau lespezi enorme, ce se întindea până în sec. al XVIII-lea din Basarabia prin Rusia meridională către Crimeea, și din care astăzi mai există încă unele puține resturi în apropiere de Chișinău”.

În continuare, Densușianu reproduce cele scrise referitor la acest subiect de Cantemir, Stamatii, Zaščuk și menționează notița tatălui lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, constatând în fine că „*din aceste date (...) rezultă, că acest monumental șir de lespezi implântate vertical în pământ, nu era altceva decât ceea ce în știința arheologică preistorică se numește o aliniare (alignement),*

însă de o lungime extraordinară și care se întindea din Moldova pe lângă valea Bâcului, până departe spre răsărit (...) către Crimeea, cum zice Cantemir”. Respectiv, el pune problema destinației/rostului „acestei miraculoase lucrări megalitice”.

Reflecțiile referitor la subiectul în cauză sunt începute pornind de la lucrarea istoricului roman Quintus Curtii Rufi „*De gestis Alexandri Magni*”, oprindu-se la un fragment din ea în care se vorbea de confruntarea lui Alexandru Macedon cu sciții pe râul Tanais (Don). În cadrul luptei, macedonenii s-au deplasat pe malul drept al râului și, gonindu-i pe sciți, trecură chiar dincolo de Stâlpii Liberi Pater, care conform lui Rufi „erau niște monumente, ce consistau din bolovani sau lespezi mari așezate în șir regulat la mici intervale unele de altele” (*quorum monumenta lapides erant crebris intervallis dispositi*).

Densușianu a opinat că înșirarea monumentală de pietroaie amintită de Rufi, al cărei capăt ajungea până la Don, și „*series maximorum lapidum*” care conform lui Cantemir se întindea din valea Bâcului către Crimeea, sunt de fapt părți ale unuia și aceluiași obiect, numit de către autorii antici – *Termini Liberi Patris*. În lucrare el a mai specificat că „*Liber Pater al romanilor era aceeași personalitate legendară cu Dionysos al grecilor și Osiris al egiptenilor*”.

Autorul a scris că „în antichitatea preistorică columnele de piatră brută au mai avut totodată și o destinațiune de utilitate publică. Ele serveau în aceste timpuri depărtate spre a indica călătorilor direcțiunea drumurilor prin ținuturile mai puțin populate și pe unde alte semne de orientare lipseau”.

Sunt amintite scrierile lui Herodot care arată că stâlpii sau columnele lui Sesostri/Osiris existau în ținuturile Sciției și pe timpurile acestui istoric grec. Este menționată și cartea a III-a a *Fastelor* poetului roman Ovidiu, care „face de asemenea amintire de căile triumfale ale lui Bach sau Liber Pater prin Sciția”.

Însă, scrie Densușianu, „această monumentală cale de glorie a lui Liber Pater ajunsese a fi legendară în ținuturile grecești încă cu mult mai înainte de timpurile lui Herodot. Astfel, poetul Pindar amintește în două ode ale sale de acest admirabil monument din țara Hyperboreilor, stabiliți încă din timpul migrațiunii neolitice la nordul Dunării de Jos și al Mării Negre”. „În una din aceste ode textul relativ la această lungă serie de colonne itinerare sună astfel: «Atât dincolo de izvoarele Nilului, cât și în țara Hyperboreilor, există o mulțime nenumăra-

tă de stâlpi itinerari, din piatră tăiată, înalți de câte 100 de picioare și așezați în șir, drept monumente ale unor fapte glorioase»”.

Autorul menționează că în antichitatea grecească drumurile de comunicare stabilite între centrele principale de putere și între locurile religioase mai importante se numeau „căi sfinte”. Densușianu considera că „șirul cel lung de lespezi enorme împlântate în pământ, ce se întindea din Basarabia către Crimeea și Don, reprezenta într-o vechime depărtată tot atâtea monolite sacre sau stâlpi itinerari, numiți în literatura istorică romană «*Termini Liberi Patris*», înșirați pe lângă drumul cel mare, lipsit de sate și orașe, ce trecea prin pustietățile Sciției vechi și care lega Asia de Europa”.

Nicolae Densușianu presupunea că începând din zona Chișinăului șirul de menhire urma fidel cursul văii Bâcului, ajungând la Nistru în zona satului Gura Bâcului (între ambele puncte fiind o distanță de circa 64 kilometri). Drept argument, Densușianu prezintă o teorie curioasă legată de o pretinsă etimologie/proveniență antică a denumirii satului Speia, situat mai la nord de Gura Bâcului [31, p.184-185]. Reamintim aici că, cel mai apropiat mal al Nistrului se află la circa 22 kilometri de Cheile Bâcului, în zona localității Vadul lui Vodă.

Trebuie să notăm că, la începutul secolului al XX-lea, toponimul Cheile Bâcului tot mai des este perceput/înțeles drept denumire a șirului de menhire din valea Bâcului. Ulterior, această percepție s-a generalizat. Un exemplu în acest sens este și dicționarul din 1924 a lui Lazăr Șăineanu, unde *Cheile Bâcului* sunt arătate drept „șir de bolovani uriași lângă râul cu același nume” [32, p.728 (articolul „Bâcu”)]. Precum vedem, defileul râului Bâc dispăre din „ecuație”. Faptul, desigur, este în contradicție cu sensul ca atare al cuvântului „chei”, care, în același dicționar, a fost pe bună dreptate explicat: „*trecătoare strâmtă, curmătură de munte*”, drept exemplu de întrebuițare fiind propus toponimul „Cheile Argeșului” [32, p.122 (articolul „cheie”)].

III. Cheile Bâcului în scrieri din ultimele decenii

Către finele secolului al XX-lea – începutul secolului al XXI-lea, problema menhirelor basarabene reintră în atenția celor interesați de istoria acestor locuri. Ne vom opri doar la câteva dintre scrierile referitoare la Cheile Bâcului apărute în perioada de referință. Ele au la bază interpretări selective a ceea ce s-a scris anterior pe acest subiect, accentul fiind pus pe exploatarea conceptului menhirelor în cali-

tate de marcaje ale unor căi de comunicație existente în estul european încă din perioada preistorică. Un alt element comun al majorității acestor articole este lipsa conștientizării legăturii indisolubile între toponimul Cheile Bâcului și dispărutul defileu al râului Bâc, existența în trecut a căruia nici măcar nu este menționată. Urmându-se calea unor înaintași, denumirea defileului râului Bâc este transferată nu doar peste întregul șir megalitic care ar fi existat cândva între Prut și Nistru, ci și mai departe, peste pretinsa „continuare” a acestui șir de menhire între Prut și Transilvania, între Nistru și Crimeea, Marea Caspică și Asia.

Astfel, istoricul **Alexandru Chiriac** a publicat în 1986 un mic articol [33, p.5-9] privind căile de comunicare care existau în timpurile străvechi între centrele de cultură și civilizație din Dacia până în Caucazul de Nord și Marea Caspică, „dezvoltând” într-un fel ideea lui Nicolae Densușianu. După o introducere în problema acestor căi, autorul vorbește de fenomenul menhirelor basarabene – șir lung de megaliti care ar fi traversat în trecut Basarabia de la vest spre est și care ar fi purtat denumirea de „Cheile Bâcului”. Alexandru Chiriac a prezentat concluziile de bază în această privință făcute de Bogdan Petriceicu Hasdeu, pe care le adoptă fără rezerve. Articolul nu a fost finalizat, fiind făcută o notiță că va urma continuarea. Continuarea însă așa și nu a mai ajuns să fie publicată. În articol au fost inserate două mici hărți-scheme. Una prezenta traseul conform căruia menhirele ar fi traversat cândva cuprinsul Basarabiei (drept punct de început, la Prut, fiind arătat Ungheni, iar drept punct final - locul de vărsare a râului Bâc în Nistru (fără vreo explicație reflectată în textul articolului)). A doua schemă prezenta traseul probabil al menhirelor din zona Chișinăului. Hărțile, de fapt, erau o încercare de a plasa pe suport topografic schemele publicate anterior de B.P. Hasdeu.

În 2007, menhirele văii Bâcului au fost menționate în articolul inginerului, scriitorului și iubitorului de istorie **Paul Emil Rașcu** (1924-2011). În articol el reproduce cele scrise de Cantemir, analizează informații privind menhirele din Bretania, Spania și Corsica, pe scurt se oprește la cele scrise anterior de Weismantel, Zaščuk, Stamati, Hasdeu și preotul Gumă [34, p.156-163]²⁰. Prezentând concluziile lui Densușianu privitor la existența la nord de Marea Neagră a unui străvechi drum sacru de la Prut la Don (care ar fi cuprins și menhirele din valea Bâcului), el își exprimă dubiile că acest drum se termina la Prut. Conform opiniei

sale, drumul marcat de menhire „fără îndoială” trecea Prutul și înainta spre munți, traversa Carpații Orientali ajungând în Transilvania, unde în antichitate exista un cunoscut „centru de civilizație și spiritualitate”. El nu a exclus că drumul continua mai departe, spre centrele similare din vestul Europei. Capătul de est al drumului, conform opiniei lui Rașcu, se îndrepta spre centrele sacre ale Caucazului și Asiei Centrale.

Cercetătoarea din domeniul geoecologiei, geografiei și toponimiei, dr. **Simona Condurățeanu**, nepoata cunoscutului arhitect Cristofi Cerchez (1872-1955), a elaborat în anul 2016 un articol [35, p.52-61] în care sunt amintite o parte dintre scrierile deja prezentate aici privind Cheile Bâcului. Acest articol abundă în afirmații curioase, cum ar fi: menhirele ar fi avut „aproape 30 m” în înălțime; că vechiul drum marcat de menhire, care traversa pustietățile din nordul Mării Negre, iar apoi și pământurile sciților din Asia, ar fi purtat denumirea de „Drumul Bâcului”; că „dispunerea menhirelor pe Drumul Bâcului coincidând cu răsăritul soarelui reprezintă relația lumii tangibile cu forțele cosmice”, că acest șir deosebit de lung de menhire avea „un rol orientativ, fiind un loc de întâlnire și de apărare al hiperboreienilor în imensitatea câmpiilor estului european”, că „frontierele lumii noi cucerite de migratorii arieni, mereu fluctuante și fără o certă continuitate necesitau marcaje vizibile de stânci numite generic Bâc, care aminteau drumul de întoarcere la matcă în cazul unor nereușite” etc.

Desigur, ultimele două dintre lucrările prezentate aici sunt interesante nu din punct de vedere al valorii științifice. Ele sunt o dovadă că interesul față de șirul de menhire cândva existent în Basarabia centrală continuă să anime spiritele.

Subiectul menhirelor a fost atins în anul 2022 și din punct de vedere etnografic de către criticul literar și scriitoarea **Aliona Grati** [36, p.115-121]. Precum a afirmat autoarea, articolul a fost elaborat în intenția de a determina originea/circumstanțele apariției în folclorul oral al locuitorilor satului Ghidighici a „expresiei frazeologice *A trăi cât Cheile Bâcului*”. Pentru a arăta vechimea și semnificația acesteia, autoarea se oprește la cele scrise despre Cheile Bâcului de către Dimitrie Cantemir, Weismantel, Zaščuk, Hasdeu, Zamfir Arbore, Paul Emil Rașcu, Nicolae Densușianu etc.

În fine, remarcăm că povestea *pietrelor înșirate* de la Cheile Bâcului, într-o variantă reinterpretată, ingenios „crescută” cu multe detalii de jurnalistul și scriitorul Boris Crăciun, a fost inclusă

într-o culegere de „legende geografice și istorice” editată acum două decenii la Iași [37].

* * *

În vara anului 2024, împreună cu Iurie Șveț, un neobosit călător și harnic adunător de informații fotografice și istorice privind istoria modernă a Chișinăului (autor și administrator al site-ului www.oldchisinau.com), am vizitat locurile unde se înălțau cele două defileuri/chei ale Bâcului, în intenția de a vedea ce a rămas în teren de la aceste formațiuni naturale remarcabile. Am început de la locul unde s-a aflat defileul mai îndepărtat de oraș, din preajma actualei localități Vatra (pe pământul vechii moșii a satului Trușeni). Am mers apoi pe jos, de-a lungul drumului auto care leagă Vatra de orașul Chișinău (segmentat în str. Plopiilor – str. Constructorilor – str. Ion Pruncul – str. Pietrăriei), pe lângă râul Bâc, prin câmpia unde în secolul al XIX-lea se afla Lacul Pruncului (loc astăzi încărcat cu întreprinderi și depozite), până la locul de aflare a rămășițelor defileului mai apropiat de Chișinău (de pe vechea moșie a satului Ghidighici/Highidiș). Astăzi, la poalele fragmentului de deal rămas de la defileu se află o piață improvizată de automobile.

Locul fostelor Chei ale Bâcului de lângă localitatea Vatra cu greu poate fi reperat ca atare. Un indiciu al aflării aici în trecut a defileului stâncos ar fi terenul întretăiat de mai multe mici pante/ridicături cu ieșiri de rocă/piatră la suprafață. Și albia râului pe acest segment este din abundență presărată de pietre **mărunte** (fig. 6). Mai clară este imaginea fostelor Chei ale Bâcului din zona Ghidighici-Petricani, datorită păstrării aici a unui fragment înalt de deal (pe care l-am escaladat), de până la 20 metri înălțime, separat de râu de un drum auto (fig. 7). Coborârea de la nivelul drumului, prin hățiușul de arbuști, până la nivelul albiei Bâcului a permis constatarea că, cel puțin în zona de vizibilitate oferită de vegetația abundentă, nici râul și nici terenul adiacent nu conțin urme de piatră.

Defileurile râului Bâc și șirul alăturat de menhire au fost distruse în câteva etape în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea – mijlocul secolului al XX-lea. În aceste condiții, investigațiile de teren sau cercetările arheologice puțin ce ar putea oferi pentru completarea cunoștințelor despre istoria acestui sit remarcabil. Însă, adunate împreună, **mărturiile privind existența lor**, precum și privind încercările făcute de-a lungul timpului de a înțelege destinația/ rostul componentei

megalitice a sitului respectiv, pun în evidență imaginea acestui monument deosebit, însă iremediabil dispărut, al trecutului.

Ca și în cazul altor șiruri străvechi de megaliți instalați vertical, destinația funcțională a menhirelor văii Bâcului putea fi dintre cele mai diverse (religioasă, memorială, de orientare, solar-astronomică etc.) (fig. 8). Deloc întâmplătoare se prezintă și înălțarea menhirelor în proximitatea defileului stâncos al râului Bâc, care se evidențiază drastic pe fundalul peisajului local prin dimensiuni neobișuite și măreție. Vechii locuitori din zonă îi atribuiau defileului, cel mai probabil, valențe sacrale, fapt susținut și de amenajarea pe lângă acesta, în legătură topografică cu menhirele, a unor mari movile funerare/ tumuluri. În acest sens, nu excludem existența în vechime aici, în zona Cheilor Bâcului, a unui important centru religios. Oricum, șirul de megaliți era o mărturie „vie” a abilităților tehnice și efortului depus de oamenii neoliticului târziu sau epocii bronzului.

Sperăm că se vor putea identifica și alte documente/surse de informații, astăzi necunoscute/nevalorificate, care vor îmbogăți cunoștințele noastre referitoare la remarcabilul sit din valea Bâcului. Din vechime defileul Bâcului și menhirele au suscitat curiozitatea umană, astfel că mulți dintre cei care vizitau în secolul al XIX-lea Chișinăul considerau de datoria lor să vadă aceste locuri cu ochii proprii. Nu excludem că se vor depista și imagini a acestui monument deopotrivă natural și istoric. De perspectivă se prezintă în acest sens căutarea desenelor cunoscutului pictor italian Carlo Bossoli (1815-1884), care la 1841 aproape trei săptămâni a stat în Chișinău și în împrejurimile orașului și, precum atestă mărturiile documentare, în acest timp „a făcut mai multe vederi ale locurilor istorice și pitorești ale Basarabiei” [39, p.185].

O altă direcție de perspectivă de cercetare este depistarea în arhivele Federației Ruse a documentației de proiect pentru construirea în secolul al XIX-lea a căii ferate Chișinău – râul Prut. Caracterul strategic al căii respective, construite de guvernul rus în contextul pregătirilor războiului cu Imperiul Otoman (1877-78), dă speranța că această documentație nu a fost pierdută, ci continuă să fie păstrată în dosarele autorității imperiale centrale responsabile în acele timpuri de căile de comunicație. Ea trebuie să conțină ridicarea topografică detaliată a văii râului Bâc și secțiuni ale terenului, până și după construirea căii ferate (care

la început consta doar dintr-un tronson), care împreună cu partea explicativă, de memoriu, a proiectului ar putea să fie utilă în privința determinării exacte a caracteristicilor/parametrilor inițiali ai topografiei defileurilor râului Bâc. Nu excludem posibilitatea prezenței/marcării pe ridicarea topografică și a menhirelor care au existat aici.

Se prezintă importantă și cercetarea atență a tuturor descrierilor publicate ale stepelor nord-pontice din secolele XVII-XIX în ceea ce privește depistarea informației privind prezența acolo a construcțiilor megalitice, inclusiv, a menhirelor grupate în șiruri. Faptul, pe de o parte, ar permite înțelegerea dacă cuvintele lui Cantemir privind existența între Nistru și Crimeea a unui șir continuu de menhire dispun de elemente de suport factologic, iar pe de alta, în caz de identificare a informațiilor de acest fel, ar permite o reconsiderare a ipotezei lui Densușianu referitoare la existența aici în trecut a unor întinse „căi sacre”.

Note

- ¹ Textul documentului: „20 iulie 7189 (1681). *Zapis de la Ionașco Săchir din Highidiș. Că luând un cal de la Necola prețăluit drept 30 lei și neavând cu ci plăți, i-au dat parte din moșii din Highidiș, ci i să va alegi însă din Petrile Înșirate, în sus*”.
- ² Textul acestui fragment de lucrare în limba latină: „*Haud procul ab ea conspicitur series maximorum lapidum, ita in recta linea dispositum, ac si humana industria illuc essent collocati. At hoc credere impedit et ipsorum lapidum magnitudo, et spatii, per quod extenduntur, longitudo. Continentenim aliqui trium aut quatuor ulnarum spatium in tetragono, eorumque series trans Tiratem usque ad Crimaeam pergit. Vernacula lingua kieile Bykului vocant, diabolorumque opus esse, rustica refert simplicitas, obstruere amnem Bykul coniuratorum*”.
- ³ Textul în original: «для того что некоторые из них есть аршин четырех поперечины».
- ⁴ Textul în original: «Ведь некоторые глыбы составляют в обхвате три, а то и четыре локтя».
- ⁵ Fragmentul de text important din perspectiva temei acestui studiu face parte din capitoul *Kurize Beschreibung von denen moldauischen Landern* /Scurtă descriere a pământurilor Moldovei/ a jurnalului lui Weismantel și are următorul conținut: *Eine halbe Meile von der Stadt Kischanowo gegen Jassy zu gehet*

der Bach Big mitten durch einen zertheilten felsigten Berg, und soll der Teuffel al dar den Durchbruch gemacht haben, in Willenss den Niester dahin zu leithen, und die Steine davon hinweg getragen, um den Niester zu stopfen. Wie denn auch von hier biss gegen bemelten Niester durch ein gross Stück Feld in einer Linie die Steine noch liegen die er hat fallen lassen, und wird diesses inssgesamt, und von allen Inwohnern bekräftiget.

- ⁶ Exprimăm recunoștința pentru traducerea acestui text din limba germană în română dlui Martin Rill, consultant științific, Donauschwabisches Zentralmuseum (Muzeul Central al Șvabilor Dunăreni), or. Ulm, Germania.

- ⁷ Fragmentul de text citat în articol, în limba germană sună astfel: „... *die berühmte Linie von großen drey bis vier Ellen langen Steinen, welche von den Einwohnern Kieje Bikului, d. i. die Schlüssel des Flusses Bikul genannt wird, und die von hier über den Dniester bis an die Halbinsel Krimm sich erstrecken foll, ihren Anfang nimmt. Das dortige Landvolk halt diese lange Reihe auseinander folgender grober Steine für ein Wert des Teufels. Ich glaube, dass es ganz natürlich damit zugegangen ist. Noch die Awaren hatten hier herum ihre Ringe, Landwehren, oder Verhacker. Schon die Römer mochten hier wider die Einfälle der Barbarn, wie sie unsere Landesleute, die Gothen nannten, mit solchen Steinen, wer weiß wie, sich verschanzet haben; und von den Westgothen wissen wir, daß, als sie vor den, von dem Mäotis her einbrechenden Hunnen flohen, sie, obschon vergebens, eine Wehre, Graben, oder Schanze, was es immer gewesen seyn mag, gerade in dieser Gegend von dem Bog bis an den Pruth gezogen haben. Bey einer von diesen Gelegenheiten sind diese Steine sicherlich dahin gekommen, und weil es seither niemanden daran gelegen war, sie wegzuschaffen, dorten liegen geblieben, ohne daß man den Teufel darbey zu bemühen nöthig gehabt hatte*”.

- ⁸ Se au în vedere câmpiile Mării Azov, numite de greci *Maiotis* (Μαιωτις – η Μαητις λίμνη), iar de romani *Maeotis* – *lacus Maeotidis*.

- ⁹ Exprimăm recunoștința pentru traducerea acestui text din limba germană în română dlui Martin Rill, consultant științific, Donauschwabisches Zentralmuseum (Muzeul Central al Șvabilor Dunăreni), or. Ulm, Germania.

- ¹⁰ Fragmentul de text din cartea lui Meier, în original sună astfel „Каменная стежка, примыкающая с одной стороны к Быку, а с другой по довольно великому продолжению теряющаяся под Орхеем... *показывает предел положенный Иоанном Хуньядом между Молдавией и Вессаравиею, когда сия последняя с частью Очаковския степи и нижней Польши зделана была удельным владением*”).
- ¹¹ Exprimăm recunoștința pentru traducerea acestui text din limba greacă în română dnei Lia Chișacof, cercetător științific superior, Institutul pentru Studii Sud-Est Europene al Academiei Române (*Institute for South-East European Studies*), București.
- ¹² O prezentare a vieții lui Filippide și a cărții lui (cu o traducere/prezentare parțială a textului acesteia) a fost realizată în lucrarea lui N. Bănescu, *Viața și opera lui Daniel (Dimitrie) Philippide* [15, p.119-204], însă aici o parte din informația conținută în fragmentul de text referitor la Cheile Bâcului (p.165) a fost omisă, inclusiv datele privind dimensiunile menhirelor.
- ¹³ În original, textul sună: «Ниже г. Кишинева в трех верстах, виден ряд огромных каменных плит, вкопанных до половины в землю, по прямой линии, что жители называют «ключи реки Быка». Этот ряд камней начинается в виде стены от Прута, продолжается через Каприяновские леса, и идет поперек всей Бессарабии. Но камни сии от времени до времени выкапываются жителями, и древняя стена сия уничтожается».
- ¹⁴ În original, textul sună: «От нынешняго Кишинева, по направлению к р. Пруту, через Киприановские леса шел ряд каменных плит, до половины вкопанных в землю. Плиты эти еще кое-где сохранились, а об остальных рассказывают жители, разобравшие их для своих надобностей. Едва-ли кто-нибудь станет доказывать, что эти камни составляли некогда сплошную стену, за которой древние местные обитатели думали укрыться от набега хищных соседей. Камни эти шли не прерываясь, по лесам, болотам и оврагам. Они служили, по всей вероятности, также, как и земляные валы, граничною чертою».
- ¹⁵ Se au în vedere Valurile lui Traian, menționate anterior de Zașcuk în textul lucrării sale.
- ¹⁶ Traducerea acestui text din limba rusă în română ne aparține.
- ¹⁷ ANRM, Fond 11, inv.1, d.239 (Harta Județului Chișinău a Guberniei Basarabia (VI planșe)/ Карта Кишиневского Уезда Бессарабской Губернии. Составленная по картам Военно-Топографической Съёмки въ Чертежномъ Отделении Бессарабскаго Губернскаго Правления, подъ руководством Губернскаго Землемера Пожарскаго, и изданная съ дозволения Главнаго Штаба Его Императорскаго Величества, въ 1880 году)
- ¹⁸ Pentru ediția academică a acestui document a se vedea primul volum al monumentalei: *Documenta Romaniae Historica*, A. Moldova (1384-1448) [29, p.67].
- ¹⁹ Hasdeu se referă la următorul fragment de text din cartea lui Broniowski: «*Codeman Romani cujuspiam Rusci idiomate Dolniam Horofossam **Horodisse vel territorium ruinosum lapideum**, quod illi Pritolce seu propugnaculum nominant, ac ibi Sinavvoda, quasi caeruleus rivulus, vulgo ita dictus, Bogum infuit*».
- ²⁰ Aceleași informații au fost publicate de Paul Emil Rașcu și pe Internet: *Un drum străvechi prin spațiul nord-pontic spre Asia Centrală* (http://dacia.8m.net/Diverse/Istoria_mai_putin_cunoscuta/istoria_mai_putin_cunoscuta.html).

Referințe bibliografice

1. Dicționar explicativ al limbii române (DEX), Ediția a II-a, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998.
2. Aurel Sava, *Documente privitoare la târgul și ținutul Lăpușna*, București, 1937.
3. Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Academiei R.S.R., București, 1973.
4. Dimitrie Cantemir, *Scrisoarea Moldovei*, Vol. I, Imprimeria Adolf Bermann, Iași, 1868.
5. Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, 1909.
6. Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*. Traducere după originalul latinesc la 200 de ani dela moartea autorului (21 august 1723) de dr. Giorge Pascu, Editura Cartea Românească, 1923.
7. Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, tradusă de Gheorghe Adamescu, Ed Cartea Românească, București, 1935.
8. Dimitrie Cantemir, *Descrierea stării de odinioară și de astăzi a Moldovei*. Ediție critică

- întocmită de Dan Slușanschi, vol. 1, Institutul Cultural Român, București, 2006.
9. Dimitrie Cantemir (Димитрия Кантемира, бывшего Князя в Молдавии, Историческое, географическое и политическое Описание Молдавии с жизнью сочинителя: с немецкаго преложения перевел Василий Левшин, Москва: В Университетской Типографии, у Н. Новикова), 1789.
10. Dimitrie Cantemir (Дмитрий Кантемир, Описание Молдавии: факсимиле, латинский текст и русский перевод Стурдзовского списка/ сост. И общая ред. Н.Л. Сухачева; предисл. А. Ешану и П. Балмуша; подготовка текста С.Д. Клейнер и Н.Л. Сухачева; пер. с лат. А.В. Андреева и Е.В. Шевцовой; коммент. В. Ешану и А. Ешану. СПб: Нестор-История), 2011.
11. E. H. Weismantells Dagbok 1709-1714, *Historiska handlingar*, D. 28 (1), Stockholm, 1928.
12. Joseph Franz Sulzer, Geschichte transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen, Ersten Band, Wien, 1781.
13. Andrei Meier (Андрей Мейер, Повественное, землемерное и естествословное описание Очаковския Земли, содержащееся в двух донесениях), Sankt Petersburg, 1794.
14. Daniel Filippidis (Δανιήλ Φιλίππιδης, ΓΕΩΓΡΑΦΙΚΟΝ τῆς ΡΟΥΜΟΥΝΙΑΣ: ἐς ἀκριβεστέραν καὶ πληρεστέραν κατὰληψιν τῆς ἱστορίας αὐτῆς: Νῦν πρῶτον συντεθέν καὶ τύποις ἐκδοθὲν ἐν Λειψίᾳ τῆς Σαξονίας ἐν τῇ τυπογραφίᾳ τοῦ Ταουχνίτζ: **Τόμος α': Μέρος β'**: 1816) Geografia României pentru o mai bună și amplă înțelegere a istorei acesteia: pentru prima dată elaborată și publicată în Leipzigul Saxoniei în tipografia lui Tauchnitz, Volumul 1, Partea 2: 1816).
15. N. Bănescu, Viața și opera lui Daniel (Dimitrie) Philippide. În: Anuarul Institutului de Istorie Națională, II, „Cartea Românească” S.A., București, 1923.
16. Pavel Svinin (Павел Свинин, Описание Бессарабской Области. În: Записки Одесского Общества Истории и Древностей, Том Шестой), Odessa, 1867.
17. P. P. Soroka (П.П. Сорока, География Бессарабской Губернии. Учебное пособие для средних и низших учебных заведений. С приложением 23 чертежей, плана города Кишинева и карты Бессарабской Губернии), Chișinău, 1878.
18. Enciklopediceskij slovar (Энциклопедический Словарь, Том XIV^A (Карданахи-Керо), Издатели: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, Типо-Литография И. А. Ефрона), Sankt Petersburg, 1895.
19. Enciklopediceskij slovar (Энциклопедический Словарь, Том XV^A (Коала-Конкордия), Издатели: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, Типо-Литография И. А. Ефрона), Sankt Petersburg, 1895.
20. Aleko Moskalesko (Алеко Москалеско, «Замечания на статью: Прогулка по Бессарабии, помещенную в Одесском Альманахе на 1840 год», În: Северная Пчела. Газета политическая и литературная, № 78 (Суббота, 6-го Апреля), compartimentul «Русская Литература»), Sankt Petersburg, 1840.
21. Constantin Stamati, О Бессарабии и ее древних крепостях, În: Записки Одесского Общества Истории и Древностей, Том Второй, Odessa, 1848.
22. Aleksandr Zaščuk (Александр Защук, Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами генерального штаба. Бессарабская Область, Часть Вторая), Sankt Petersburg, 1862.
23. Zamfir Arbore, Basarabia în secolul XIX, Institutul de arte grafice Carol Gobl, București, 1898.
24. Bogdan Petriceicu Hasdeu, Etymologicum Magnum Romaniae. Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor, Tomul III (B-BĂRBAT), Stabilimentul grafic I.V.Socescu, București, 1893.
25. Vasile Guma, Povestea vieții mele, Editura Polisalm, Chișinău, 2024.
26. Gheorghe V. Madan, Un sat basarabean de codru: Trușenii, Editura Museum, Chișinău, 2008.
27. Gheorghe V. Madan, Cartea satului. Răsunete din Basarabia, Fundația culturală regală „Principele Carol”, București, 1935.
28. Juri Venelin, Влахо-болгарския или дако-славянския грамоты (Diplome vlaho-bulgar sau daco-slavone), Sankt Petersburg, 1840.
29. Documenta Romaniae Historica, A. Moldova (1384-1448), Editura Academiei R.S.R., București, 1975.

30. Martinus Broniovius de Biezdzfede, *Tartariae descriptio...*, Coloniae Agrippinae, 1595.
31. Nicolae Densușianu, *Dacia preistorică*. București, Institutul de Arte Grafice „Carol Göbl”, 1913.
32. Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbei române*, Editura „Scrisul Românesc” S.A., București, 1924.
33. Alexandru Chiriac, Un drum străvechi, din Ardeal în Asia Centrală, prin spațiul Nord-Pontic. În: *Caietele studiului de istorie „Nicolae Iorga”*, nr.3, București, 1986.
34. Paul Emil Rașcu, Din istoria mai puțin cunoscută a Republicii Moldova, Simpozionul *Cucuteni-5000 Redivivus: Științe exacte și mai puțin exacte*, ediția a 2-a, Chișinău, 2007.
35. Simona Condurățeanu, Răspândirea unor toponime dacice și românești în Eurasia și Nordul Africii. În: *Dacoromania*, nr. 79, Alba Iulia, 2016.
36. Aliona Grati, „Vei trăi cât Cheile Băcului!” - arheologia unei expresii. În: *Revista Arheologică*, Serie nouă, vol. XVIII, nr. 1, Chișinău, 2022.
37. Legende geografice și istorice ale poporului român: antologie de ghiozdan pentru cl. II-VIII/ alese și povestite de Crăciun Boris, Editura Porțile Orientului, Iași, 2004. – 200 p.
38. *Revista istorică*, Anul XVI, Nr. 1-3, Vălenii de Munte, 1930.
39. Sergius Ciocanu, Litografia Piața Catedralei din Chișinău de Carlo Bossoli. O imagine necunoscută a centrului părții imperiale a Chișinăului. În: *Buletin științific. Revista de Etnografie, Științele Naturii și Muzeologie*, Nr.33 (46), Serie Nouă, Fascicula Etnografie și Muzeologie, Chișinău, 2021.



Fig. 1a. Vedere Cheile Dâmbovicioarei (<https://www.store.wenstravel.ro/oferta/excursie-1-zi-cheile-dam-bovicioarei-pranz-traditional-1855-normal-1987-1>).



Fig. 1b. Vedere Cheile Băniței (<https://www.monitorulbt.ro/turism/2019/03/28/cheile-banitei-un-monument-al-naturii>).



Fig. 1c. Vedere Cheile Turzii (<https://www.facebook.com/photo/?fbid=942398729212280&set=pcb.942399495878870>).



Fig. 2. „Muntele spart” de la Cheile Turzii (a. vedere frontală din depărtare; b. vedere aeriană).

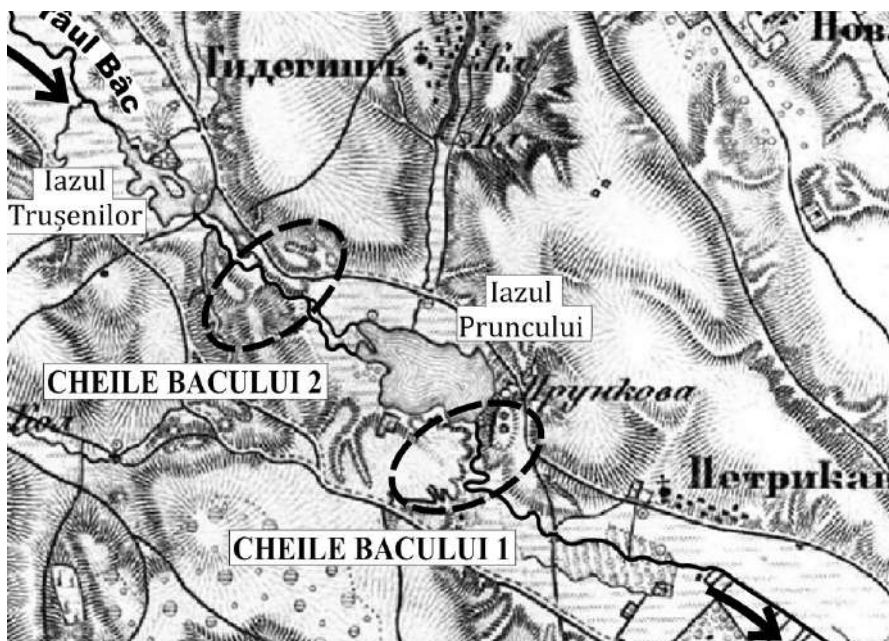


Fig. 3. Harta Militară Topografică a Imperiului Rus (anii 1860). Planșa 29-7. Fragment (valea râului Bâc, nord-vest de Chișinău).



Fig. 4. Planul orașului Chișinău (1943). Fragment (defileul râului Bâc, nord-vest de Chișinău).

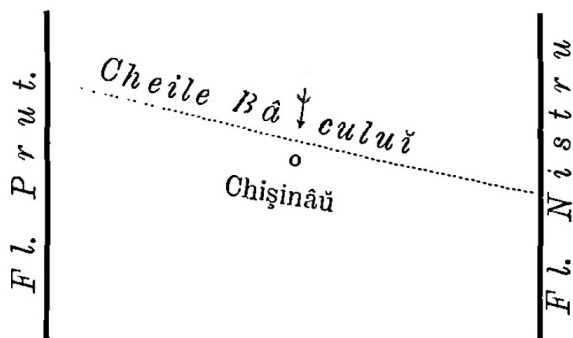


Fig. 5. Linia de traversare a Basarabiei de șirul de menhire. Schemă ipotetică (B.P. Hasdeu, op.cit., p.2798).



Fig. 7. Foto valea Bâcului. Zona Ghidighici-Petricani (foto de Iu. Șveț).



Fig. 6. Foto valea Bâcului. Zona Vatra (a. pantă cu ieșiri de piatră; b. albia cu pietriș a Bâcului; c. zid de sprijin al drumului auto dinspre dealul ”tăiat”) (foto de Iu. Șveț).



Fig. 8. Menhire:

- a. Dimensiunea unor menhire păstrate în Europa, raportate la figura umană (https://en.wikipedia.org/wiki/Locmariaquer_megaliths#/media/File:Er_Grah_menhir.jpg);
- b. șir de menhire, Biru 'e Concas, Sardinia/Italia (<https://belaiar.com/category/articoli/storia-e-antropologia>);
- c. menhir înalt de 10 m, Champ Dolent, Franța (https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%B%D1%8C-%D0%B4%D0%B5-%D0%91%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%8C#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Menhir_du_Champ_Dolent.jpg).

Manole BRIHUNEȚ

**Ieromonahul-zugrav Anatolie Zdoicevschi (1749-1827),
cetățean al Rzeczpospolitei, al Moldovei și al Imperiului Rus**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.23>

Rezumat

**Ieromonahul-zugrav Anatolie Zdoicevschi (1749-1827), cetățean al
Rzeczpospolitei, al Moldovei și al Imperiului Rus**

Crizele au mobilizat dintotdeauna comunitățile și indivizii la unitate și creativitate, cu atât mai mult stările ieșite din comun au stimulat individual sufletele creatoare. Exact asemenea condiții, de război și prigoană confesională, existau la sfârșitul secolului al XVIII-lea - începutul secolului al XIX-lea în Moldova, dar și în Podolia Poloniei. Această perioadă îi revine să se realizeze tânărului pictor Anatolie Zdoicevschi. Născut și educat în orașul Șarhorod, după moartea tatălui său, trece Nistru în Moldova, unde după dezastrele lăsate de războiul ruso-turc din anii 1768-1774 află un spațiu propice pentru a se realiza în arta iconografică. Tot aici, în noua sa patrie, fiind un exponent al tagmei sacerdotale, la insistența comunității cineșăuțene, este încurajat să primească hirotonia în preot. Urmările războiului ruso-austro-turc din anii 1787-1792, îl fac să se întoarcă în Polonia, stabilindu-se apoi și în Ucraina Hănească. Moartea prematură a soției sale, îl determină pe preotul-iconar să revină în Moldova, unde primește mantia monahicească. Sufletul său creator nu i-a permis să urmeze într-un tot ascultarea, provocându-l la noi realizări artistice. Activitatea sa iconografică a format alături de alți creatori un concept artistic care și-a lăsat urma în arta iconografică din Moldova.

Cuvinte cheie: malear Zdoicevschi, Moldova, realizări artistice, preot-iconar, arta iconografică, ieromonah

Summary

**Hieromonk-painter Anatoli Zdoichevski (1749-1827), citizen of the commonwealth of
Poland (Rech' Pospolitaya), Moldova and the Russian Empire**

Crises have always mobilized communities and individuals to unity and creativity, and much more extraordinary situations have stimulated individual creative souls. Exactly such conditions of war and confessional persecution were in full swing at the end of the 18th century and the beginning of the 19th century, both in Moldova and in the Polish Podolia. During this period, it was up to the young painter Anatoli Zdoichevski to realize himself. Born and educated in the town of Shargorod, after the death of his father, he crossed the Dniester to Moldova; where after the disasters left by the Russian-Turkish war of 1768-1774 he found a suitable space to realize himself in the iconographic art. It was also here, in his new homeland, being an exponent of the priestly order, at the insistence of the community from Cineșeuți, that he was encouraged to receive the ordination as a priest. The consequences of the Russian-Turkish war of 1787-1792 made him return to Poland, and then settle in the Khan's Ukraine. The premature death of his wife led the iconographer-priest to return to Moldova, where he received the monastic robe. His creative soul didn't allow him to follow the obedience all the time, challenging him to the new artistic achievements. His iconographic activity formed, together with other creators, an artistic concept that left its deep traces in the iconographic art of Moldova.

Keywords: painter Zdoichevski, Moldova, artistic achievements, iconographer-priest, iconographic art, hieromonk

În Agenția Națională a Arhivelor din Republica Moldova se păstrează numeroase dosare care fac referire la conjunctura politică dezastruoasă a teritoriului dintre Prut și Nistru a Țării Moldovei, atât înainte de anexarea la Imperiul Rus, cât și în primul deceniu de după acest eveniment. Faptul a condus în mod firesc la o profundă instabilitate a rațiunii umane, manifestată, printre altele, prin vagabondaj în interiorul regiunii, migrarea în afara

ei și aflarea de bejenari atât din guberniile învecinate ale imperiului, cât și de dincolo de hotarele acestuia. În baza lor se pot reconstitui, fie și parțial, proporțiile mișcărilor de populație care au afectat Basarabia în primul sfert al secolului al XIX-lea. Unele documente menționează și persoane proeminente care, prin acțiunile lor, s-au evidențiat din rândul larg al indivizilor consemnați în dosare, dezvăluindu-le capacitățile excepționale.

Un caz inedit, care se înscrie în tematica cercetărilor noastre, ne dezvăluie o personalitate cu o activitate remarcabilă în domeniul artei iconografice. Datorită preocupărilor artistico-creative, care impuneau frecvente deplasări prin diverse parohii pentru prestarea serviciilor sale, protagonistul ajunge în atenția autorităților bisericești și este constrâns să respecte regulamentele emise în acest sens de instanțele ecleziastice. Firea artistică, rebelă, marcată de o notabilă independență, l-a determinat să ocolească de fiecare dată interdicțiile și acțiunile de urmărire, continuându-și activitatea. Doar neputințele bătrâneții aveau, în cele din urmă, să-l facă să domolească ritmul peregrinărilor creative.

Istoria artei religioase din spațiul românesc al secolelor XVIII–XIX, este plină de destine de creatori rămase necunoscute, nedescoperite sau doar fragmentar cercetate. Un astfel de caz este cel al ieromonahului Anatolie Zdoicevschi – o personalitate complexă, aflată la confluența dintre vocația slujirii bisericești și chemarea spre arta iconografică.

Născut în anul 1749, în orașul Șargorod din Polonia (din 1793 – în gubernia Kamenet-Podolsk, Imperiul Rus), în sânul unei familii preoțești – fiu al preotului Parfenie Zdoicevschi, paroh al bisericii „Sfântul Gheorghe Biruitorul” – Anatolie Zdoicevschi își formează primele deprinderi intelectuale și artistice în ambianța casei părintești. Acolo învață să scrie și să citească în limbile polonă și rusă și, totodată, deprinde meșteșugul artei iconografice, sub îndrumarea tatălui său. După decesul acestuia, în anul 1773, Zdoicevschi se stabilește cu traiul în Moldova, unde își începe activitatea ca zugrav. Ulterior, se căsătorește și este hirotonit preot-paroh, continuând să îmbine slujirea liturgică cu preocupările artistice. Rămas văduv, îmbrățișează viața monahală, fiind tuns în călugărie. Această nouă etapă a vieții îi oferă cadrul necesar pentru a întemeia o comunitate monahală cu scopul de a crea un atelier de pictură bisericească.

Viața sa tumultuoasă, marcată de frământări, mobilitate și creație este tănuțită în dosarele Arhivei Dicasteriei Duhovnicești din Chișinău și merita a fi adusă în lumina zilei de azi. Studiarea atentă a acestor documente permite nu doar reconstituirea biografiei unui slujitor și artist bisericesc de excepție, ci și completarea unei pagini importante din istoria politico-culturală din acele vremuri cu transformările artistice ale acestei epoci fragile.

Spre sfârșitul primului deceniu al secolului al XIX-lea, în cadrul Dicasteriei Exarhicești de la Iași ia amploare un caz care scoate la iveală starea deplorabilă a așezămintelor monahale din Moldova: lipsa evidenței administrative, slăbirea disciplinei călugărești și absența unui statut clar de funcționare.

Acest dosar a stârnit interesul lui Mihail Ganițki, care, în seria „Bessarabscaia Starina” din revista *Киевские Епархиальные Ведомости*, nr. 1, anul 1880, publică un articol intitulat „Schitul Galița”. Lucrarea se limitează, în fapt, la informațiile conținute în dosarul menționat anterior, având drept sursă de inspirație autobiografia ieromonahului Anatolie Zdoicevschi [19, p.p. 10-12].

Un alt articol, apărut în aceeași revistă *Киевские Епархиальные Ведомости*, nr. 3, din anul 1882, este semnat de Pavel Ciudețchi și face referire directă la dosarul în discuție. Intitulat „Din documentele mănăstirești...”, articolul cuprinde extrase din campaniile de documentare, unele dintre ele fiind publicate în paginile revistei [23, 164].

Al treilea articol, intitulat „Un vechi monument bisericesc”, poartă semnătura preotului Dimitrie Pranițchi și a fost publicat în *KEB*, nr. 19, anul 1893. În cadrul acestuia este descris locul de amplasare, structura arhitectonică și istoricul așezământului monahal Galița, fiind făcută și o referire tangențială la obștea monahală întemeiată de ieromonahul Anatolie Zdoicevschi [21, 506].

Cel de-al patrulea articol, semnat de Dimitrie Șceglov, poartă titlul „Despre mănăstirile desființate în Basarabia” și a fost publicat în *KEB*, nr. 16, anul 1898 [24, 506].

Alexandru Furtună, în articolul său „Biserica Sfântul Ilie din târgul Telenești”, face trimitere la studiul „Schitul Galița”, semnat de Mihail Ganițki și publicat în *Киевские Епархиальные Ведомости*, nr. 1, anul 1880. Autorul menționează următoarele: „Catapeteasma bisericii Sfântului Proroc Ilie a fost pictată de către pictorul Zdoicevschi, stabilit cu traiul la Telenești la sfârșitul anilor '90 ai secolului al XVIII-lea” [15, p. 267].

Mult mai amplu și detaliat preia informațiile din articolele publicate în *Киевские Епархиальные Ведомости* cercetătorul Mihai Adauge, în articolul său „Schitul Galița”, inclus în volumul enciclopedic *Mănăstiri și schituri din Republica Moldova*. Autorul pune un accent deosebit pe biografia ieromonahului Anatolie Zdoicevschi, considerând-o un element esențial în înțelegerea istoriei schitului Galița [1, p.p. 642-644].

Totodată, la Agenția Națională a Arhivelor din Republica Moldova se păstrează până în prezent, în fondul 733, dosarul nr. 102 - documentul din care s-a inspirat cel dintâi dintre cercetătorii anteriori, Mihail Ganițki. (vedeți anexa 1)

Pentru a înțelege fenomenul, vom urma discursul nostru prin prisma prezentării condițiilor în care sa format și în cele în care a activat protagonistul nostru. Deci vom purcede în călătoria virtuală prezentând mai întâi locul unde s-a născut și și-a început activitatea artistică.

ORAȘUL ȘARGOROD, POLONIA (1751-1772)

În orașul de baștină al viitorului zugrav-iconar Anatolie Zdoicevski, Șargorod, a funcționat un colegiu iezuit încă de la începutul secolului al XVII-lea până în anul 1672. După retragerea administrației otomane din Podolia (1672-1699), pe ruinele fostului colegiu, ordinul bazilian a întemeiat o școală ce funcționa după aceleași principii educaționale ca și colegiile iezuite. Diferența dintre cele două instituții consta în orientarea religioasă: în timp ce iezuiții promovau învățătura catolică, cu limba de predare latina, bazilienii susțineau învățătura greco-catolică, cu predare în limbile greacă, slavonă și polonă. În anul 1784, în această instituție erau înscriși peste 600 de elevi. Anexarea Podoliei la Imperiul Rus, în anul 1794, a dus la desființarea Școlii Vasiliene, fiind înlocuită cu un seminar orthodox [20]. **În aceste împrejurări se conturează formarea celui ce avea să devină ieromonahul Anatolie Zdoicevski.** Acesta s-a născut în anul 1749, în voievodatul Podilski, orașul Șargorod [25], în familia preotului Parfenie Zdoicevski, paroh al bisericii „Sfântul Mare Mucenic Gheorghe”. În casa părintească a deprins scrisul și cititul în limbile rusă - ucraineană) și polonă. Tot de la tatăl său a primit primele noțiuni de muzică bisericească și, ceea ce este deosebit de relevant pentru studiul de față, a învățat tainele zugrăvelii de icoane - meșteșug ce avea să-i definească întreaga viață și lucrare.

Faptul că tânărul Zdoicevski primește lecții de artă plastică de la propriul tată ne îndreptățește să presupunem că acesta din urmă, pe lângă slujirea preoțească, practica și meșteșugul zugrăvirii de icoane - o îndeletnicire frecventă în acea epocă. Ținând cont că în orașelul Șargorod al secolului al XVIII-lea meseriașii erau organizați în bresle (țeh-uri), putem constata că părintele Parfenie era membru al breslei iconarilor. Aceste structuri profesionale aveau o influență considerabilă

asupra vieții comunitare, exercitând control nu doar asupra activității economice, ci și asupra celei familiale. Meșteșugul era, de regulă, transmis din tată în fiu, iar căsătoriile erau atent supravegheate de părinți, încheindu-se preponderent între tineri aparținând aceleiași bresle. Un indiciu în acest sens îl constituie și căsătoria tânărului Zdoicevski cu fiica iconarului Ioan, fapt ce confirmă păstrarea acestei tradiții de breaslă.

Consultând literatura de specialitate accesibilă, nu am identificat nicio referință privind existența unei biserici cu hramul „Sfântul Gheorghe” în orașul Șargorod. Este posibil ca, în autobiografia ieromonahului Anatolie Zdoicevski, întocmită, probabil, la o vârstă înaintată, să se fi strecurat o eroare de memorie. În documentele referitoare la Șargorodul secolului al XVIII-lea este menționată doar biserica de piatră cu hramul „Sfântul Ioan Botezătorul” (fig.), edificată de comunitatea ortodoxă în anul 1700. Istoria acestei biserici este, de altfel, relevantă și pentru demersul nostru de cercetare, motiv pentru care vom prezenta, în cele ce urmează, câteva episoade semnificative.

Biserica, fiind construită inițial de comunitatea ortodoxă, în anul 1740, împreună cu întreaga comunitate, a fost constrânsă să treacă la „unie”, iar lăcașul de cult a fost cedat ordinului monahal bazilian. În anul 1795, biserica a fost retrocedată Bisericii Ortodoxe. Bazilienii, care se ghidau după principiile statutului ordinului iezuit - desființat oficial în Polonia în anul 1772 - erau, potrivit regulamentului intern, obligați să înființeze și să întrețină o școală pe lângă fiecare biserică aflată în administrarea lor. În astfel de instituții învățau, de regulă, copiii clerului și ai nobilimii locale. Cel mai probabil, Anatolie Zdoicevski, a urmat cursurile acestei școli în anii copilăriei și adolescenței, cu atât mai mult cu cât, până la anul 1794, toate parohiile ortodoxe din regiune se aflau în „unie” cu Roma. În autobiografie, Anatolie Zdoicevski omite în mod intenționat aceste aspecte, pentru a nu se compromite în fața autorităților bisericești ortodoxe din Moldova.

SATUL DĂRCĂUȚI, ȚINUTUL SOROCA, MOLDOVA (1773)

În anul 1773, la vârsta de 24 de ani, tânărul Zdoicevski beneficia deja statutul de *malear-celeadnik*. În unele ateliere, *celeadnik* erau numiți meșterii străini, care lucra pentru o anumită plată. În statutul unor bresle, *celeadnik*-ul era meșterul care a terminat ucenicia, dar nu a îndeplinit toate cerințele pentru a deveni calfă. În orașele

poloneze *celadnik* se numea meșterul care lucra sub supravegherea unui maistru de breaslă.⁸ După moartea tatălui său, Anatolie Zdoicevski pornește în peregrinare spre Principatul Moldovei, care, la acea vreme, se afla sub ocupația militară a Imperiului Rus. Decizia a fost, cel mai probabil, influențată atât de pierderea părintelui, cât și de contextul politic tulbure, marcat de prima divizare a patriei sale, Rzeczpospolita, în 1772. Meșteșugul picturii bisericești era deosebit de căutat în aceste ținuturi, întrucât numeroase locașuri sfinte din nordul Moldovei, în special din ținuturile Soroca și Orhei, fuseseră grav afectate de repetatele incursiuni tătărești din perioada 1758–1770 [16]. Politica de expansiune a Imperiului Rus, întemeiată în mare parte pe ideologia „eliberării” populațiilor creștin-ortodoxe din Balcani, favoriza în mod evident reconstrucția și reparația lăcașelor sfinte. În anul 1773, Anatolie Zdoicevski trece hotarul Nistrului și se statornește pentru o perioadă de două luni în satul Dărcăuți (menționat în surse ca *Dimelkuț*), ținutul Soroca. Aici este găzduit de preotul paroh Ioan, căruia îi devine „slujitor” în arta pictării icoanelor. Ulterior, Zdoicevski începe o perioadă de peregrinări, mutându-se dintr-un loc în altul, în căutarea de comenzi potrivite meșteșugului său. Este de remarcat că, în scrierea autobiografiei sale, la o distanță de aproape trei decenii de la acele evenimente, ieromonahul Anatolie pare să fi confundat localitățile învecinate Dărcăuți și Malcăuți, rezultând prin asociere toponimică un nume nou: „Dimelkuț” (Asemenea toponim nu găsim în ținutul Soroca nici în Recensământul Populației din anii 1772-1774 și nici pe harta lui Bauer datată cu anul 1772).

În perioada anilor 1772–1774, în satul Dărcăuți activau doi preoți și un dascăl. Biserica locală, conform indicilor documentare și contextului istoric menționat anterior, era în acea vreme recent asamblată din bârne de lemn, acoperită cu șindrilă, și avea nevoie stringentă de un iconostas. Această necesitate a contribuit la stabilirea temporară în localitate a „*celeadnik*-ului” nostru, meșterul iconar Anatolie Zdoicevski. Biserica de lemn din Dărcăuți a servit comunitatea până în anul 1847, când, în urma unui puternic vifor, aceasta rămâne fără acoperiș. Fiind deja veche, s-a luat hotărârea de a nu mai fi reparată, dar să fie utilizată biserica de lemn din satul învecinat Malcăuți, transferând acolo și inventarul liturgic [11, p.p. 17-22; 18, p.p. 101-105].

SATUL KOPISTRIN, POLONIA (1779)

După o ședere de aproximativ șase ani în Moldova, Anatolie Zdoicevski se reîntoarce în voievodatul Podolia, în satul Kopistirin, situat la nord de orașul său natal, Șargorod. Aici, la 14 octombrie 1779, se căsătorește cu domnișoara Pelaghia, fiica meșterului iconar Ioan. Ținând cont de cele menționate anterior, putem afirma că această căsătorie a fost una tradițională, încheiată în cercul restrâns al breslei iconarilor, cel mai probabil aranjată dinainte de către părinți - conform obiceiurilor breslelor meșteșugărești ale vremii. Ajunsă la vârsta majoratului, Pelaghia este cerută oficial în căsătorie de către Zdoicevski, care revine în acest scop temporar în patrie. După încheierea căsătoriei, cei doi se stabilesc în Moldova, unde, până în anul 1783, meșterul iconar peregrinează de la o biserică la alta, practicând cu succes arta picturii religioase.

SATUL CINIȘĂUȚI, MOLDOVA (1783-1787)

În anul 1783, Anatolie Zdoicevski ia decizia de a se stabili definitiv, împreună cu familia sa, în Moldova, alegând ca loc de trai satul Șineșcuți. Mihai Adaoge afirmă că un sat cu denumirea Șinișcăuți nu a existat, presupunând e că e s. Șișcăuți din țin. Soroca [1]. Consultând însă nomenclatoarele de localități de pe ambele maluri ale Prutului, nu identificăm nicio așezare cu această denumire exactă. O posibilă clarificare apare în lucrarea lui Ivan Halippa, „*Date despre starea bisericilor din Basarabia în anii 1812–1813*”, unde este menționat satul Шинишеуцы, cu următoarea descriere: „Покровская церковь, деревянная, с тремя верхами, изнутри украшена, ризницами и книгами довольная. Первое упоминание 1802 г.” [23]. Această informație ne permite să presupunem că toponimul „Șineșcuți”, așa cum apare în autobiografia lui Zdoicevski, reprezintă fie o variantă fonetică alterată a numelui real, fie un toponim arhaic dispărut, care corespunde actualului sat Cinișeuți. În contextul epocii și al instabilității toponimice din perioada de tranziție politico-administrativă de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, această confuzie este explicabilă. Verificând o altă hartă, de această dată cea realizată de Schubert, identificăm toponimul „Valea Șinișăuț”, pe care este așezat un sat ortografiat *Cinimiuț*, iar mai sus, între paranteze, apare denumirea *Cinișevți*. Este vorba, de fapt, despre actualul sat Cinișăuți din raionul Rezina. Atât în recensământul populației Moldovei din anii 1772–1774, cât și

pe harta întocmită de Friedrich Bauer - realizată în perioada războiului ruso-otoman (1768–1774) pentru necesitățile armatei ruse - satul Cinișăuți nu este menționat. Această absență documentară ne permite să presupunem că localitatea nu exista în acel moment, fiind cel mai probabil distrusă în urma deja amintitelor incursiuni tătarăști din anul 1770. Satul a fost, se pare, refăcut abia după încheierea păcii.

Odată cu reconstruirea caselor, comunitatea a hotărât să ridice și o biserică, iar meșterul nostru a fost angajat pentru a zugrăvi iconostasul. Pe durata șederii sale în satul Șinișcăuți (corect: Cinișăuți), locuit în mare parte de malo-ruși în acea perioadă, au fost remarcate atât abilitățile sale muzicale și de citeți în limba slavonă, cât și faptul că era fiu de preot, de aceeași origine cu ei. Din acest motiv, comunitatea l-a ales să le fie slujitor la noua biserică, închinată hramului „Acoperământul Maicii Domnului”[8, 21]. Cu o adeverință slobozită și semnată atât de membrii comunității, cât și de protopopul ținutului Chișinău (corect: ținutul Orhei-Lăpușna), Iacob, Zdoicevschi s-a prezentat la Înalt Preasfințitul Mitropolit Gavriil, la Iași, pentru a fi hirotonit în preot. După ce a primit gramota de hirotonie, s-a reîntors la parohia sa, unde a slujit doar timp de trei ani (1784–1787), activitatea sa fiind întreruptă la începutul războiului ruso-austro-turc din anii 1787–1792, când satul Șinișăuți a fost din nou devastat și pustiit de urmările evenimentelor militare.

SATUL KOPISTRIN, POLONIA (1787-1791)

Preotul iconar Zdoicevschi, rămas fără parohie și gospodărie în urma devastărilor războiului, aflându-se în mijlocul haosului din acea perioadă, a hotărât să se reîntoarcă, în anul 1787, la rudele soției sale, în satul Kopisterni. Aici, putem doar presupune că s-a ocupat cu ceea ce știa cel mai bine - meșteșugul zugrăvirii icoanelor - beneficiind de condiții prielnice în casa socrului său, și el iconar de meserie. În ceea ce privește cinul preoțesc oficial, Zdoicevschi nu avea nicio șansă să practice această activitate, întrucât, în acea perioadă, comunitățile ortodoxe din regiune erau forțate să adere la Unie (Biserica Greco-Catolică).

SATUL NASTASIEVKA, RUSIA NOUĂ (1791-1794)

Se pare că veniturile obținute din practicarea meșteșugului nu îi acopereau cheltuielile de întreținere, fiind astfel nevoit să-și caute un venit stabil. În anul 1791, s-a îndreptat către Ucraina

Hânească, stabilindu-se în satul Nastasievka, o localitate recent refondată de moșierul Gaios, din țărani adunați pentru a-i lucra moșia. Aici, protagonistul nostru este primit și, timp de trei ani, organizează viața parohială, ocupându-se totodată de administrarea construcției bisericii cu hramul „Sfânta Muceniță Anastasia”.

În anul 1793, administrația duhovnicească din Tiraspol, prin reprezentantul său, protopopul Filotei Vladevici, îi cere spre verificare gramota de hirotonie. În locul acesteia, i se eliberează o simplă adeverință. Gramota, scrisă în „limba moldovenească”, li s-a părut suspectă autorităților ecleziastice, fiind astfel trimisă spre examinare la Consistoriul Duhovnesc din Poltava. În anul 1794, în urma verificărilor și în conformitate cu legile bisericești, este emis un ordin de expulzare a preotului Zdoicevschi de pe teritoriul imperiului, acesta fiind obligat să se reîntoarcă în Moldova.

SATUL PERIJNA, PODOLIA (1794-1799)

Fiindu-i eliberat un permis de călătorie, el, împreună cu familia, nu execută ordinul Consistoriului, ci se stabilește cu traiul în satul Perijna (fosta Polonie). Aici, în Perijna, comisarul din Cetățik îi retrace permisul de călătorie, motiv pentru care este nevoit să rămână și să locuiască în această localitate.

În anul 1796, Înaltpreasfințitul Gavriil (Bănulescu-Bodoni), mitropolit de Ekaterinoslav, cu reședința în orașul Poltava, trece prin orașul Uman. Aflându-se în apropiere, preotul Zdoicevschi depune o cerere prin care solicită restituirea gramotei care i-a fost reținută de Consistoriul din Poltava, anexând ca dovadă certificatul eliberat anterior de administrația duhovnicească din Tiraspol. Neprimind niciun răspuns, protagonistul nostru este nevoit să-și ducă traiul fără niciun document oficial în localitatea Perijna până în anul 1799. În calitate de preot cu statut nedefinit, el va participa, desigur, la viața bisericească, având posibilitatea să-l secondeze pe paroh, cel puțin în calitate de cântăreț. Acest lucru era cu atât mai firesc cu cât parohia din satul Perijna, asemenea majorității comunităților din Podolia (regiune răpită de la Polonia în anul 1793 și alipită Imperiului Rus), a dobândit un nou statut, trecând de la unie la ortodoxie în anul 1794. La acea vreme, în Perijna funcționa o singură biserică, cu hramul „Sfântul Arhanghel Mihail”, construită din lemn în anul 1767, având cele trei turnuri caracteristice arealului cultural din care făcea parte.

TÎRGUL TELENEȘTI, MOLDOVA (1799-1800)

În anul 1799, după trecerea prematură la cele veșnice a soției sale, Pelaghia Zdoicevski, fiind adânc afectat, el nu-și mai permite să rămână în Perijna și se întoarce în Moldova, stabilindu-se în târgul Telenești. Aici, într-un târg recent fondat prin hrisovul semnat la 20 decembrie 1796 de domnitorul Alexandru Ioan Calimah Voievod, fusese deja transferat, la 26 aprilie 1797, preotul Ignatie Băluță (a.n. 1746), venit din Biliceni pentru a supraveghea și administra lucrările de construcție ale noului lăcaș de cult [15]. Tocmai acest preot l-a primit pe preotul-iconar Zdoicevski pentru a realiza iconostasul bisericii. În târgul Telenești, aflat în ținutul Folești, biserica cu hramul „Sfântul Proroc Ilie” era construită din bârne, pardosită cu scânduri de brad și bine înzestrată cu veșminte și cărți de cult [18, 452]. Biserica de lemn a servit comunității din Telenești timp de patru decenii, până în anul 1842, când a fost sfințită noua biserică de zid.

SCHITUL CĂLĂRĂȘAUCA, MOLDOVA (1800)

După finalizarea lucrărilor la biserica din târgul Telenești, preotul-zugrav Zdoicevski, ajuns la vârsta de 52 de ani, conștientizează cât de trecătoare este lumea și hotărăște ca timpul rămas să-l închine în întregime lui Dumnezeu. Astfel, în anul 1800, intră în schitul Călărășauca (fondat la începutul sec. XVIII), cu hramul „Adormirea Maicii Domnului”, situat în ținutul Soroca, unde, la 26 octombrie, este tuns în monahism cu numele Anatolie, de către egumenul așezământului, Pahomie. Aici, în calitate de ieromonah, pătrunde într-o lume nouă a vieții duhovnicești. Însă darurile sale de om al creației îl îndeamnă să inițieze organizarea unei comunități monahale dedicate artei picturii de icoane.

SCHITUL GALIȚA, MOLDOVA (1801-1809)

Aflând despre schitul părăsit Galița, aflat în apropierea satului Niporotova, din ținutul Hotin, și primind binecuvântarea Înaltpreasfințitului Veniamin, Mitropolitul Moldovei, ieromonahul Anatolie, pe cheltuiala proprie, repară și amenajează biserica, precum și chiliile săpate în stâncă. Totodată, sădește o livadă de pomi și întemeiază o plantație de viță-de-vie.

Alături de el, în acest schit viețuiau și ieromonahul Venedict (tuns în monahism la schitul Horodiște) și monahul Iosif (tuns în schitul Cunicea). Pe lângă aceștia, se mai afla acolo și un pre-

ot bejenar, pe nume Nicolae, care nu dispunea de acte. Deși nu cunoaștem cu exactitate rolul individual al fiecăruia, este sigur că toți au contribuit la crearea noilor icoane și chipuri sfinte. Cu ce se ocupa această mică comunitate monahală putem doar presupune: rugăciune, muncă gospodărească și, desigur, meșteșugul zugrăvirii icoanelor pentru comunitățile din ținut.

Această stare de lucruri, aproape idilică, ar fi putut continua dacă nu ar fi fost descoperită de administrația bisericească centrală. Astfel, la 15 iulie 1809, protoiereul Petru Kunițki, membru al dicasteriei exarhicești din Iași, aflat în orașul Hotin, află că pe moșia Neporotova se găsește un schit rupestru, locuit de câțiva monahi. Potrivit spuselor unor localnici din împrejurimi, aceștia erau bănuți de patima beției. Drept stareț al așezământului monahal este menționat ieromonahul Anatolie. Rezoluția Exarhului de la Iași este scurtă și categorică: „De cercetat și de raportat.”

Răspunsul nu întârzie. La 17 iulie 1809, ieromonahul Anatolie este interogat. Textul interogatoriului, redactat în fapt sub forma unei autobiografii, conține, pe alocuri, detalii prin care acesta își destăinuie parcursul vieții. În aceeași zi, Exarhul emite rezoluția sa, în care ordonă următoarele: „Schitul fondat de ieromonahul Anatolie în ținutul Hotin, în lipsă de acte și alte neajunsuri, să fie închis, iar el, Anatolie, să fie îndreptat la mănăstirea Călărășauca, unde a și fost tuns în călugărie.” [2, 5]

Cum au decurs lucrurile *de facto* în cazul ieromonahului Zdoicevski în anii următori nu se cunoaște cu certitudine. Putem doar intui că acesta și-a continuat activitatea artistică, în detrimentul unei vieți monahale. Se pare că, pe tot parcursul acestei perioade, Zdoicevski a beneficiat de protecția protoiereului ținutului Hotin, Gheorghe Rodostat.

La sfârșitul anului 1818, protopopiatul ținutului Hotin a fost divizat în două părți: prima a rămas sub conducerea protoiereului Gheorghe Rodostat [6], iar în cea de-a doua a fost numit protoiereul Petru Lonciakovski. Odată cu această nouă numire, protagonistul nostru a fost deconspirat.

Noul protoiereu al ținutului Hotin, Petru Lonciakovski, dorind să se familiarizeze cu starea lucrurilor din teren, începe prin a inspecta bisericile aflate în construcție. Unul dintre aceste șantiere era biserica „Sfinții Voievozi” din satul Ocnița, ținutul Hotin. Aici îl găsește pe ieromonahul Anatolie, care, fără a avea vreo autorizație oficială, era

angajat la zugrăvirea icoanelor și a catapetesmei pentru noul edificiu ecleziastic. Din cauza lipsei de disciplină și a încălcării rânduielilor bisericești, în baza raportului întocmit de protoiereul Petru Lonciakovski, Dicasteria Duhovnicească de la Chișinău emite, la 5 decembrie 1818, un decret prin care i se impune ieromonahului Zdoicevski starea de ascultare necondiționată la Mănăstirea Cosăuți, fiindu-i interzis dreptul de a oficia slujbe bisericești [24].

SATUL OCNIȚA, ȚINUTUL HOTIN, BASARABIA

După închiderea schitului Verejeni [4], cu binecuvântarea mitropolitului Gavril, care a aprobat vânzarea bisericii și a chiliilor din lemn, comunitatea creștină din satul Ocnița s-a hotărât, la 16 ianuarie 1817, să le achiziționeze. Astfel, s-a găsit un mușteriu - un cumpărător serios - și s-a încheiat o învoială. Credincioșii din Ocnița au cumpărat biserica, chiliile, un clopot și pământul aferent, cu prețul de 110 galbeni. Acest transfer a fost consemnat într-un document de vânzare-cumpărare, semnat de ambele părți, în prezența reprezentanților bisericii și ai autorităților locale.

După strămutarea construcțiilor din lemn și a bunurilor achiziționate, comunitatea din Ocnița a început lucrările de montare a lăcașului pe noul amplasament. A fost păstrat hramul „Sfinții Voievozi”, iar în scurt timp a fost amenajat și un mic cimitir în jurul bisericii, conform tradiției ortodoxe. Această inițiativă a marcat începutul unei noi etape în viața religioasă a satului, comunitatea consolidându-se în jurul noului centru spiritual. Se păstrează informații că ieromonahul Anatolie (Zdoicevski) a contribuit, direct sau indirect, la decorarea interioară a noului lăcaș, fie prin executarea iconostasului, fie prin formarea unor ucenici locali în arta picturii bisericești.

Se presupune că în acea perioadă activa un *malear*, care l-ar fi rugat pe preotul-iconar Anatolie să îl ajute la executarea iconostasului pentru noua biserică ridicată în satul Ocnița. Tocmai în anii 1817–1819, în această localitate a fost construit un nou edificiu bisericesc.

În dosarul dedicat construcției bisericii se păstrează un registru în care este descris edificiul și în care sunt enumerate bunurile materiale aflate în interiorul său. Pentru a ilustra cu acuratețe această realitate, redăm un fragment autentic din document: „*Opis di satul Ocnița. Biserica sau făcut de iznoavă, de lemn stejar toată durată, pi temelii de piatră lipită cu lut pi din afară, aco-*

peremântul șândilă, diasupra bisericii trei cruci di fer, înlăuntru pi gios cu scânduri. Înlăuntru cata-piteazma nouă de pânză. 4 icoani mari durând de lemn nouă: una a Mântuitorului Hristos; al 2-lea, a Născătoarei de Dumnezeu; al 3-lea, Săborul Mai Marilor Voivoz; al 4-lea, Sfântul Nicolai. În rândul al 2-lea, 12 praznice. În rândul al 3-lea, 12 apostoli cu Domnul Hristos. În rândul al 4-lea, 12 proroci cu Savaoft.”[5]

Această descriere detaliată nu doar că documentează structura iconostasului, dar oferă și indicii valoroase despre stilul artistic al epocii și despre organizarea vieții religioase locale. Este foarte posibil ca ieromonahul Anatolie să fi fost implicat direct sau indirect în realizarea acestei lucrări, având în vedere experiența sa în pictura bisericească și activitatea sa anterioară în zonă. În fondurile MNAM se păstrează Ușile Împărătești și 3 icoane din registrul central al iconostasului din biserica de lemn a satului Ocnița. Urmează să ne aprofundăm detaliat în cercetarea lor, pentru a identifica contribuția părintelui Zdoicevski.

MĂNĂSTIREA COSĂUȚI, BASARABIA (1818)

Zugravul nostru devine din nou subiectul dezbaterilor în ședința Consistoriului Duhovnicec din 5 decembrie 1818. Din cauza activităților desfășurate fără a fi coordonate cu administrația mănăstirească și a lipsei de disciplină canonică, se hotărăște trimiterea lui în stare de ascultare la Mănăstirea Cosăuți, fără dreptul de a sluji în calitate de preot. [24]

La acea vreme, Mănăstirea Cosăuți a servit neoficial drept loc de detenție pentru clerul pedepsit din pricina abaterilor grave de la rânduiala bisericească. Această decizie reflectă severitatea cu care autoritățile ecleziastice urmăreau menținerea ordinii și respectarea disciplinei în rândul slujitorilor altarului.

Dar nici la Mănăstirea Cosăuți eroul nostru nu se reține pentru mult timp. În scurtă vreme, își caută un nou loc pentru a-și desfășura activitatea artistică în împrejurimi. În anul 1819, protopopul ținutului Hotin îl descoperă într-un sat (cu o denumire care începea cu litera „O”) pe ieromonahul Anatolie. Acesta, neafiliat niciunei comunități monahale, a recunoscut că locuiește de mai mulți ani în diverse localități ale acestui ținut, ocupându-se cu vechea sa meserie: zugrăvirea iconostaselor și a icoanelor. La acea vreme, în ținutul Hotin existau trei sate ale căror denumiri începeau cu litera „O”, dintre care două

sunt identificate în sursele disponibile: Ojeva și Ocnița. Dintre acestea, Ocnița este varianta cea mai plauzibilă, întrucât se află în zona de activitate cunoscută a ieromonahului Anatolie. Această eveniment confirmă atitudinea repetitivă a ieromonahului Anatolie de a încălca hotărârile consistoriului și de a-și urma propria cale artistică, chiar și în afara cadrului canonic strict impus de autoritățile bisericești.

Astfel, aflându-l din nou în starea lui creatoare, continuând să activeze în ciuda interdicțiilor, fără a avea un loc de reședință stabil, ieromonahul Anatolie a fost trimis de protopopul ținutului Hotin la Dicasteria Duhovnicească din Chișinău, după ce fusese găsit în satul Ocnița. În urma examinării cazului, dicasterul, în conformitate cu rezoluția lui Mitropolitul Exarh, prin Decretul nr. 414 din 12 februarie 1819 „a ordonat: Să trimită acel călugăr la mănăstirea Călărășăuca pentru reședință permanentă, cu prescripția de a nu i se permite să iasă din mănăstire”.

MĂNĂSTIREA CĂLĂRĂȘĂUCA, BASARABIA (1819-1827)

Cu toate această severitate a înaltelor dispoziții, protagonistul nostru, fiindu-i solicitate calitățile sale artistice, din nou le încalcă, iar autorităților ecleziastice la 9 octombrie 1819, le rămâne doar să constate că: „Ieromonahul rătăcitor, fără adăpost, A., care a fost trimis din această dicasterie, la mănăstirea Călărășăuca, a fugit la 15 septembrie din acea mănăstire într-o destinație necunoscută”. Neascultarea ieromonahului face să pună pe „jar” administrația centrală ordonând starețului acele mănăstiri „să stabilească o comunicare cu protopopii ținuturilor Hotin și Iași cu privire la căutarea respectivului ieromonah în protopopiatele lor și, dacă se va afla, să-l însoțească la mănăstirea menționată”.

În ultimii 25 de ani ai veștii ieromonahului Anatolie a avut o legătură strânsă cu mănăstirea de metanie Călărășăuca, în primul rând prin ieromonahul Pahomie, stareț care îl primește, îl tunde în călugărie și îl favorizează la fondarea schitului Galița. După desființarea schitului Galița în anul 1809 prin ordinul mitropolitului exarh Gavriil, a fost primit în comunitatea Călărășeucii de nou-numitul stareț, ieromonahul Lazăr (1809-1819). Iar în administrarea ieromonahului Onisifor (1819-1829), el dispăre din lista viețuitorilor sfintei mănăstiri Călărășăuca, fiind trecut în poemelnicul celor adormiți în Domnul. Această perioadă marchează tranziția sa de la o viață instabilă

și independentă la un trai reglementat, integrat în rânduiala și disciplina monahală a vremii [11].

Atât nesiguranța politică din societatea moldovenească, cât și instabilitatea comunităților monahale de la începutul secolului al XIX-lea au favorizat fenomenul vagabondajului în rândul cinului monahal. Această stare de lucruri și-a pus amprenta și asupra protagonistului nostru, format de soartă ca o fire liberă, creativă, inventivă și impulsivă. Atât cât i-au permis puterile, nu s-a împăcat cu traiul sedentar al vieții monahale, folosindu-se de orice prilej sau mijloc pentru a se manifesta în mediul său firesc – cel artistic. Atât timp cât ascultarea depindea doar de conducerea locală, a avut libertatea de a se dedica meseriei sale de zugrav. Însă, odată ce isprăvile sale au ajuns în atenția administrației centrale, controlul a devenit oficios și strict, toate structurile bisericești fiind obligate să contracareze nesupunerea sa. Din acest motiv, dispozițiile centrale și-au produs efectul, astfel că, începând cu anul 1820, ieromonahul Anatolie este consemnat în Registrul personalului monahal al Mănăstirii Călărășăuca din anul 1824 [8], fiind, în sfârșit, statornicit în comunitatea din care fusese tuns în monahism.

În concluzie, putem afirma că ieromonahul Anatolie Zdoicevschi, a fost constant în devotamentul său față de promovarea artei iconografice din Basarabia, contribuind semnificativ la împodobirea multor sfinte locașe cu imagini sfinte. Deși nu cunoaștem nicio lucrare semnată în mod direct de zugravul Zdoicevschi, contribuția lui artistică, alături de cea a altor creatori de aceeași obârșie etnică, a participat la cristalizarea unui concept artistic distinct, care și-a lăsat amprenta profundă asupra artei iconografice din Moldova. Viața acestuia reflectă parcursul unei personalități puternice, marcată de zbucium interior, dorință de libertate și o chemare profundă spre viața duhovnicească. Deși începuturile sale au fost dominate de nestatornicie și un temperament impulsiv, influențate de instabilitatea vremurilor, cu timpul, Anatolie a cunoscut o maturizare duhovnicească autentică. Stabilirea la Mănăstirea Călărășăuca a reprezentat o etapă de echilibru și asumare a vieții de ascultare, în care și-a pus talentele și râvna în slujba obștii. Astfel, viața monahală a lui Anatolie Zdoicevschi rămâne un exemplu elocvent de transformare personală prin credință, nevoință și regăsire în sânul comunității bisericești.

Referințe bibliografice

1. Adauge Mihai, *Schitul Galița*, în *Mănăstiri și schituri din Republica Moldova*, Chișinău, 2013, p. 642-644. ISBN 978-9975-4389-2-6.
2. ANA, Fond 733, inv. 1, , dosar 102. 1809-го года июля 16-го дня. Дело № 156. По рапорту присудствующего сея Дикастерии протоиерея Петра Куницкого о заведомом в Хотинском цинуте иеромонахом Анатолием ските. На 8 листах.
3. ANA, Fond 205, inv. 1, dosar 549, Formula-rele bisericilor și a clerului din 4 blagocinii a ținutului Folești pe anul 1814.
4. ANA, Fond 205, inv. 1, dosar 1357. Рапорт благочинного над монастырями и скитами Сорокского уезда, начальника Косовского монастыря, игумена Онисифора, о закрытии скита Вережены. 6.11.1816-19.1.1817. На 12 листах.
5. ANA, Fond 205, inv. 1, dosar 1919, Дело по рассмотрению прошения жителей с. Окницы, Хотинского цинута о выдаче разрешения на постройку церкви в их селе. 24 июля 1817 – 8 марта 1821.
6. ANA, Fond 205, inv. 1 dosar 2029. Дело о назначении повытчика Кишиневской Духовной Дикастерии Лончаковского П., вторым протоиереем в Хотинский уезд. 22.11.1818-4.1.1819.
7. ANA, Fond 205, inv. 1, dosar 3419, p. 126-153. Formula-rele clerului monahal și a bunurilor materiale ce se află în mănăstirile din Eparhia Chișinăului pe anul 1821.
8. ANA, Fond 205, inv. 1, dosar 4422, p. 118-141.
9. ANA, Fond 211, inv. 1, dosar 89, p. 452. Formula-rele bisericilor din ținutul Orhei, anul 1839. Vedomostie pentru biserica Sfântului proroc Ilie din târgușorul Telenești.
10. Brihuneț Manole, *Mănăstirea Călărășăuca*, în *Mănăstiri și schituri din Republica Moldova*, Chișinău, 2013, p.p. 148-162. ISBN 978-9975-4389-2-6.
11. Brihuneț Manole, *Mănăstirea Cosăuți*, în *Mănăstiri și schituri din Republica Moldova*, Chișinău, 2013, p.p. 245-256. ISBN 978-9975-4389-2-6.
12. Brihuneț Manole, *Viața și activitatea ieromonahului-zugrav Anatolie Zdoicevschi*, în *Podolia și Basarabia sfârșitului de secol XVIII – începutului de secol XIX*, în Conferința „Conferința științifică internațională a Muzeului Național de Istorie a Moldovei”. Chișinău, 1922.
13. Cerga Alexandru, *Bisericile Basarabiei*, vol. III, Chișinău, 2018, p.p. 17-22. ISBN 978-9975-4499-4-6.
14. Cerga Alexandru, *Bisericile Basarabiei*, vol. IV, Chișinău, 2020, p.p. 719-723. ISBN 978-9975-4499-4-6.
15. Ciocanu Sergius, *Schitul Verejeni*, în *Mănăstiri și schituri din Republica Moldova*, Chișinău, 2013, p. 661. ISBN 978-9975-4389-2-6.
16. Ciocanu Sergius, *Schitul Zăluceni*, în *Mănăstiri și schituri din Republica Moldova*, Chișinău, 2013, p. 661. ISBN 978-9975-4389-2-6.
17. Furtună Alexandru, *Biserica Sf. Ilie din târgul Telenești (de la întemeiere și până la începutul secolului al XX-lea)*, anul 2013, p. 267.
18. Haidarlî Dan, „Ultima invazie a hoardelor tătar-nogaice în Moldova în anul 1770 pe fondul războiului ruso-turc din anii 1768-1774”.
19. Moldova în Epoca Feudalizmului, vol. VII, partea II, p.
20. Trofăilă Vasile, *Bisericile plaiului sorocean*, Chișinău, 2018, p.p. 101-105. ISBN 978-9975-53-933-3.
21. Ганицкий Михаил, Скит Галица, „Бессарабская старина”, Кишиневские Епархиальные Ведомости, 1880 год, № 1, 1-15 января, с.с. 10-12.
22. Орловский Михаил, священник, „Местечко Шаргород, Могилевского Уезда, Подольской Губернии”, в Подольские Епархиальные Ведомости, № 14, 1863 года. с. 549-557-559.
23. Праницкий Димитрий, священник, Старинный церковный памятник, Кишиневские Епархиальные Ведомости, 1893, № 19, 1 октября, стр. 506.
24. Халиппа, И. Сведения о состоянии церквей Бессарабии в 1812-1813 г.г. Trudy Bessarabskoj Gubernskoj učenoj arhivnoj komissii, 1907, Nr. 3, p. 241.
25. Чудецкий Павел, Из монастырских документов, Кишиневские Епархиальные Ведомости, 1882 год, № 3, 1-15 февраля, стр. 164.
26. Щеглов Димитрий, Об упраздненных монастырях Бессарабии, Кишиневские Епархиальные Ведомости, 1898, № 16, 15 августа, стр. 506.
27. <https://our-travels.info/ost/Goroda/Ukraine/Vinnica/Shargorod-sv.php>, Церкви Шаргорода. Orașul Shargorod este situat pe un deal, la confluența râurilor Murashka și Kolbasna.

Аnexa 1

17 iulie 1809 (ANA, Fond 733, inv. 1, d. 102, f. 2-3v. Original rusesc)

1809-го года июля 17-го дня в Экзаршейской Дикастерии скитка Галицы, храма Великомученика Георгия начальник одного монастыря иеромонах Анатолий спрашиван и показал: От роду ему ныне 58-м лет, рожден в Камянец Подольской Губернии в местечке Шаргород, от родителя священника Парфения Здоичевского, бывшего там приходским священником при церкви Победоносца Георгия, воспитан тоже родителем своим, в доме, изучен российской грамоты читать, петь и от части писать, также и художества иконописного, в 1773-м же году по умертвии отца его вышел в Молдавию в цинут Сороцкий в селение Дымелкуцы, приходскому тамошнему священнику Иоанну, в коего жил два месяца за челядника¹ по искусству иконописства, оттуда же отлучился где то аки мог сыскать работу иконописную в Молдавию в 1779-м году вышел и так в Подольскую губернию в село Копистериня, того же году в октябре месяце 14-го дня женился на девице Пелагии дочери иконописца же Иоанна, после чего возвратясь того же года в Молдавию по своему рокомислу в равных селениях проживал, до 1783-го года, напоследок решился с семейством перейти в Молдавию в селение Шинешкуцы, где и избран был того же селения жителями в приходского священника от куда в 1784-м году с данным ему от прихожан цинута Кишиневского протопопа Якова принадлежащими к тому свидетельствами отправился к Преосвященному Митрополиту Гавриилу в Яссы для рукоположения во священника, где /2/ и рукоположен во священника оным митрополитом вышеписанным того года августа в 24-й день по рукоположении же с данного ему Здо-

1 Челядник — ремесленник у цехового мастера в городах Польши и Великого княжества Литовского. В большинстве уставов цехов челядником называли работника, который прошёл курс ученичества, но не выполнил еще всех требований, чтобы стать подмастерьем. Например, по уставу скорняжного цеха Минска (1647) челядником считался тот, кто отработал у мастера год и 6 недель после обучения. В отличие от подмастерья челядник получал плату не на основании устава цехов, а ту, что давал мастер. В некоторых цехах Могилёва челядник — иногородний ремесленник, работавший за определённую плату, а не «с третьего гроша», как подмастерье.

ичевскому в 1785-м году от преосвященного митрополита Гавриила грамотою жил на приходе в оном селе Шинешкуцах при церкви Покрова Богоматери три года в 1787-м же году по разорении турками одного селения и таки перешел в бывшую Польшу, в село же Копистены к родне, от туда же в 1791-м году вышел в бывшую тогда Ганщину в село Настасиевку помещика Гаюса, где и находился на приходе при церкви Мученицы Анастасии три года в 1793-м году из Тирашпольского духовного правления в то село взята присланным протопопом Филофеем Владевичем ставленная священническая его грамота, только дано ему Здоичевскому было вместо грамоты из духовного правления свидетельство в 1794-м году и отправлена его грамота в Полтавскую Духовную Консисторию, от куда последовал указ выслать его Здоичевского обратно в Молдавию и для того из одного духовного правления ему Здоичевскому в Молдавию и дан билет с коим он с Настасиевки с семейством отправился в бывшую Польшу в селе Перижну, где по востребовании Четечыцкого комисара взят у него Здоичевского безвозвратно оной билет, и так в том селении Перижном без одного проживал, в 1796-м же году в проезде Его Высокопреосвященства бывшего митрополита Полтавского, а теперь Экзарха Молдавии, Валахии и Бессарабии митрополита и кавалера Гавриила, чрез город Умань так он /2 об/ Здоичевский подал прозбу о возврате его грамоты, при коей, для доказательства, что его грамота взята упомянутое свидетельство приложил, и на оное ему Здоичевскому никакой резолюции не последовало, после чего уже без всякого писменного виду он Здоичевский в том же селении Перижной проживал, после сего по умертвии его Здоичевского жены в 1799-м году перешел в Молдавию в местечко Теленешты где сыскал себе работу иконописную, в храме пророка Илии иконостас писать, по окончании сего пришедши в скиток Карлашовку в храме Успенском в 1801-м году октября 26-го дня бывшим тамо начальником иеромонахом Пахоимом пострижен во иеромонаха по пострижении всыскал пустой скиток Галицу оправивши оной его Здоичевского коштом и по словесному благословению бывшим тогда в Яссах митрополитом Вениамином начал он Здоичевский в оном священнослужение совершать, откуда и

по ныне с оного неотлучился, скиток же оной хотя и имел мошью послухам носящимся в людях но по разорении оного скитка турками, кем потеряны бумаги ему неизвестно и потому на оную доказательств никаких нету, и так только один сад фруктовый и виноградный вновь заведен оным Здоичевским а более ничего в том скитку неимеется, монахов же при оном скитку находится собранных оным Здоичевским двух одного иеромонаха Венедикта постриженца монастыря Городищаго и другого монаха Иосифа постриженца монастыря Куничьего, и 3-го из беглых, священника Николая без документов /3/ из коих числа только один священник Николай налицо находится те же два монаха в неизвестности, а что донесено на него Здоичевского якобы он с собранными ним монахами пьянствует, то несправедливо, ибо только монахи его Здоичевского в селениях пьянствуют, и он приходит звать их в скиток и наслучай им выговоры делает, что по справедливости показал в том и подписался. Иеромонах Анатолий.

Traducere

La anul 1809 iulie ziua a 17-a, în Dicasteria Exarhicească, conducătorul schitului Galița, hramul Marelui Mucenic Gheorghe, ieromonahul Anatolii, fiind interogat a depus mărturie: De la naștere are acum 58 de ani, născut în Kamyansky, provincia Podolsk, în orașul Șargorod, din părințele său, preotul Parfenie Zdoicevski, care era acolo preot de parohie la biserica Sfântului Gheorghe Biruitorul, a fost educat de părințele său, acasă, a învățat gramatica rusească, să citească, să scrie și să cânte, la fel și arta picturii icoanelor. În anul 1773, după moartea tatălui său, a plecat în Moldova în ținutul Soroca în satul Dîmelcuți, la parohul local, preotul Ioan, la care a locuit timp de două luni ca „celeadnic” în arta zugrăvirii icoanelor, de acolo a plecat prin Moldova unde năzuia săși caute de lucru la zugrăvirea icoanelor. În anul 1779 s-a întors în provincia Podolsk, satul Kopisterin, unde în același an, pe 14 octombrie, s-a căsătorit cu domnișoara Pelagia, fiica zugravului de icoane Ioan, după care s-a întors în același an în Moldova unde datorită meșteșugului său a locuit în diferite sate până în anul 1783. În cele din urmă, a decis împreună cu familia sa să se mute în Moldova, în satul Șineșcuți, unde a fost ales de locuitorii aceluiași sat ca preot paroh, de acolo, în anul 1784, cu mărturiile întocmite de enoriași și protopopul

de Chișinău Iacob, s-a îndreptat către Preasfințitul Mitropolit Gavriil la Iași, pentru a fi hirotonisit în preot, unde a și fost hirotonit preot de către acest mitropolit menționat mai sus, în același an august ziua 24-a, după hirotonire, în baza gramotei eliberate lui în anul 1785 de la Preasfințitul Mitropolit Gavriil a locuit la parohie în satul Șineșcuți, la biserica Acoperământul Maicii Domnului, timp de trei ani. În anul 1787, după ruinarea aceluși sat de către turci, s-a mutat în fosta Polonie, în satul Kopysteny la rudele sale, de acolo în 1791 s-a dus în ceea ce era atunci Ucraina Hănească în satul Nastasievka a moșierului Gaios, unde s-a aflat la parohie în biserica Muceniței Anastasia timp de trei ani. În 1793, carta sa preoțească a fost luată de către delegatul administrației duhovnicești din Tiraspol, protopopul Filoteu Vlădevici, iar în locul cărții de hirotonie lui Zdoicevski i sa eliberat în 1794 o adeverință a administrației duhovnicești, iar gramota sa a fost trimisă Consistoriului Duhovnicesc din Poltava, de unde a urmat un decret de trimitere a lui Zdoicevski înapoi în Moldova, din care motiv, de la acea administrație duhovnicească, i s-a eliberat lui Zdoicevski și un bilet către Moldova, cu care el a plecat de la Nastasievka cu familia și s-a îndreptat în fosta Polonie, satul Perijna, unde la cererea comisarului din Cecetițk, lui Zdoicevski i-a sa luat biletul fără ai fi întors, și astfel a trăit fără el în satul Perijnoie. În 1796, în timpul trecerii Înaltpreasfinției Sale, fostul mitropolit de Poltava, iar acum Exarh al Moldovei, Valahiei și Basarabiei, mitropolit și cavaler Gavriil, prin orașul Uman, el Zdoicevski a depus o cerere pentru restituirea gramotei sale, la care, pentru a dovedi că i-a fost luată hrîsoava, a atașat certificatul menționat anterior, dar la toate acestea nu a urmat nici o rezoluție pentru Zdoicevski, după care, fără niciun document scris, el Zdoicevski a locuit în același sat Perijnoie. După aceasta, în urma morții soției sale în anul 1799, Zdoicevski, s-a mutat în Moldova în târgul Telenești, unde și-a găsit un loc de lucru ca pictor de icoane, în biserica procului Ilie pentru a picta iconostasul. După terminarea acestuia venind în schitul Călărășauca, biserica Adormirii la anul 1801 octombrie în ziua 26-a, a fost tuns ieromonah de către administratorul schitului, ieromonahul Pahomie, după tunderă, a aflat schitul Galița pustiu, fiind reparat cu cheltuiala lui Zdoicevski, primind binecuvântare verbală de la mitropolitul Veniamin, care se afla atunci la Iași, a început el Zdoicevski să slujească sfintele slujbe acolo, de unde până acum din el

nu sa îndepărtat, și deși schitul avea moșie după spusele auzite de la oameni, dar după distrugerea aceluia schit de către turci, el nu cunoaște de cine au fost pierdute hârțile și de aceea nu există nicio dovadă a aceluia lucru, și astfel doar o livadă și o vie au fost reînființate de acest Zdoicevski, și nu mai este nimic altceva în acel schit, iar călugări la acel schit sunt doi adunați de acest Zdoicevski, un ieromonah Benedict tuns la mănăstirea Horodiște și un alt călugăr Iosif, tuns la mănăstirea Cunicea, și un al treilea dintre fugari, preotul Nicolae fără acte, dintre care este prezent doar preotul Nicolae, ceilalți doi călugări nu se cunoaște unde se află, iar ceea ce a fost spus împotriva sa Zdoicevski, precum că el și călugării adunat de el se țin de beții, este pe nedreptate, deoarece numai călugării lui se îmbată prin sate, iar el Zdoicevski vine să-i cheme la schit și îi mustără din când în când. Ceea ce după dreptate a arătat și a semnat. Ieromonahul Anatolie.

Anexa 2.

1814 (ANA, Fond 205, inv. 1, dosar 549, Formularele bisericilor și a clerului din 4 blagocinii a ținutului Folești pe anul 1814. p. 2. Original)

Protopopiatul din partea de jos a ținutului Folești. Blagocinia a I. Ocolul Câmpului.

În târgul Teleneștii ținutul Foleștii hramul Sf. Proroc Iliea biserica de bărne pardosită cu scânduri de brad, îndeștălată cu veșmintele și cu cărțile. Anul 1814 ghenar 1. La această biserică să află slujitori 3 preoți și un protopop.

Preotul Ignatii Băluțal, 68 de ani, de mijloc, nau fost globit, vădov. De neam moldovan, fecior de mirean, sau hirotonisit de preosfințitul mitropolit Gavriil la anul 1777, sept 1, și rânduit la popor la satul Sărata, ținut Foleștii, ce sau zis Iașii ținut, apoi prin blagoslovenie iarăși a preosfinției sale sau rânduit duhovnic și slujitor la biserica din satul Biliceni în ținut Orheiului la anii 1789 ghenari 28, iară la anul 1797 apr 26 cu blagoslovenia preosfinției sale mitropolit Iacov, sau rânduit la biserica din târgul Teleneștii unde și acum să află.

Preotul Feodor Popovici Băluțal, 35 ani, înșurat, de niam moldovan, feciorul preotului Ignatie, sau preoțit de preosfințitul mitropolit Iacov, la anul 1801, aprilie 28 și rânduit la biserica cu hram Sf. Proroc Ilia din târgul Teleneștii unde și acum să află.

Preotul Feodor, 45 ani, vădov, de neam moldovan, fecior de mirean, sau preoțit de preosfințitul mitropolit Iacov, din let 1801, martie 17 și

rânduit la popor la biserica cu hram Sf. Proroc Ilia din târgul Teleneștii unde și acum să află.

Poporării sunt moldoveni, greci, ruși, bulgari. Casă să află 189, parte bărbătească 355, parte femeiască 346, peste tot 701 suflete.

Anexă 3.

2 februarie 1821 (ANA, 205.1.1919. Дело по рассмотрению прошения жителей с. Окницы, Хотинского цинута о выдаче разрешения на постройку церкви в их селе. 24 июля 1817 – 8 марта 1821. Дело по рапорту Хотинского цинута протоиерея Георгия Родостата о заложении того цинута в село Окницы на место старой новой церкви. Original)

Opis di satul Ocnița

1. Biserica sau făcut de iznoavă de lemn stejar toată durată pi temelii de piatră lipită cu lut pi din afară acopereremântul șandilă diasupra bisericii trei cruci di fer înlăuntru pi gios cu scânduri.
2. Înlăuntru catapiteazma nouă de pânză. 4 icoani mari durând de lemn nouă: una a Mântuitorului Hristos; al 2-lea, a Născătoarei de Dumnezeu; al 3-lea, Săborul Mai Marilor Voivoz; al 4-lea, Sfântul Nicolai. În rândul al 2-lea, 12 praznice. În rândul al 3-lea, 12 apostoli cu Domnul Hristos. În rândul al 4-lea, 12 proroci cu Savaoft. 3. În oltari pristolu de lemn durat.
4. Sântimesul vechi chitonul nou de taftă.
5. Cruce pi pristol de lemn săpată.
6. Gropniți pentru păzăre sfintelor taini de fier alb.
7. Daronosiță de madem.
8. Jărtfelnicul de lemn cu Izvorătoriul.
9. Sfintele vasă adică potiriul de tumbac suflat cu aur asemine linguriță discosul și stiaua.
10. Tetrapodul în biserică de lemn având pe dânsul icoani Precuviosul Onofrei și Sfântul Clemente cel Mari și Precuvioasa Paraschiva și icoană pi tratapod 12 praznici zugrăvită cu aur.
Veșmintile:
11. feoane 3 unul de taftă alb cu flori, al 2 filon de taftă /8/
Tănas starostele
Vornicul Ioan Morari dinpreună cu tot sat Ocnița
Preutul Nicolai Marcoci
Blagocinul ierei Nicolai Țopa
1821 fevruari 2

Anexa 4.

1824 (ANA, 205.1.4422, p.p. 118-141, Formele mănăstirești pe anul 1824)

Монастырь КАЛАРАШОВКА храм Успения Пресвятой Богородицы, церковь каменная покрыта вновь порядочно, ризницею, книгами и утварью достаточная.

Иеромонах АНАТОЛИИ, 72 года, из духовного звания. Рукоположен в мирского священника митрополитом Гавриилом Яским 1784-го года на что имеет и грамоту. Принят на послушание в монастыре Каларашовку иеромонахом Пахомием 1800-м году пострижен в монахи тем же начальником по благословению Преосвященного Герасима епископа Гушского. В чтении и пении искусен. Добропорядочный.

Traducere

Mănăstirea Călărășauca, cu hramul Adormirea Maicii Domnului, biserica de piatră, acoperită cu cuviință din nou, veșmintele, cărțile și inventarul este îndestulată

Ieromonahul Anatolie, 72 de ani, din tagma clericală. A fost hirotonisit în preot de mir de către mitropolitul Gavriil al Iașilor în anul 1784, pentru care are și gramotă. A fost primit la ascultare în mănăstirea Călărășauca de ieromonahul Pahomie în anul 1800, a fost tuns în călugări de către același stareț cu binecuvîntarea preasfințitului Gherasim, episcopul Hușilor. În citire și cîntare . Cu bună purtare.



Fig. 1. Biserica de zid „Sf. Ioan Botezătorul” din orașul Shargorod (1700-1939). Pe lângă această biserică în a doua jumătate a secolui al XVIII-lea a activat o școală vasiliană, în care se învățau peste 700 de copii.



Fig. 2. Biserica de lemn construită în anul 1752 în o. Shargorod, transferată ulterior în satul Lozovaia.



Fig. 3. Biserica de lemn „Sf. Treime” din Slobozia Shargorod (1748).



Fig. 4. Caplița – construcție protectoare a prestolului fostei biserici de lemn din satul Darcăuți, Soroca. Se află în cimitirul satului. Fotografie. Trofăilă.



Fig. 5. Mănăstirea Călărășăuca, locul unde a început și a sfârșit viața monahală protagonistul nostru ieromonahul Anatolie Zdoicevschi. Foto din Colecție personală.



Fig. 6. Vedere de pe malul stîng podolean asupra schitului Galița.



Fig. 7. Icoana „Maicii Domnului cu Pruncul Is Hs”,
biserica s. Ocnîța.



Fig. 8. Icoana „Soborul Sfinților Voievozi”,
biserica s. Ocnîța.



Fig. 9. Icoana „Sfintul Ierarh Nicolae”,
biserica s. Ocnîța.



Fig. 10. Ușile Împărătești, biserica s. Ocnîța.

Kilia's sea horizons: the city and its prospects in Nikolaus Kleemann's engraving *Kilianova*

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.24>

Rezumat

Orizonturile maritime ale Chiliei: orașul și perspectivele sale în gravura *Kilianova* a lui Nikolaus Kleemann

Articolul analizează gravura din secolul al XVIII-lea a lui Nikolaus Kleemann, *Kilianova*, care înfățișează o vedere a cetății Chilia. Autorul articolului se concentrează pe interpretarea gravurii ca text vizual. Articolul subliniază faptul că studiile istorice au folosit gravura fără a-i lua în considerare conținutul simbolic. O atenție deosebită este acordată figuranților, tehnicilor de compoziție și distorsiunilor conștiente întreprinse de autorul gravurii. Autorul demonstrează în articol că gravura *Kilianova* este o sursă istorică valoroasă care permite nu numai reconstrucția imaginii pierdute a Chiliei din secolul al XVIII-lea, ci și înțelegerea percepțiilor europenilor despre regiune, precum și particularitățile percepției și interpretării a ceea ce a văzut călătorul. Lucrarea propune o analiză mai profundă și mai cuprinzătoare a conținutului simbolic al operelor de artă în cercetarea istorică.

Cuvinte cheie: compoziție, gravură, Chilia, figuranți, sursă vizuală.

Summary

Kilia's sea horizons: the city and its prospects in Nikolaus Kleemann's engraving *Kilianova*

The publication analyses Nikolaus Kleemann's 18th-century engraving *Kilianova*, depicting a view of the fortress of Kilia. The author of this article focuses on interpreting the engraving as a visual text. The article emphasizes that historical studies have used the engraving without considering its symbolic content. Special attention is paid to the staffage, compositional techniques and conscious distortions undertaken by the author of the engraving. The author proves in the article that *Kilianova* engraving is a valuable historical source that enables not only the reconstruction of the lost image of Kilia of the XVIII century but also an understanding of the perceptions of Europeans about the region, as well as the peculiarities of perception and interpretation of what the traveler saw. The work offers us a deeper and more comprehensive analysis of the symbolic content of artworks in historical research.

Keywords: composition, engraving, Kilia, staffage, visual source.

On 29 October 1768, a tug (konak-tui) was solemnly displayed in the hall of the palace of the Grand Vizier of the Ottoman Empire. On the porch of the palace, prayers were said in praise of Allah, and several sacrificial lambs were slaughtered as a sign of gratitude to the Almighty. This ancient Ottoman ceremony symbolised the beginning of a new war. At this time, an unsuspecting Austrian merchant Nikolaus Kleeman made a brief stopover in Belgrade, where he paid a considerable sum to Ottoman customs officers and Janissaries, and travelled further east along the Danube. His route lay to the Crimea, one of the epicentres of the future battles of the already declared war

Given the cool and even hostile Austrian-Turkish relations, this was initially an ad-

venturous venture. The new foreign policy circumstances that caught Kleeman on the road made his journey even more dangerous. The agitated situation was confirmed by the incident of humiliation and robbery of the Austrian envoy Brongniart, including bruising his pregnant wife and daughters in an Istanbul coffee house, in front of top Turkish dignitaries. This incident is an example of the absence of any 'red lines' in the treatment of Christians during hostilities [15, p. 110]. However, neither the potential dangers nor the difficulties with Turkish customs or the inconveniences of everyday life could stop this Austrian merchant in his bold and adventurous endeavour to achieve his goal.

Until the Russo-Turkish War of 1768-1774, which influenced the fate of the entire Black Sea

region, the Black Sea remained closed to foreign merchant ships. Those traders who were not subjects of the Ottoman Empire could only carry out their commercial traffic in the Black Sea on Turkish vessels. European merchants, except for Russians and French, were rare in the Northern Black Sea region, particularly in Crimea. After the 1718 Treaty of Passarowitz, the Austrian administration made many efforts and developed several projects to revitalise eastern trade. The arrival of the merchant Nikolaus Kleeman in 1768 was one of the first occasions when Austrian merchants achieved significant success in trade with the Crimea [6, p. 186].

Kleemann's trade voyage to the Crimea and the Ottoman Empire aimed at establishing trade links and market research, possibly on a state level. One of the results of this trade adventure was proposals and projects to develop trade with Crimea. Russian envoy in Vienna Prince Dmitry Golitsyn in 1776 found a note by Kleeman entitled 'On the establishment of trade from Vienna to the Levant and Crimean Tataria, with an appendix of the resulting benefits for the imperial royal hereditary lands'. In this document, Kleeman proposed to establish a trading company in the Levant, with the support of Turkish sultans and Crimean khans [17].

***Kilianova* engravings: historiography and methodological approaches**

In addition to his main trade-related activities, Kleeman left behind his travelogues and sketches on which his engravings were based. Kleeman's adventurous spirit was evident in this data collection. Making sketches and records under conditions of declared war was a risky endeavour, especially in the Ottoman Empire, where the attitude towards foreigners, especially Christians, was extremely distrustful. One could earn decapitation for such actions.

The published essays and engravings by Kleeman about the journey to Crimea were a wide success in Europe. The first edition of Kleeman's travelogues was out of print in Vienna in 1771. The illustrated 1773 Leipzig edition greatly expanded the readership. The travelogues were translated into French and Russian, contributing to their European fame. The engravings for the Leipzig one edition were made in Vienna by I. Bernd. Among the engraved images of the Danube whirlpools, a Moldavian village, the towns of Căușani, Caffa,

Bakhchysarai, fortresses on the Dardanelles and Gellespont, there is also the already mentioned engraving entitled *Kilianova*, depicting the view from the Danube to the outer settlement and fortress of Kilia. Thanks to this engraving, which in addition to Kleeman's travelogues was also published in various copies, Europe saw for the first time what this Danube fortress and its outer settlement, founded in 1479 by the Moldavian voivode Stefan the Great, looked like. In 1856, according to the Paris Peace Treaty between the Russian and Ottoman Empires, the fortress was destroyed, and the outer settlement subsequently underwent radical changes.

The disappearance of the fortress and the outer settlement from the historical scene further emphasises the interest in visual sources. These materials may provide answers to a curious question, what that already legendary fortress and its outer settlement looked like. In this context, Kleemann's engraving *Kilianova* alongside other images – watercolours by Mikhail Ivanov, architectural drawings, schematics, plans of the fortress assault in 1770, and other visual materials become particularly relevant.

In addition to Kleeman's travelogues, the *Kilianova* engraving has also been featured in several other publications that deal with the fortress or the history of Kilia. In these studies, the engraving and some of its copies were mainly used as illustrations of research texts to facilitate the perception of the scientific material and to help the reader visualise the now-defunct fortress and outer settlement [5].

Moreover, in historical studies, engravings were used as illustrative material and a source of information about various facts. Marianna Shlapak, a researcher of medieval fortresses in Bessarabia, in her work dedicated to the review of written and visual sources on the history of the *Kilianova* fortress, could not but pay attention to Kleeman's engraving *Kilianova*. She considered the visual information of the engraving in accordance with the objectives of her research. Shlapak noted that the fortress was fortified with a coastal palisade, and the walls and towers were completed with cannelures. Regarding the outer settlement, the researcher pointed out that the minarets of the mosques are emphasised as vertical town-planning dominants [21, p. 424]. Andrei Krasnozhon, another researcher of medieval Bessarabian fortification, used visual information from the en-

graving, or rather its interpretation from the plan of the Kilia assault by General Osip Deribas, to determine the location of the ship anchorage of Kilia. The cluster of ships depicted at the mouth of the steppe delta of the Danube allowed him to conclude that this anchorage was 500 metres from the fortress upstream of the Danube [14, p. 196-197].

Historical research has also attempted to analyse the reliability of the visual information presented in *Kilianova* engraving. The essence of this analysis was to compare the external 'similarity' of its elements with the more authoritative, in the researcher's opinion, architectural plans and schemes of Kilia. The discrepancies revealed raised doubts about the reliability of the visual information presented in *Kilianova* engraving. Thus, the historian and archaeologist Igor Sapozhnikov, pointing to some discrepancies in the location, size and number of minarets, as well as the presence of hilly terrain, concludes that the engraving 'cannot be considered a valid historical source'. Despite this harsh verdict, the author notes that the general topography of the city is quite recognizable [18, p. 10].

The above-mentioned approaches are reduced, firstly, to the use of engravings to illustrate research texts; secondly, to the 'scanning' of the image and the use of its local elements in historical reconstructions; and thirdly, to superficial criticism with conclusions about its inconsistency with the historical reality. All approaches have in common the perception of the image as an integral visual system, which can be looked at and used to 'read' the necessary information expressed through fine art. Attempts to analyse this information are reduced to its correspondence/inconsistency with more reliable sources on purely formal grounds.

To read the visual text encoded in *Kilianova* engraving, it is necessary to understand that Kleeman both *saw* and *imagined* Kilia. Seeing is the ability to actively perceive visual information and make judgements about the world around us. Active processes also involve imagination as the ability of a person to create images, concepts, and ideas [20, p. 19]. Imagination allows for modelling various situations and anticipating their possible development in the future. The elements of reality that Kleeman saw and the potential development of Kilia, which he imagined as a merchant, merged into a single structural integrity in

the engraving plot. Researchers, however, generally do nothing but look at the engraving, this way emphasising the process of observation and concentration on the object. Therefore, this publication aims to identify, through the deconstruction of the subject, the main elements that Kleemann noted in his engraving, and to clarify their nature and purpose.

Nowadays, the concept of the visual as a source and its place in the system of historical knowledge has already been defined but there is a lack of necessary methods and approaches to its analysis. The research methodology in this paper, which corresponds to the set goal, is the application of structural analysis in the context of deconstructivist ideas, namely Jacques Derrida's ideas that the image is a text [3, p. 236]. A text or visual text (in our case, an engraving) is a structural and functional model expressed in lines, dots, spots and colour. This model, which Hegel considered a document of a particular region's historical and cultural development in a certain epoch, has a coded character, represented in signs and images linked by various contextual links [4, p. 270].

To unlock the full potential of Kleeman's engravings, it is necessary to switch the focus of analysis. Instead of looking for external similarities, it is sufficient to focus on identifying hidden meanings that reflect the social, cultural, and historical contexts of the epoch. To discover the informational potential of *Kilianova* engraving as a visual source, it is necessary to study it in the context of the author's intention and the peculiarities of the plot creation. The applied procedures of analysing the engraving as a text aimed at finding 'traces' of other visual texts and narratives in it. This methodological approach will give us the opportunity to answer the question of how Kleeman saw and imagined Kilia.

Structurally, *Kilianova* engraving consists of two planes: horizontal – a panorama of the Danube and vertical – a profile of the outer settlement and fortress of Kilia, as well as the hilly terrain in the background.

Danube panorama

The horizontal plane shows a view of the mouth of the steppe delta and a broad panorama of the Kilia mouth of the Danube. The horizon line is exaggerated and is in the upper third of the engraving. The viewpoint is on the opposite bank of the Danube. This composition emphasises the

viewer's attention on the events on the Danube's water surface.

Closer to the right bank of the Danube and the viewer, there is a large three-masted ship and a small one-masted vessel. This huge ship is the dominant element of the entire engraving. Further, the outline shows two small single-masted vessels and two paddleboats along the Danube fairway. Closer to the left bank, many other ships moored in the roadstead can be seen. The flags on all vessels are flying exclusively from left to right. However, the sails of all the vessels are inflated depending on the direction of movement, i.e. in different directions. The image of ships and boats in the foreground belongs to staffage. It is an element of the plot designed to enrich the background with additional nuances, scenes, and episodes [10, p. 236]. These staffage images of ships are irrelevant to the north-western Black Sea coast. At least if a three-masted ship and a one-masted ship depicted closer to the right bank are under consideration – they demonstrate some specificity. Vessels travelling along the Danube fairway are depicted conventionally and it is difficult to define their types. The image of a three-masted ship and a one-masted vessel were borrowed by Kleemann when creating the engraving from other sources. Such borrowing in painting and drawing was normal in the sixteenth and eighteenth centuries. In Holland and Flanders, by the mid-sixteenth century, a tradition of publishing ornamental engravings intended for use in the decorative arts was well-established [7, p. 50]. Most of them were produced in sets of sheets. Such a set could include from five to thirty-five prints. Unfortunately, many of them did not survive to this day.

Artists and engravers also did not hesitate to copy some images, often using them as staffage. It should be noted that even famous masters did not shy away from copying. Pieter Bruegel the Elder, for example, copied at least one ship from a collection of ship images by Willem Barentsz in his work *Naval Battle in the Gulf of Naples* (1590) [9, p. 149]. The frontispiece of *Caertboek vande Midlantsche Zee*, Barentsz's collection of engravings, shows a single-masted ship with an aft superstructure and rowers in the front, similar to the one shown in Kleemann's engraving *Kilianova* to the left of the three-masted ship [1]. It is most likely one of the many varieties of the *tjak*, a common Dutch vessel also used for coastal shipping. The centre of this vessel demonstrates the cargo

protected by sailcloth from rain and wave spray. The sailing armament of the three-masted ship, its pear-shaped hull, and the general design features of the deck and superstructures enable us to assert that this is none other than a fluyt. This was a common type of Dutch merchant ship in the 16th and 18th centuries. The image of this fluyt was also apparently copied from an unknown unidentified source.

Looking at Kleemann's engraving, one may get somewhat confused. What are these Western European ships doing in an engraving whose plot is set in the north-western Black Sea region? The dominant presence of a large three-masted vessel, which must navigate the sea rather than the riverbeds, can be especially disconcerting. Certainly, such aberrations can also be explained by compositional considerations: perhaps, the engraver decided to use staffage to enliven the image and give it some dynamism.

Undoubtedly, such arguments may also be contemplated. However, we deal with a historical source that expresses an idea and is evaluative. The presence of this three-masted sea vessel (fluyt) is not accidental. Nikolaus Kleemann, assessing the navigability of the Danube riverbed near Kilia, wrote in his travelogues: "And both this part and the right branch of the river are so extensive that the largest three-masted ships can pass through it to the Black Sea" [13, p. 32]. This evaluative passage from Kleemann's notes on the navigability of the Lower Danube channel is reflected in the image of a three-masted fluyt. According to Kleemann, the presence in the image of a three-masted flute ship, which was typical of European maritime trade at that time, indicates that the port of Kiliya had broad prospects for trade relations.

As for the capacity of coastal shipping in the Kilia area, we can assess it by a large number of single-masted vessels depicted. These vessels resemble the one-masted ship in the foreground, next to the three-masted fluyt. They are more than just foreground staffage but a key to understanding the whole engraving, carrying certain meanings, such as the intensity of coastal shipping (the single-masted vessel) and the prospect of large merchant ships (the fluyt) calling here. Kleemann's depiction of the three-masted fluyt, a recognisable symbol of maritime trade for the European viewer, serves as an expressive means of the prospects for the development of the port of Kilia.

Kleemann's depiction of the quay and waterfront, although lacking an exact historical prototype, is a striking example of artistic interpretation designed to emphasise the potential of the port of Kilia. None of the known plans or images of Kilia outer settlement and fortress show such an extended quay and wharf. These objects in Kleemann's engraving are drawn with regular and straight lines, giving the impression of a continuous quay and wharf, which curve around the mouth of the steppe delta. This is the appearance characteristic of the coastlines of the major sea-side harbour towns of Europe. These quays served as unloading and loading areas for ships of various classes. The imaginary quay and waterfront of Kilia fully correspond to Kleeman's estimation of the prospects of large three-masted ships calling here. Kleeman imagined the fortress as a major seaport with solid quays and a waterfront similar to those typical of major European cities.

The fluyt, coaster ships, waterfront and quays depicted in the foreground fulfil not only a compositional function but are also key elements of the visual text, expressing the author's idea of the development of Kilia's potential as a major trading port.

Profile of the urban space of Kilia

Unlike the water surface of the Danube, which is represented in the picture in a horizontal plane, the Kilia fortress and outer settlement are depicted in a vertical plane. They seem to grow in profile along the end of the conventional line of the embankment. In this vertical plane, Kleemann expressed himself not as a trade expert, but as an inquisitive tourist. The Austrian merchant created his visual image of Kilia by highlighting the characteristic elements that make up the fabric of the urban environment of this Danube town. Kleemann's eye was drawn to these characteristic elements in the outer settlement area, including the warehouses on the shore, the customs office, the dense development, the minarets and domes of the mosques, and the Armenian church. The fortress zone includes the walls and towers of the fortress, the palisade in front of the fortress walls, the signal buoy and the Sultan Bayezid mosque.

Along the imaginary embankment crossing the profile of Kilia, there are numerous warehouse buildings, and above them rises the imposing two-storeyed customs building. It served as the initial point of introduction to the city for

all traders and passengers arriving in Kilia along the Danube. Kleeman spent a lot of time in and around the customs building. The traveller devotes much of his account of Kilia to describing unpleasant encounters with Turkish customs officials, highlighting bureaucratic obstacles and corruption. This two-storeyed building played a prominent role in the urban space of Kilia. The ground floor of the customs house appears to be a massive construction with blank walls and one main entrance, probably leading to a warehouse where goods were inspected [13, p. 33]. Judging from the large arched windows, the first floor was probably used to house customs personnel.

Kleeman depicted Kilia's densely built-up outer settlement, where the slender silhouettes of minarets pointing up to the sky stood out against the background of red-tiled roofs and houses. The architectural historian Shlapak, characterising Kleeman's engraving, noted, among anything else, that '...minarets of mosques play the role of vertical town-planning accents' [21, p. 424]. These were not so much architectural accents, but rather impressions and markers. Kleeman found here '...a great multitude of mosques...' which was enough to emphasise this multitude in his memory [13, p. 32]. Kleeman was impressed by the number of mosques and minarets, which he emphasised visually in his work. Sapozhnikov draws attention to the 'excessive number of minarets', namely eleven. Based on this, together with the hills in the background, the researcher denies Kleeman's engraving 'fullness' as a historical source for some reason [18, p. 10]. Doubtlessly, the number of mosques and minarets may have been less than depicted, but Kleeman did not endeavour to calculate their number accurately and convey it visually. In his engraving, he recorded his perception of Kilia as an Ottoman town with a predominantly Muslim population. A similar approach was used in his engraving of Theodosia (Caffa). There is also a stereotypical image of many mosque domes and minarets, emphasising the Ottoman character of the city.

On the right of the customs, we can see the outline of the dome, which stands out for its shape. It is conical and pointed, distinguished from the more rounded domes of Ottoman architecture. This one resembles the domes of Armenian churches. In his travelogues, Kleeman mentions two Armenian churches in Kilia [13, p. 21]. The Armenian religious buildings had certain

constructive features and national colouring, recognisable even in general features. One of such elements was tent domes and polyhedral drums under them (often octahedral). Therefore, we can assume that Kleemann's engraving shows the silhouette of one of the two Armenian churches he mentioned.

From the angle suggested by Kleemann, to the right of the outer settlement, there is a view of the fortress of Kilia from the bank of the Danube. From the corner tower named Qanly Kule (Bloody Tower), the walls of the 'civil' courtyard extend conventionally northwards and along the bank of the Danube. From the northern part of the wall, the tops of several towers and a small part of the fortress wall of the 'civil' courtyard stand out. The first half-tower of the outer wall with a reinforced sole (proteichisma) is also in view. The coastal wall is shown only up to the junction of the 'civil' and 'garrison' courtyards. Further on, the view of the walls of the 'garrison' and 'commandant' courtyards is obscured by tall trees and a few huts. These tall trees and huts are clearly added as staffage elements to 'fill in' the unknown space, as is often the case.

Kleemann undoubtedly saw these fortifications but left no detailed descriptions of their configuration. Perhaps, he focused on other aspects of the city and did not consider the fortifications significant enough to represent them. A purely technical variant is also possible. When transferring a drawing to an engraving plate, there are frequent difficulties in fitting the image to the size. The image may not fully fit on the plate, requiring trimming, or it may leave unused blank margins at the edges. In the case of *Kilianova* engraving, it can be observed that there is free space when the engraving is cut on the plate. The free space is filled with trees and a few houses as staffage. This is also evident from the fact that compositionally the engraving is shifted slightly to the right. That is why the engraver beautifully completed the length of this wall with staffage, rather than simply cutting it off or extending it conventionally into fading infinity.

The western (coastal) wall of the 'civil' courtyard has four towers, which corresponds to the number of towers on this section of the wall shown on various known plans and schemes of the fortress. The square shape of the corner tower of Qanla Kule and the half-tower following it are accurately depicted by Kleemann. The next two

towers differ in shape from those on the plans of François Kauffer, the perspective of the fortress of Kilia in 1770, and the plan of the fortress of Kilia after its capture in 1770 by Lieutenant-General Nikolai Repnin [8, p. 105; 21, p. 425; 14, p. 262-263]. They are essentially a copy of the Qanly Kule tower but differ in size. Unlike the real towers of the Kilia fortress, known from drawings by Mikhail Ivanov and Kauffer's profiles, the variants of Kleemann's towers do not have hipped roofs. The towers and the walls end with protrusions (dentils) and recesses (merlons). This is probably a stereotype of European fortifications typical of medieval fortresses, castles and defence walls. On the edge of the shore near the fortress, a small section of fortifications called the palisade is clearly visible. It is located along the western wall and is intended for additional defence and control of the approaches to the fortress. Opposite the palisade is a floating signal buoy, which played an important role in navigation, ensuring the safety of the intensive navigation on the Danube. It marked the tip of the promontory on which the Kilia fortress was located. Inside the 'civil' courtyard, another characteristic marker of Kilia's urban space – the Sultan Bayezid Mosque and its minaret – is also clearly visible.

In the left part of the engraving, in the background of the profile of Kilia, a mountainous area is visible near the outer settlement. The presence of this element in the engraving has nothing to do with the terrain in the Kilia area. The last hilly area along the banks of the Danube River ends about 90 kilometres from Kilia, in the Isaccea area. The depiction of the hilly terrain is a visual representation of Kleemann's general recollection of the landscapes surrounding the banks of the Danube. The mountainous areas to the left and right along the Danube accompanied him throughout his journey, starting in Vienna. Kleemann noted this in his travelogues. Sailing past Belgrade he wrote 'The mountains and hills lying on the other side of Belgrade, and the vast Danube shores are very pleasant and amusing...' [13, p. 14]. Such transpositions or emphasis on impressions of the terrain are sometimes found in paintings and graphics. L. Garneray created his aquatint 'Port Odessa' from the series 'Ports of the World' based on the memories of sailors and merchants. He depicted the mountainous terrain in the background of the Odessa port panorama, which seems to feature the contours of the Crimean ridge Tepe-Oba at

the foot of which Theodosia lies [19, p. 168]. Another example is Ivan Aivazovsky, whose painting 'The oxen on the land bridge' depicted the Perkop ramparts, which fulfilled the fortification function, in the background as mountains in a lilac haze. In fact, such transformations of relief pursue primarily aesthetic purposes, creating a spectacular background.

The minarets of mosques, the dome of the Armenian church, as well as the Sultan Bayezid mosque in reality, as Sapozhnikov notes, were much lower or generally hidden from the viewer in the dense urban development, hidden by fortress walls [18, p. 10]. The evidence of this is Mikhail Ivanov's drawings, as well as a profile drawing of the walls of the fortress in 1770 [12; 13]. A technique known in drawing as conventional displacement is often used to emphasise features of the urban environment, landscape, battle or other events. This technique is also widely employed in technical instructions and descriptions [16, p. 194-195]. It is especially frequently used in paintings, drawings, and engravings created not from life but based on sketches and memories. In 'A View of the City of Bakhchysarai', Fyodor Alekseev (1753-1824), a famous artist of urban landscapes, widely used such conventional displacements for a more informative composition of the plot. By relocating the fountain and other objects in the Khan's Palace, Alekseev sought to create a new, more informative perspective of the palace complex. This allowed him to emphasise the significance of certain elements of the composition. Thus, the topography of the territory of the Khan Palace remains characterize, but the reality was transformed with the help of artistic techniques. In fact, the same goal was pursued by Kleeman and Bernd in forming the plot of *Kilianova* engraving.

The vertical plane of *Kilianova* engraving is a mental map of the town of Kilia, in which the most characteristic and characterize objects are marked, as well as stereotypes reflecting the image of the Ottoman city with admixtures of European practices and experience.

Conclusions

Kleeman's voyage to the Crimea, driven by an adventurous spirit and a vision of the prospects of maritime trade, resulted in the publication of travel essays (travelogues) and engravings, among which the most famous was *Kilianova*. This en-

graving, later published many times in Europe, became one of the visual elements reflecting the historical heritage of Kilia. The methodological emphasis placed on analysing the plot structure of the print in the context of Jacques Derrida's ideas of deconstructivism allowed us to understand what ideas and impressions were 'encoded' in it by Kleeman. Compositionally, the engraving consists of two planes – the panorama of the Danube and the 'imaginary' port of Kilia, the profile of the fortress and the outer settlement of Kilia, as well as the hills in the background.

The Danube panorama is characterized by a visual and symbolic meaning shaped as staffage that carries evaluative information and expresses Kleeman's judgement on the prospects for the development of Kilia. Kleeman, even 25 years before the decree of Catherine II on the establishment and development of a commercial port in Odesa on the site of the dilapidated Hadjibey, pointed out the foreign trade potential of Kilia as a possible centre of maritime trade in the north-western Black Sea region. Kleeman expressed these considerations and assessments vividly in *Kilianova* engraving, which he included in his travelogues and published upon his return home. His considerations were based on the favourable geographical position of Kilia, the presence of a large number of coastal ships, the intensity of shipping, the convenient coastline for the establishment of fixed berths, and the well-fortified fortress as a guarantor of the security of trade and navigation in the Kilia area. This visual assessment of Kleeman did not consider some navigational peculiarities of large ships entering the Danube mouth. Kleemann's assumption was most likely based on his observations of the possibility of similar ships entering the mouths of other large European rivers.

The analysis of the vertical part of Kleemann's engraving *Kilianova* presents a unique visual representation of the outer settlement and fortress of Kilia, visible from the Danube. It reflects characteristic elements of the urban environment and architecture of Kilia, based on Kleemann's impressions and observations as a traveller and tourist. In his opinion, as a European traveller, the main characteristic elements of Kilia's urban space were the mosques and their minarets, including the Sultan Bayezid mosque, the Armenian church, the customs building, and the fortress walls and towers. The Austrian merchant also noted less significant elements such as the dense development

of Kilia – typical of many Ottoman cities of the time – as well as the warehouses on the banks of the Danube, the palisades along the fortress walls and the signal buoy on the promontory.

The image of Kilia, created and captured in *Kilianova* engraving by Kleeman, left a significant visual ‘imprint’ in the cultural memory of Europe in the eighteenth century and became an important visual source about the town’s history later on.

Bibliography

1. Barentsz W. *Caertboek vande Midlantsche Zee*. Amsterdam, 1595, [134] p.
2. Cassioli M. Une ville marchande aux bouches du Danube: Kilia, de la domination genoise a la conquete ottomane (XIVe-XVe siecle). In: *New Europe College Black Sea. Yearbook*. 2014-2015, p. 89-123.
3. Derrida J. *The Truth in Painting*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987, 386 p.
4. Hegel G. *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. New York: Oxford University Press, 1975, 611 p.
5. Iorga N. *Studii istorice asupra Chiliei si Cetatii Albe*. Bucuresti: Editiunea Academiei Române, 1900, 418 p.
6. Köse E. Kırım’ın Sonbaharında Ticaret ve Diplomasi (1768-1769). In: *Avrasya İncelemeleri Dergisi- Journal of Eurasian Inquiries*. 2023. № 12 (2), P. 179-215.
7. Lynam E. *The Mapmaker’s Art: Essays on the History of Maps*. London: Batchworth Press, 1953, 140 p.
8. Șlapac M. Cetățile bastionare din Moldova (sfârșitul secolului al XVII-lea - mijlocul secolului al XIX-lea). Chișinău: ARC, 2016, 372 p.
9. Welu J. The Sources and Development of Cartographic Ornamentation in the Netherlands. In: *Art and Cartography: Six Historical Essays* / D. Woodward. Chicago-London: University of Chicago Press, 1987. p. 147-173.
10. Власов В. Стаффаж. В: Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2008, Т. IX, 768 с. / Vlasov V. Staffazh. In: *Novyj jenciklopedicheskiy slovar’ izobrazitel’nogo iskusstva*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika, 2008, Vol. IX, 768 p.
11. Государственный Русский музей. Инв. №№ р-30141 - р-30145. Иванов М. Альбом 1784–1792 гг. / Gosudarstvennyj Russkij muzej. Inv. №№ р-30141 - р-30145. Ivanov M. Album 1784–1792 gg.
12. Государственный Русский музей. Инв. №№ р-30907, р-30908. Иванов М. Альбом 1794–1800 гг. на 57 листах рисунков с видами Константинополя, Сицилии, Крыма, Армении, Грузии и Швейцарии / Gosudarstvennyj Russkij muzej. Inv. №№ р-30907 - р-30908. Ivanov M. Album 1794–1800 gg. na 57 listah risunkov s vidami Konstantinopolja, Sicilii, Kryma, Armenii, Gruzii i Shvejcarii.
13. Клееман Н. *Клееманово путешествие из Вены в Белград и Новую Килию, також в земли буджатских и нагайских татар и во весь Крым, с возвратом чрез Константинополь, Смирну и Триест в Австрию., В 1768, 1769 и 1770 годах, с приобщением описания достопамятностей крымских*. Санкт-Петербург: Государственная военная коллегия, 1783, 250 с. / Kleeman N. *Kleemanovo puteshestvie iz Veny v Belgrad i Novuju Kiliju, takozh v zemli budzhatskih i nagajskih tatar i vo ves’ Krym, s vozvratom chrez Konstantinopol’, Smirnu i Triest v Avstriju., V 1768, 1769 i 1770 godah, s priobshheniem opisanija dostopamjatnostej krymskih*. Sankt-Peterburg: Gosudarstvennaja voennaja kollegija, 1783, 250 p.
14. Красножон А. Фортеці та міста Північно-Західного Причорномор’я. Одеса: Чорномор’я, 2018, 312 с. / Krasnozhon A. *Fortetsi ta mista Pivnichno-Zakhidnoho Prychornomorya*. Odesa: Chornomor’ja, 2018, 312 p.
15. Петров А. Война России с Турцией и Польскими конфедератами с 1769-1774 год. Том I. Санкт-Петербург: Тип. Веймара, 1866 364 с. / Petrov A. *Vojna Rossii s Turciej i Pol’skimi konfederatami s 1769-1774 god*. Tom I. Sankt-Peterburg: Tip. Vejmara, 1866, 364 p.
16. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. Москва: Интерпракс, 1994. 240 с. / Raushenbah B. *Geometrija kartiny i zritel’noe vosprijatie*. Moskva: Interpraks, 1994. 240 p.
17. Самарин А. Самая лучшая и плодоноснейшая земля. В: Историк. 2019. №49: <https://xn--h1aagokeh.xn--p1ai/journal/post/5555> (visited 20.04.2024) / Samarin A. *Samaja luchshaja i plodonosnejshaja zemlja*. In: *Istoriik*. 2019. №49: <https://xn--h1aagokeh.xn--p1ai/journal/post/5555> (visited 20.04.2024).

18. Сапожников І. Топографія фортеці та міста Кілії за описами і графічними джерелами 1650-х – 1790-х рр. В: Старожитності Лукомор'я. 2020. № 2 (2) с. 5-30 / Sapozhnikov, Ihor. Topohrafiya fortetsi ta mista Kilii za opysamy i hrafighnymy dzherelamy 1650-kh – 1790-kh rr. *Starozhytnosti Lukomorya*. 2000, 2 (2), p. 5-30.
19. Филас В., Иванова Б. Воображая Одессу: европейские стереотипы и убеждения первой половины XIX века (на примере работы Л. Гарнеря). В: ПРАЕНМА. 2022, № 2(32), С. 157-171 / Filas V., Ivanova B. Voobrazhaya Odessu: evropejskie stereotipy i ubezhdeniya pervoj poloviny XIX veka (na primere raboty L. Garnereja). In: ПРАЕНМА. 2022, № 2(32), Р. 157-171.
20. Черневич Е. Язык графического дизайна: материалы к методике художественного конструирования. Москва: ВНИИТЭ, 1975. 437 с. / Chernevich E. *Jazyk graficheskogo dizajna: materialy k metodike hudozhestvennogo konstruirovaniya*. Moskva: VNIITE, 1975. 437 p.
21. Шлапак М. Килийская каменная крепость. В: *Stratum plus*. 2005-2009, № 6, С. 421-429 / Shlapak M. Kilijskaja kamennaja krepost' In: *Stratum plus*. 2005-2009, № 6, Р. 421-429.



Kilianova. In: Kleeman N. *Nikolaus Ernst Kleemanns Reisen von Wien über Belgrad bis Kilianova durch die Butschiack-Tartarey über Cavschan, Bender, durch di Nogeu-Tartaren in die Crimm, dann von Karffa nach Konstantinopel, nach Smirna und durch den Archipelagum nach Triest und Wien, in den Jahren 1768, 1769 und 1770. Nebst einem Anhang von den besondern Merkwürdigkeiten der Crimmischen Tartaren. Zwente und bermehrte Aufgabe mit vielen Kupfern*. Leipsig: Johann Paul Krauss, 1773. P. 41.

Irina GOFMAN

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5948-4128>

Архитектурное образование как региональное явление северо-западной Германии: Карлсруэ, Дармштадт и Гамбург в XIX веке

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.25>

Rezumat

Educația arhitecturală ca fenomen regional în nord-vestul Germaniei: Karlsruhe, Darmstadt și Hamburg în secolul al XIX-lea

Prezentul studiu este dedicat analizei comparative a educației arhitecturale în secolul al XIX-lea, cu accent pe trei centre majore din nord-vestul Germaniei — școli de arhitectură din Karlsruhe, Darmstadt și Hamburg. Aceste centre au fost alese datorită importanței lor ca cele mai mari instituții regionale de învățământ din acea perioadă, precum și pentru diferențele dintre structurile lor instituționale, abordările pedagogice și gradul de implicare în procesele de dezvoltare urbană și socială. Se examinează formarea și evoluția școlilor de arhitectură, etapele-cheie ale instituționalizării și influența unor educatori importanți și a abordărilor metodologice. Se acordă o atenție deosebită echilibrului dintre componentele tehnice și artistice din cadrul programelor de studiu, precum și reacției învățământului arhitectural la industrializare și urbanizare.

Școala din Karlsruhe este analizată ca un exemplu timpuriu al modelului politehnic, școala din Darmstadt — ca o instituție cu orientare inginerască, deschisă către modernism, iar școala din Hamburg — ca un caz de instruire arhitecturală aplicată, strâns legată de reconstrucția orașului. Studiul arată contribuția școlilor de arhitectură la definirea standardelor profesionale, înfățișând în același timp realitățile sociale și regionale. O sinteză comparativă evidențiază parametrii-cheie, precum structura instituțională, metodele de predare, implicarea în proiecte practice și orientarea profesională. În final, este evidențiată diversitatea modelelor de formare arhitecturală în Germania secolului al XIX-lea, conturate de contextul regional și prioritățile culturale și politice.

Cuvinte cheie: educație arhitecturală, Germania secolului al XIX-lea, academia de construcții, școli tehnice din Karlsruhe, Darmstadt și Hamburg, reforme în formarea arhitecturală, universități tehnice din Germania.

Summary

Architectural education as a regional phenomenon in the North-Western Germany: Karlsruhe, Darmstadt and Hamburg in the 19th century

This study is devoted to a comparative analysis of architectural education in the 19th century, focusing on three major centers in the North-Western Germany such as the architectural schools of Karlsruhe, Darmstadt, and Hamburg. These cities were selected due to their significance as the largest regional educational institutions of the period, as well as for the differences in their institutional structures, pedagogical approaches, and levels of involvement in urban and social development processes. The research examines the formation and evolution of architectural schools, key stages of institutionalization, and the influence of leading educators and methodological approaches. Particular attention is paid to the balance between technical and artistic components in the curriculum and the response of architectural education to industrialization and urbanization.

The Karlsruhe school is analyzed as an early example of the polytechnical model; the Darmstadt school is as an engineering-oriented institution open to modernism; and the Hamburg school is as a case of applied architectural training closely connected to the city's reconstruction. The study demonstrates how architectural schools helped define professional standards while reflecting regional and social realities. Also it proves the comparative overview highlights key parameters such as an institutional structure, teaching methods, participation in practical projects, and professional orientation. Ultimately, the research reveals the diversity of architectural education models in 19th-century Germany, shaped by regional context and cultural-political priorities.

Keywords: architectural education, 19th-century Germany, building academy, technical schools of Karlsruhe, Darmstadt, and Hamburg, reforms in architectural training, technical universities of Germany.

XIX век стал ключевым этапом в развитии архитектурного образования в северо-западной Германии. Под влиянием индустриализации, урбанизации и образовательных реформ архитектура превратилась в комплексную дисциплину, требующую объединения технических, художественных и гуманитарных знаний. В отсутствие единой государственной модели архитектурные школы развивались по-разному, отражая региональные особенности и европейские тенденции.

Особый интерес представляют Карлсруэ, Дармштадт и Гамбург — примеры трёх разных образовательных траекторий. Карлсруэ демонстрировал раннее соединение инженерной и художественной подготовки. Дармштадт стал площадкой модернизации архитектурного обучения с инженерным уклоном. Гамбург, не имея академической традиции, развивал прикладные формы образования в ответ на нужды активно перестраивающегося портового города.

Формирование архитектурного образования в Карлсруэ в XIX веке тесно связано с основанием в 1825 году Политехнической школы (*Polytechnische Schule Karlsruhe*), которая с 1865 года получила статус Технической высшей школы (*Technische Hochschule*). С самого начала учебное заведение ориентировалось на передовые инженерные и строительные дисциплины, но именно архитектурное отделение стало его наиболее влиятельным направлением. Оно приобрело известность благодаря продуманной системе преподавания, инновационному подходу и, в особенности, выдающимся преподавателям.

Центральной фигурой становления архитектурной школы в Карлсруэ стал архитектор Фридрих Вайнбреннер (*Friedrich Weinbrenner*, 1766–1826), деятельность которого предшествовала формальному учреждению учебного заведения и оказала на него решающее влияние. Вайнбреннер был не только придворным архитектором великого герцога Баденского, но и автором самостоятельной архитектурной школы в Карлсруэ, созданной им в 1825 году как образовательной мастерской, которая позже интегрировалась в структуру Политехнической школы. Вайнбреннер пропагандировал строгий классицизм, основанный на римском и греческом наследии, с акцентом на ордерную систему и симметрию как осно-

ву архитектурного мышления. После смерти Вайнбреннера архитектурное отделение продолжило развиваться под руководством его последователей. С конца 1840-х годов большое влияние оказал Генрих Хюбш (*Heinrich Hübsch*, 1795–1863), один из важнейших архитекторов и теоретиков своего времени.

В середине XIX века в немецкоязычном пространстве происходил кардинальный сдвиг в системе архитектурного образования: от ремесленного и академического обучения к комплексной подготовке, сочетающей художественные, инженерные и историко-критические дисциплины. Генрих Хюбш считается одной из ключевых фигур этого поворота. Его влияние проявилось не только в архитектурной практике, но прежде всего в реформации архитектурного преподавания в Политехникуме Карлсруэ, где он начал преподавать в 1832 году и где в 1835 году стал руководителем архитектурного отдела [9, с. 37–42].

Основополагающим для его концепции был трактат *In welchem Style sollen wir bauen?* (Карлсруэ, 1828), в котором он отвергал догматический неоклассицизм и призывал к осмысленному использованию архитектурных форм, адаптированных к современности, климату и строительной технологии. Эта работа заложила теоретический фундамент так называемого «романского стиля» Хюбша, получившего развитие в многочисленных общественных зданиях Бадена, в том числе в зданиях Федерального суда в Карлсруэ (1832–1834) и протестантской церкви в Гундерслебене [10].

В рамках архитектурного образования Хюбш выступал за сочетание фундаментальной историко-теоретической подготовки и инженерной практики. Студенты обучались пропорциям, стилевой типологии, конструктивным дисциплинам и градостроительным задачам. По данным *Karlsruhe Institut für Technologie*, именно при Хюбше был впервые систематизирован учебный план, включающий проектирование, архитектурную историю, конструкцию, строительные материалы и черчение [10]. Он подчеркивал важность «образованного архитектора», способного сочетать эстетику, конструктивную эффективность и общественные функции зданий. Такой подход имел огромное значение на фоне индустриализации и роста городов в Германии — выпускники Карлсруэ получали знания, ре-

левантные для железнодорожного, промышленного и гражданского строительства [10].

Хюбш оказал влияние не только через собственные построенные работы и преподавательскую деятельность, но и через своих учеников — среди них были такие влиятельные фигуры, как Иозеф Дюрр, Фридрих Айзенлор, Якоб Фридрих Дикерхофф. Их карьеры в Штутгарте, Дармштадте и других учебных центрах обеспечили распространение педагогических принципов Хюбша на национальном уровне [5, с. 202]. Его концепция архитектурного образования предвосхитила позднейшие реформы, включая введение *Baukunde*, как основного теоретического предмета в немецких технических вузах и усиление связи между архитектурным проектированием и строительной физикой [13, с. 491].

Важной особенностью школы Карлсруэ стало внимание к комплексной подготовке архитектора: студентов обучали как художественным, так и инженерным аспектам профессии. Образование включало проектную практику, изучение архитектурных стилей, конструктивных решений, а также курсы по физике, механике и строительным материалам. Такое междисциплинарное обучение соответствовало духу технического прогресса и обеспечивало выпускникам высокую профессиональную квалификацию [8]. В 1875 году архитектурное отделение возглавил Йозеф Дурм (*Joseph Durm*, 1837–1919), архитектор и профессор, автор многочисленных общественных зданий в Бадене. Дурм внес в обучение элементы реалистического и конструктивного проектирования, основываясь на принципах историзма, а также активно включал студентов в практическую работу. Его участие в строительстве Баденского государственного музея и других крупных объектов служило примером взаимодействия академической среды и строительной практики.

К концу XIX века архитектурная школа в Карлсруэ достигла высокого уровня признания в Германии. Она воспитывала архитекторов, способных проектировать как в духе классицизма, так и в новых исторических стилях, соответствующих вызовам индустриального общества. Её выпускники занимали важные посты в городском строительстве, железнодорожных ведомствах и при королевских дворах [4, с. 178–212].

Архитектурное образование в Карлсруэ в XIX веке характеризовалось сочетанием художественной традиции и инженерной подготовки. Вклад Вайнбреннера, Хюбша и Дюрра обеспечил школе значимое место в развитии немецкой архитектурной профессии.

Политехническая школа в Дармштадте получила статус университета 10 октября 1877 года благодаря присвоению титула «Техническая высшая школа Дармштадта» (*Technische Hochschule zu Darmstadt*) великим герцогом Людвигом IV Гессенским. С этим изменением также были пересмотрены условия приёма: отныне для поступления требовалось наличие аттестата зрелости (*Abitur*). В 1899 году Великий герцог Эрнст Людвиг предоставил Технической высшей школе право присуждать учёные степени (докторат) [17]. Чтобы подчеркнуть университетский статус, 1 октября 1927 года учебное заведение изменило название на Технический университет Дармштадта (*Technische Universität Darmstadt*) [18].

Одной из ключевых фигур в развитии архитектурного образования в дармштадтском Политехникуме в XIX веке был профессор Генрих Вагнер (*Heinrich Wagner*, 1834–1897). Он изучал архитектуру в Штутгартском Политехникуме у Йозефа фон Эгле (*Joseph von Egle*), Кристиана Фридриха фон Лайнса (*Christian Friedrich von Leins*) и Густава Адольфа Брайманна (*Gustav Adolf Breymann*), а в 1850 году стал членом студенческого объединения *Corps Stauffia* [14]. С 1855 года продолжил обучение в Париже у Шарля Огюста Кестеля (*Charles Auguste Questel*) и до 1861 года находился в Великобритании, затем преподавал архитектуру в Штутгартском политехникуме.

С 1869 до своей смерти в 1897 году Вагнер был профессором *Baukunde* в *Großherzogliches Polytechnikum Darmstadt* (ныне *TU Darmstadt*). Он выполнял функции декана строительного факультета (*Bauschule*) в 1869–1879 и 1883–1889 годах, декана архитектурного отделения (*Abteilung Architektur*) в 1895–1897 годах, а с 1879 по 1881 год был ректором учебного заведения [15]. В 1886 году вместе с Эрвином Марксом (*Erwin Marx*, 1841–1901) и дармштадтским обербауратом Мюллером он разработал проектные принципы для нового здания Великогерцогского музея (ныне *Hessisches Landesmuseum Darmstadt*).

После решения о строительстве нового кампуса при *Herrngarten* (1890–91) он возглавил специальное строительное ведомство при Министерстве и разработал проект главного здания (ныне *Altes Hauptgebäude*) [1, с. 437–43]. Вагнер также являлся одним из основателей и соиздателей многотомного издания *Handbuch der Architektur*, совместно с Йозефом Дюрмом, Германом Энде и Эдуардом Шмиттом.

Ключевым этапом стало основание архитектурной мастерской (*Architektenwerkstatt*) в 1882 году. Эта структура позволила ввести формат учебного проектирования, приближенного к реальной практике. Мастерская стала местом интеграции проектного мышления с инженерными расчетами, а также анализа регионального контекста. По аналогии с Мюнхеном и Карлсруэ, архитектурное обучение стало включать обсуждение реальных заданий и участие студентов в конкурсах и публичных архитектурных дебатах [3]. К концу XIX века дармштадтская архитектурная школа оформилась как учебное направление, сочетающее академизм с технико-функциональными задачами. Она оказалась тесно связана с городской средой: преподаватели и выпускники участвовали в формировании новых жилых и административных районов Дармштадта, особенно в рамках *Gründerzeit* и раннего модерна. Образование в Дармштадте стало платформой для архитекторов, стремящихся объединить конструктивную строгость и выразительность формы, что впоследствии подготовило почву для дармштадтского *Jugendstil* начала XX века [11].

Таким образом, вклад таких фигур, как Вагнер и Хофман, оказался определяющим в развитии дармштадтской модели архитектурного образования, основанной на синтезе инженерных и художественных компонентов. Их педагогическая деятельность сформировала устойчивую традицию, нашедшую своё продолжение в XX веке.

Развитие архитектурного образования в Гамбурге в XIX веке отражает уникальную ситуацию города-государства, в котором долгое время отсутствовало централизованное техническое или художественное учебное заведение, специализирующееся на архитектуре. Вместо этого подготовка архитекторов происходила преимущественно через практику в строительных бюро, ремесленных гильдиях и

частных мастерских — система, типичная для северогерманских городов до последней трети века [15,16]. Тем не менее, стремительный рост Гамбурга как порта, промышленного и торгового центра к середине XIX века потребовал новых форм институционализации архитектурного знания. До основания специализированных учреждений важную роль в профессиональной социализации играли городские строительные органы (*Bauverwaltung*), в которых архитекторы обучались непосредственно через участие в строительных проектах. Такая система практического ученичества сохранялась до 1880-х годов и описана в годовых отчётах *Hamburgische Baudeputation* [15], [16].

Уже с 1832 года в городе действовала *Gewerbeschule Hamburg*, где преподавались основы черчения, декоративной архитектуры и строительного дела [12, с. 258–259]. Эти дисциплины, хотя и не давали полноценной архитектурной квалификации, обеспечивали базовые знания и графическую подготовку для будущих архитекторов и строителей. Это учреждение закладывало основу для более специализированных школ.

Существенный сдвиг произошел с созданием *Hamburgische Baugewerkschule* в 1896 году, ставшей первым специализированным техническим учреждением в Гамбурге, ориентированным на архитектурную и строительную подготовку. Программа включала курсы по строительному черчению, конструкциям, архитектурной композиции и основам истории архитектуры [12, с. 258–259]. Школа опиралась на концепции, распространённые в политехнических институтах Германии, но адаптировала их под нужды быстро развивающегося северного города. В рамках этой школы и профессионального сообщества формировалась особая гамбургская архитектурная традиция, близкая к северогерманскому кирпичному историзму, в особенности неоренессансу, и раннему модерну [6].

Ключевыми фигурами конца XIX века стали Мартин Халлер (*Martin Haller*, 1835–1925), архитектор нового здания Ратуши в стиле неоренессанса, и Фритц Шумахер (*Fritz Schumacher*, 1869–1947), который начал свою карьеру в 1890-х годах и впоследствии стал ведущим теоретиком и практиком архитектурной политики Гамбурга [2]. Хотя Шумахер официально начал преподавание в XX веке,

его теоретические статьи конца XIX века (публиковавшиеся в архитектурных и художественных журналах) уже тогда формировали гуманистическое понимание архитектуры как социальной дисциплины [2, с. 736-739]

Таким образом, несмотря на отсутствие архитектурной академии по образцу Берлина, Карлсруэ или Дармштадта, гамбургская модель архитектурного образования сочетала ремесленно-практическую традицию с нарастающей институционализацией и теоретизацией дисциплины. Это обеспечило городу квалифицированных архитекторов, обладающих прочной связью с реальной строительной практикой, ориентированной на нужды портового города. Гамбургский путь в XIX веке иллюстрирует переход от гильдейской подготовки к интегрированному техническому и художественному обучению, став важной главой в истории регионального архитектурного образования Германии.

Сравнительный анализ архитектурного образования в Карлсруэ, Дармштадте и Гамбурге в XIX веке показывает, насколько тесно формирование учебных программ и образовательных приоритетов было связано с региональными условиями, административной структурой и градостроительными потребностями. Из выше изложенного можно сделать следующие выводы:

1. Карлсруэ представлял модель ранней академической институционализации архитектуры внутри технического вуза. Здесь преобладал классически ориентированный подход, в основе которого лежали идеи композиционного порядка, инженерной точности и гармонии формы и функции. Школа активно взаимодействовала с городской средой и играла ключевую роль в формировании облика Баденского государства.

2. Дармштадт развивался как более поздняя, но гибкая структура, отражающая вызовы индустриального времени. Особенностью этой школы стало стремление к интеграции художественного и инженерного мышления с акцентом на социальную и региональную значимость архитектуры. Это сделало Дармштадтскую школу важным звеном в развитии модернистского подхода в архитектурном образовании.

3. Гамбург, не имея в XIX веке полноценной архитектурной академии, продемонстри-

ровал пример прикладной инженерной подготовки в рамках городской реконструкции и портовой инфраструктуры. Образование здесь носило утилитарный характер и было подчинено задачам практического строительства, особенно в условиях масштабных урбанистических преобразований.

Исходя из исследования, данные три школы демонстрируют три различных пути развития архитектурного образования в Германии XIX века: от академической систематизации (Карлсруэ) — через модернизацию и синтез (Дармштадт) — к прикладной прагматике (Гамбург). Эти различия формируют значимый исторический пласт, позволяющий лучше понять соотношение архитектуры, образования и региона в контексте формирования современной строительной культуры Германии.

Библиография

1. Allgemeine Deutsche Biographie. Hrsg. durch die historische Commission bei der Königlich-Akademie der Wissenschaften, (2. unveränderte Auflage). Bd. 44, 1898.
2. Andresen-Schneehage, Angela. Das steinerne Erbe. In: Hamburger Abendblatt. 7. April 2015, Sonderbeilage Patriotische Gesellschaft von 1765.
3. Durm, Josef; Ende, Hermann; Schmitt, Eduard; Wagner, Heinrich. Handbuch der Architektur.
4. Fessas-Emmanouil, Helen. *Aristoteles Zachos und Josef Durm. Eine deutsch-griechische Architektenfreundschaft*. In: „Eine etwas bankerotte Kunstanstalt...“. Die Alt-Karlsruher Schule zwischen Heinrich Hübsch und Josef Durm (Materialien zur Baugeschichte 24). Karlsruhe, 2017.
5. Hederer, Oswald. F.L. Staub: Corps-Liste des Weinheimer SC von 1821 bis 1906. Dresden, 1906.
6. Hipp, Hermann. „Schumacher, Fritz“. In: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), [Online-Version]; URL. <https://www.deutsche-biographie.de/->
7. Hübsch, Heinrich. In welchem Style sollen wir bauen? Karlsruhe 1828-1901, Arnold Bergsträsser Verlagsbuchhandlung, (A. Kröner), Stuttgart.
8. Jaeggi, Annemarie. Architektur an der Universität Karlsruhe – Fakultät für Architektur

- Forschung und Lehre, 1999 Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen/Berlin, gekürzt, 2010,
9. Kuntzsch, Brigitte. https://www.architektur.tu-darmstadt.de/fachbereich/ueber_uns/geschichte/geschichte_des_fachbereichs/index.de.jsp.
 10. KIT (Karlsruhe Institut für Technologie) – Fakultät für Architektur – Heinrich Hübsch stadtlexikon.karlsruhe.de+2 + Stadtlexikon Karlsruhe – Heinrich Hübsch. <https://www.arch.kit.edu/fakultaet/912.php>.
 11. Lieb, Stefanie. Was ist Jugendstil? Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890–1910, 2. Aufl. Primus Verlag, Darmstadt 2002 – Stefanie Lieb, Was ist Jugendstil? Eine Analyse der Jugendstilarchitektur 1890–1910, 2. Aufl. Darmstadt 2002.
 12. Mushacke, Eduard (Hrsg.). Schul-Kalender auf die Zeit vom 1. Oktober 1869 bis 31. Dezember 1870 nebst astronomischen Kalender für den Meridian von Berlin, 19. Jahrgang, Teil 2, mit Benutzung amtlicher Quellen herausgegeben ..., Berlin: Verlag von Wilhelm Schultze (Wohlgemuth's Buchhandlung, Scharrenstraße 11), 1870.
 13. Noack, Friedrich. Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters. Berlin / Leipzig 1927, Band 1.
 14. Wagner, Heinrich Ludwig Ehrenfried. Hessische Biografie. (Stand: 15. April 2021). In: *Landesgeschichtliches Informationssystem Hessen* (LAGIS).
 15. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/3T7HRPZXONTULHGUIL7IW4FIY-KUTKKQU?query=Jahresbericht+der+Bau-deputation+f%C3%BCr+das+Jahr+1890&is-ThumbnailFiltered=true&rows=20&offset=0&viewType=list&hitNumber=01> (visited 16.02.2025).
 16. <https://www.hcu-hamburg.de/en/university/the-development-of-the-hcu/milestones> (visited 16.02.2025).
 17. https://www.tu-darmstadt.de/universitaet/organisation_verwaltung/geschichte_persoenlichkeiten/geschichte_4/auftritt_des_markezeichens_dr_ing/index.de.jsp (visited 16.02.2025).
 18. https://www.tu-darmstadt.de/universitaet/organisation_verwaltung/geschichte_persoenlichkeiten/geschichte_4/von_der_hochschule_zur_universitaet/ (visited 16.02.2025).

Андрей ПЕЛИН

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8204-0020>

Шнеер Коган – первый директор Кишинёвского художественного училища

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.26>

Rezumat

Șneer Cogan – primul director al Școlii de Arte Plastice din Chișinău

Acest articol este dedicat artistului plastic și pedagogului moldovean Șneer Gherțovici Cogan (1872-1940), primul director al Școlii de Arte Plastice din Chișinău, fondată de colegul său mai în vârstă Vladimir Fulghentievici Okușko (1862-1919) pe baza Școlii orășenești de desen. Contribuția sa atât la învățământul artistic, cât și la artele plastice din regiunea noastră nu este mai puțin importantă decât cea a colegilor săi Iosif Stepankoski, Nicolai Golânski, Terenti Zubkov, Vasili Blinov, Vladimir Okușko, Vasili Tarasov, Auguste Baillayre, Alexandru Plămădeală ș.a.

Născut la Orhei, el a vizitat centre culturale importante, unde a făcut cunoștință cu cele mai avansate realizări ale timpului în domeniul artei. După ce a studiat la Odesa și München, a activat perioade îndelungate la Königsberg, Tel-Aviv și Istanbul. În anii interbelici, Ș. Cogan, spre deosebire de majoritatea camarazilor de breaslă, a combinat cu succes activitatea de creație cu lucrul didactic, lăsând în urma sa o întreagă constelație de discipoli talentați.

Cuvinte cheie: Basarabia, acvaforte, Chișinău, Șneer Cogan, München, pedagog, școală.

Summary

Schneer Kogan as the first director of the Kishinev Art School

The article is dedicated to the Moldavian artist and teacher Schneer Hertzovich Kogan (1872-1940), who was the first director of the Kishinev Art School, founded by his senior colleague Vladimir Fulgentievich Okushko (1862-1919) on the basis of the City Drawing School. His contribution to both art education and the fine arts of our region is no less significant than that was done by his colleagues Joseph Stepankosky, Nikolai Golynsky, Terenty Zubkov, Vasily Blinov, Vladimir Okushko, Vasily Tarasov, Auguste Baillayre, Alexandru Plamadeala and others.

Born in Orheyev, then he managed to visit many major cultural centers, where he became acquainted with the most advanced achievements of the time in the field of art. After studying in Odessa and Munich, he worked for long period in Königsberg, Tel-Aviv and Istanbul. In the interwar years, Sh. Kogan, unlike many of his colleagues very successfully combined creative work with pedagogical activities, leaving behind a whole constellation of talented disciples.

Keywords: Bessarabia, aquafortis, Kishinev, Schneer Kogan, Munich, teacher, school.

Наиболее полно биография Шнеера Когана, молдавского художника и педагога, хотя и с лакунами, изложена в недавно вышедшем двухтомнике, посвященном изобразительному искусству Бессарабии XX столетия, известного молдавского искусствоведа Тудора Ставилэ [8]. В двух коллективных монографиях, изданных в 1960-е годы, есть очень скупые оценки творчества Ш.Г. Когана [10, 12].

К сожалению, сохранилось немного подробных сведений о его жизни и деятельности. Тому есть грустное объяснение. Город Кишинёв очень сильно пострадал во время Второй мировой войны. Центр был практиче-

ски весь уничтожен немецкими авианалетами 1941 года и бомбардировками дальней авиации антигитлеровской коалиции 1944 года. А потому архив и методический фонд Художественного училища были полностью утрачены при пожаре. Та же печальная участь постигла архив Музыкального училища, фонды Городской Публичной библиотеки и первую коллекцию Государственного Художественного музея МССР (во время эвакуации), созданного на основе Городской пинакотeki.

Опираясь на предшествующие публикации других авторов, а также на архивные документы и воспоминания его учеников, мы

попытаемся несколько дополнить биографию этого замечательного художника и педагога [2].

Шнеер Герцович (Гершович) Коган родился в городке Оргееве, в религиозной еврейской семье, в которой помимо младшего брата Моисея, возможно, был ещё как минимум один ребенок. Из декларации Ш. Когана на имущество за 1939 год мы узнаем, что кроме него было еще четверо совладельцев двух домов в Оргееве, оставшихся от родителей [16]. Может быть, остальными наследниками были кто-то из братьев или сестёр, либо речь шла об их детях, то есть племянниках или племянницах. Их отец, по всей видимости, занимался торговлей. Точные год, месяц и дата рождения Шнеера Когана достоверно невозможно определить из-за отсутствия метрических данных и расхождений в библиографических источниках. В самом раннем из дошедших до нас печатном издании 1939 года указана дата 30 марта 1880 года [3]. Эти сведения сразу можно признать ошибочными, так как они противоречат годам его учебы в Оргеевском городском 4-х классном училище, а именно с августа 1881-го по июнь 1889 года, что подтверждается документом об окончании полного курса, из которого следует, что процесс его обучения несколько затянулся, поскольку, скорее всего, он оставался на второй год [18]. Городские училища в Российской империи были учреждены в соответствии с «Положением о городских училищах и об учительских институтах» от 31 мая (12 июня) 1872 года. Принимались мальчики всех сословий и вероисповеданий не моложе семи лет без ограничения предельного возраста. Срок обучения составлял шесть лет, тогда как Шнеер Коган пробыл в училище на два года больше положенного.

То, что учеба проходила не просто, подтверждают и его отметки:

«Во время учения поведения был отличного.

В преподаваемых предметах оказал успехи:

1) в Законе Божием

(...)

2) в русском языке и церковнославянском чтении

удовлетворительно (3)

3) в арифметике

удовлетворительно (3)

4) в практической геометрии

удовлетворительно (3)

5) в истории

удовлетворительно (3)

6) в географии

удовлетворительно (3)

7) в естествоведении

удовлетворительно (3)

8) в рисовании и черчении

хорошо (4)

9) в пении

удовлетворительно (3)

10) в гимнастике

хорошо (4)»

Из выше изложенного следует, что даже в предметах, изучению и преподаванию которых впоследствии Ш. Коган посвятил всю свою жизнь, он не очень преуспевал. В аттестате также указан его возраст на 1889 год: *«Предъявитель сего Шнеер Гершкович Коган, иудейского вероисповедания, семнадцати лет...»* [18]. То есть, если верить этой записи, то в действительности он родился не позже 1872 года. В более поздних изданиях приводятся 30 апреля и 30 мая 1875 года, что маловероятно, так как в городские училища принимали не ранее семи лет от роду. Поскольку свидетельство о завершении Коганом обучения в училище является единственным подлинным документом, то годом его рождения пока следует считать именно 1872 год. Дата же и месяц остаются под вопросом. В любом случае на июнь 1889 года ему уже исполнилось 17 лет.

С уверенностью можно сказать, что Герш Коган располагал необходимыми материальными средствами, если смог отправить своих сыновей учиться в столицу Баварии. В конце XIX века семья Коганов переехала из Оргеева в Кишинёв. В это время в столице Бессарабии жили два известных коммерсанта и общественных деятеля, фабрикант Товий Моисеевич Коган и купец Григорий Моисеевич Коган. Надо полагать, что они были родными братьями. Имя Григорий соответствует еврейскому имени Герш или Герц. Хотя пока это не доказано, но с определённой долей вероятности можно предположить, что он мог быть отцом будущих незаурядных художников. В пользу этой догадки говорит имя младшего брата Ш.Г. Когана, Моисея (в честь деда?) и весьма внушительный послужной список их предполагаемого отца. Г.М. Коган в разные годы занимал ряд общественных и официальных должностей. Он входил в Совет Еврейской

больницы Кишинёва с 1880 года (позже его возглавил), был у истоков Кишинёвского отделения Общества охраны здоровья еврейского населения, и, наконец, вместе с Товием Коганом его избрали гласным Кишинёвской Городской думы на срок 1909-1912 гг.

Как правило, состоятельные члены советов и комитетов различных благотворительных обществ оказывали им гораздо большую финансовую поддержку по сравнению с рядовыми лицами, делающими небольшие, почти символические денежные пожертвования. То есть, по сути, они же и содержали эти гуманитарные организации. В любом случае, отец Шнеера и Моисея Коганов был достаточно обеспеченным человеком. Возможно, что это лишь простые совпадения, поскольку старший брат Г.М. Когана, Товий Моисеевич был уроженцем Кишинёва, и в таком случае речь идет об однофамильцах Коганов, которых в Бессарабской губернии было много, и далеко не все они были родственниками.

Сразу по окончании Оргеевского училища, уже, когда родители переехали в Кишинёв, Шнеер Коган вместе с братом поехал в Одессу. Здесь он должен был обучаться инженерной профессии, тогда как младший брат, Моисей на химика. Но, вскоре оба бросили свои учебные заведения и записались в местную Художественную школу. Этому нет документального подтверждения. Также неизвестно, сколько они в ней проучились.

В 1897 году Ш. Коган приезжает в столицу Баварии, Мюнхен и поступает в Королевскую Академию изящных искусств, где помимо рисунка, живописи и композиции изучает классические техники эстампа. Позже увлекается и гравюрой по картону. Здесь он входит в общество русских художников во главе с Василием Кандинским и Алексеем Явленским.

Согласно выписке составленной секретариатом академии 28 апреля 1931 года, в общей сложности он проучился с перерывами четыре полугодия у выдающихся немецких художников и педагогов: *зимний семестр 1897-1898 гг. по классу рисунка у Иоганна Гертериха; летний и зимний семестры 1900 и 1900-1901 гг. по классу живописи у Людвига Гертериха; летний семестр 1903 г. по классу композиции у венгерского живописца Шандора фон Вагнера* [19].

Во 2-м томе своей монографии Т. Ставилэ пишет, что в студенческом удостоверении Ш.

Когана упоминается фамилия его отца как «Кауфман». Скорее всего, это неверное прочтение документа. «Kaufmann» в переводе с немецкого языка, означает торговец, негоциант, купец. «Kaufmann» в данном случае не фамилия, а род деятельности, профессия или принадлежность к сословию. Тем более, что там же указано и его иудейское вероисповедание [8].

В 1903 году в Мюнхене также находился и его брат Моисей, проучившийся один семестр в мастерской известного скульптора Вильгельма фон Рюмана. В 1909 году он вступает в творческое сообщество представителей экспрессионизма «Новое Мюнхенское художественное объединение», участвуя во всех его трёх выставках, а в 1911-м становится членом его наследницы, группы «Синий всадник». Его старший брат, Шнеер Коган в списках этих объединений не числился, хотя их мировоззрение, несомненно, оказало на него какое-то влияние.

Дальше пути братьев расходятся. Младший брат, Моисей решил перебраться в Париж (1910). Он стал известным скульптором довоенной Франции. Его судьба оказалась трагической. Во время немецкой оккупации попал в облаву и был схвачен вишистами. Французские коллаборационисты отправили его, как еврея, в пересыльный лагерь в Дранси. Впоследствии он был перемещён в концлагерь Аушвиц-Биркенау (Освенцим), где и погиб в 1943 году [13].

Шнеер Коган перед Первой мировой войной (1914-1918) уехал в Палестину, которая тогда находилась под властью Османской империи. Некоторое время он жил в только ещё отстраиваемом Тель-Авиве, где занимался монументальным искусством. Вроде бы даже некоторые образцы его мозаичных работ сохранились в городе и по сей день. Скорее всего, они находятся в общественных зданиях – местных управах, школах, приютах и др. Сын Ш.Г. Когана, Анатолий Коган вспоминал, что его отец после завершения учебы в Академии женился на некой Руфь-Санта, якобы одной из танцовщиц балетной школы Айседоры Дункан (1877-1927) и переехал в столицу Восточной Пруссии, Кёнигсберг. Но участие в танцевальной труппе „Les Isadorables” знаменитой американской балерины на сегодня пока не подтверждается [8].

В 1914 году, после развода, Ш.Г. Коган возвращается в Бессарабию, где на следующий год открывает частную художественную школу, впоследствии переросшую в Высшую школу изобразительных искусств (1916), которую он возглавлял впоследствии совместно с румынским скульптором Корнелом Медрадо 1919 года [29]. В этой школе ему помогали преподавать опытные мастера Герш Шах и ученик И.Е. Репина, Наум Хесс [32].

В конце 1917 года была опубликована в местной газете краткая заметка, в которой сообщалось, что *«группа учащихся художника Когана в Оргееве обратилась в Сфатул Цэрий с просьбой помочь им создать в Молдавской Народной Республике Национальную Академию художеств»*. Со своей стороны сам Ш.Г. Коган просит власти отвести пустопорожнее место для постройки здания под Академию [9]. Увы, затея с Академией художеств осталась неосуществлённой.

Согласно выписке, подготовленной Квестурой полиции г. Кишинёва от 6 октября 1938 года выходит, что *«Шнеер Герцович (сын Герша) Коган, ныне проживающий в гор. Кишинёве по ул. Ион Г. Дука № 11, переехал с ул. Св. Георгия № 6, где находился до октября 1921 года. 29 июня 1917 года, переехав с ул. Петровской № 27, имел перевод 18 ноября 1917 года в Оргеев. В регистре дома по ул. Фёдорова № 70 выше упомянутый записан 2 декабря 1918, будучи приехавшим из г. Оргеева и с перемещением 4 ноября 1919 без указания куда именно»* [22]. Из этого следует, что больше года он проживал в Оргееве.

Ш.Г. Коган возглавлял один учебный год (1918-1919) Рисовальную школу, преобразованную в Художественное училище уже тяжело больным В.Ф. Окушко [20]. То есть, он был первым руководителем училища еще при жизни его основателя. С 1919 года он остаётся в штате преподавателем, уступив должность директора его ученику, Александру Михайловичу Плэмэдялэ.

Несомненно, именно то обстоятельство, что Ш. Коган содержал собственную школу, помогло ему стать первым директором Художественного училища, пока большинство его коллег занимались творчеством, а многие и просто выживали в эти трудные годы, перебиваясь случайными заработками.

Мэрия Кишинёва поручает Ш.Г. Когану в том же 1918 году организовать первую после вхождения Бессарабии в состав Румынского королевства выставку живописи и скульптуры [3]. В 1922 году он участвует в первом Официальном салоне бессарабских художников в Бухаресте. Несколько его выставленных работ были приобретены закупочной комиссией, среди которых и «Сквер Александра Доброго в Кишинёве» за 2000 леев. Его заслуги перед искусством не остаются незамеченными, и в 1924 году он награждается Большой золотой медалью и орденом «*Coroana României*» [25]. Во втором браке с Полиной Оргеевской родился сын Анатолий Коган (1927-2003), в будущем известный молдавский журналист, писатель и переводчик [32]. С 1927 года при училище работала офортная мастерская, которой заведовал Ш.Г. Коган [21].

Вплоть до своей кончины Ш. Коган был активным деятелем Общества «Бель-Арт», будучи в разные годы членом Организационного комитета художественных салонов и жюри. Он участвовал почти во всех экспозициях этого творческого союза (список неполный) [7]:

1. Выставка бессарабских художников 1918 года (12 работ Шнеера Когана);
2. Выставка Георгия Пожедаева совместно с местными мастерами 1920 года (14 работ Ш.К.);
3. Салон 1927 года (32 работы, в их числе 12 офортов);
4. Салон 1928 года (10 работ, в их числе 5 офортов);
5. Салон 1930 года (8 работ – 6 рисунков, офорт и этюд маслом);
6. Официальный салон в Бухаресте (апрель-май 1929 года);
7. Салон 1933 года (4 ксилографии „ню”);
8. Выставка-продажа (15 работ, в их числе 5 офортов);
9. Салон 1934 года в Болграде (18 работ, в их числе 5 офортов, 3 рисунка, 3 сангины);
10. Салон 1938 года (14 работ, в их числе 7 офортов, 2 закуплены государством);
11. Салон 1939 года (3 рисунка головы), член жюри.

Как вспоминала художница Анна Мармор, Ш.Г. Коган пользовался большим уважением у учеников, которые буквально боготворили его. Он был не только блестящим преподавателем своих предметов, но и строгим педаго-

гом, принимая активное участие и в воспитательной работе. В декабре 1939 года педсовет Индустриального лицея, членом которого был и Ш.Коган даже вынужден был исключить на 15 дней известного хулигана, ученика IV-го „б” класса Виктора Вноровского [15].

По отношению к своим товарищам по цеху Ш.Коган был предельно учтив. Только лишь к одному коллеге, Ефиму Марнянскому он испытывал неприязнь, поскольку считал его дилетантом. В 1934 году закупочная комиссия по рекомендации жюри Официального Салона рисунка и гравюры приобрела у Шнеера Когана для Государственных коллекций его офорт под наименованием «Стамбул» за 500 леев [23]. Приблизительно в те же годы он был избран членом «Общества румынских художников-живописцев и ваятелей» [24]. В 1937 году происходит слияние Художественного училища с Индустриальным лицеем, а по сути, его поглощение [21]. Все преподаватели училища теперь числились в штате лицея. Так что чисто юридически, Александр Михайлович Пламэдялэ был в должности директора именно Художественного училища с 1919 по 1937 гг.

На 1939 год Ш. Коган также содержал в центре Кишинёва (дом Симхи Геккера, ул. Александру чел Бун № 90, ныне Пр. Штефан чел Маре ши Сфынт) гравировальную мастерскую, где вероятно изготавливались и печати для различных юридических лиц, фирм и организаций [1].

Необходимо отметить, что рецензенты того времени отличались не только похвальным словом. Вот лишь несколько выдержек из заметок и статей, опубликованных в местной прессе:

- «Уже известный кишинёвцам Шнеер Коган, представляет те же этюды, пейзажи Балчика и офорты различных видов Кишинёва. На выставке 1925 года он был награжден золотой медалью. Выставлено несколько новых цветных офортов. Среди них «У распятия», весьма удачна» («Диминяца», четверг, 5 мая 1927 года).

- «Известный мастер и педагог Коган, чья выставка не так давно была открыта в Бухаресте, привлек внимание публики, выставив несколько этюдов голов и некоторое количество пейзажей в витрине местного книжного магазина «Картия» по ул. Александру чел

Бун. Многие из них были отмечены знатоками и запомнились зрителям. Даже министр искусств купил один этюд головы, что свидетельствует о том, что столица и сейчас ценит его работы. Старый художник, знаток живописи, специалист во многих направлениях изобразительного искусства, мастер портрета, за свою долгую преподавательскую деятельность подготовил немало учеников, разъехавшихся по всей стране, которые в свою очередь проявили себя как хорошие и талантливые художники. Маэстро Коган не нуждается в похвалах. Однако он заслуживает поощрения именно потому, что является уроженцем Бессарабии, достигнувшим творческих высот исключительно своим трудом и талантом» («Вяца Басарабией», апрель 1938 года).

- «Ш. Коган не любит снега. Его полотно сумеречно. Неожиданным кажется ясный блик на серебряном куполе собора. Лучшее его полотно, думаю мне, – „Голова старика”. В ней много подлинной живописи. Я думаю, что не ошибусь, если скажу: г. Мишонзник – ученик Ш. Когана. Влияние последнего сильно сказывается в работах молодого художника» («Новое слово», 31 декабря 1920 года).

- «Прежде всего, о портретистах. Здесь первое место – Ш. Г. Когану. Этот художник достиг того совершенства, когда мы художника называем мастером. Его портреты именно полны мастерства. Они изумительны в деталях, они просты по художественной концепции и выразительности. Коган – „офортист” не уступает Когану – портретисту. Его константинопольские офорты воздушны, полны настроения и насыщенности» («Бессарабское слово», 15 августа 1933 года).

- «Ш.Г.Коган. Четкость, знание, строгость, серьезное отношение и любовь к делу сказываются в его портретах, рисунках голов и неповторимых „константинопольских” офортах» («Стрела»).

- «Ш.Г. Коган, один из корифеев местного художества, на сей раз неудачно подобрал свои экспонаты. Прекрасные константинопольские рисунки теряются в серии бледных портретов» («Наше время», 1933 год).

- «Более выгодное впечатление производят работы учеников г. Когана. Это чисто школьные ученические работы, но за них тот ученик г. Когана поблагодарит его. Манеру, направление, стиль очень легко усвоить,

знания же и грамоту очень трудно приобрести. На работах учеников г. Когана видна эта настойчивая, упорная работа по приобретению грамотности. В работах есть рисунок, чувство формы, линии, т. е. ученики грамотны» («Наше слово», № 130, 1922 год).

- «Беру кусок жизни, грубой и бледной и творю из нее сладостную легенду». Вот эти слова Сологуба приходят на мысль, когда всматриваешься в работы учеников г-на Балльера. Действительно, он учит их творить свою собственную „сладостную легенду”. Ни в коем случае нельзя этого сказать об учениках г-на Когана. Здесь старая, давно забытая и выброшенная за борт искусства, сухая, академическая система, от которой все уже давно отказались (...). Кому теперь неизвестно, что самые наипровинциальнейшие учителя рисования отбросили эти давящие, сухие способы преподавания искусства и прониклись течениями новых путей (...).

Во всех работах учеников г-на Когана видна сразу давящая рука педагога, требующего рисовать так, как он. Смотришь на эти „грамотные” головы и чувствуешь душевные страдания и муки молодых начинающих служителей искусства, а сколько их губится такими инквизиторскими способами преподавания, сколько талантливейших детей и юношей получают отвращение к тому искусству, где быть может они могли бы царить. В клетке искусства даровитому юноше не высидеть, он чахнет, не успев распуститься пыльным цветком таланта, и погибает для искусства навсегда. Не знаю, поблагодарят ли когда-либо г-на Когана за это его ученики» («Наше слово», 1922 год).

Из двух последних заметок следует, что споры по поводу систем преподавания возникали и в довоенные годы.

Поскольку данная статья посвящена, в основном, уточняющим подробностям личной жизни и преподавательской деятельности художника Шнеера Когана, то характеристика его творчества, несомненно, заслуживает не менее тщательного рассмотрения. Но, всё-таки будет уместно хотя бы вкратце определить основные стилистические вехи художественных горизонтов мастера. Как и большинство деятелей искусства родом из провинции, он был подвержен влиянию модных течений своего времени. В какой-то мере ему сопут-

ствовала удача, поскольку, прежде чем попасть в одну из центров западноевропейской культуры, Ш.Коган прошел своего рода обряд посвящения в тайны изобразительного искусства в классах Одесской Художественной школы. Вероятно, ему пришлось брать частные уроки рисования, т. к. без определенной подготовки весьма трудно было поступить, а главное удержаться и окончить специальное художественное учебное заведение регионального уровня. Как и каким образом сам Ш. Коган (или кто-то из его наставников) пришел к выводу, что учиться ему следует именно в Мюнхене, а не в другом центре мировой культуры, истории пока не ведомо. Скорее всего, дело не обошлось без грамотных советчиков. Ясно одно, что этот выбор определил всю его дальнейшую творческую судьбу. Сие обстоятельство значительно и весьма благотворно повлияло на изобразительное искусство Молдавии. Достаточно упомянуть лишь некоторых учеников Ш. Когана, впоследствии ставших известными художниками. Это Яков Авербух (1922-1998), Анна Баранович (1906-2002), Георгий Беккер, Мендель Бейрехман (1908-2005), Евгения Гамбурд (1913-1956), Моисей Гамбурд (1903-1954), Владимир Доброшинский¹ (1901-1980), Анна Мармор (1900-1989), Григорий Мишонзник (1902-1982), Владимир Новик (1917-2010), Елизавета Ивановская (1910-2006), Н. Колосков, Коношенко, Ольга Хржановская (1900-1990) и др. Практически всех учащихся Художественного училища межвоенного времени можно считать его подопечными, поскольку он вел сразу четыре предмета, а именно станковую живопись, портретный рисунок, а также натурный пейзаж и гравюру [21]. И даже если обучаемые не числились именно в его классе, то, несомненно, большинство из них прошли через его мастерскую по отдельным дисциплинам в рамках общего курса.

Ш.Г. Коган также преподавал и в т. н. «Техникуме». Среди его коллег были известные архитекторы Н. Мертц и Екатерина Окушко (1905-1981), в девичестве Алхазова (Алмазова), супруга Ростислава Окушко, сына Владимира Окушко) [17].

Вспоминая на склоне лет о своей учебе в Художественном училище, Е.А. Ивановская, рассказывала сыну, что в основе программы обучения преобладали «теории структурализ-

ма», приписывая по ошибке эти нововведения Ш. Когану. Вряд ли она имела в виду структуризм, как междисциплинарное направление в социальных науках XX века. Наверняка под этим подразумевался свойственный модернизму некий новый и более системный или аналитический подход в постижении навыков в области изобразительного искусства. К тому же Е. Ивановская неверно указывает место учебы Ш. Когана. Вместо Мюнхена она называет Дрезден [4]. Напротив, как видно из выше приведенной рецензии, у Ш. Когана была прочная репутация заскоруждого академика. Дело в том, что в среде преподавателей Художественного училища были две негласно соперничающие между собой группы. Традиционное отношение к эстетическому просвещению исповедовали учителя, возглавляемые директором училища Александром Плэмэдялэ. Тогда, как более либеральных приверженцев модернизма вдохновлял его коллега, осевший в Бессарабии француз, Август Балльер (1879-1961), получивший образование в Голландии и Франции.

В Кишинёвском Художественном училище межвоенного периода, несмотря на конкуренцию педагогов специальных предметов, существовал своего рода триумвират «соправителей». Директор, Александр Плэмэдялэ был воспитанником русской реалистической школы, близкий французскому модернизму Август Балльер исповедовал творческую свободу, тогда как Шнеер Коган был представителем более консервативного немецкого академизма и отчасти экспрессионизма. Его положение было промежуточным, и он как бы связывал два противоположных подхода. Для творческой среды, это не совсем обычное явление одновременного соперничества и сотрудничества.

Уже много лет спустя, вдова Ш.Г. Когана сетовала, что ее супруг незаслуженно забыт (смотри **Приложение 1**) [28]. В какой-то мере трудно с ней не согласится. Предпочтение, вполне объяснимо, отдавалось Александру Плэмэдялэ, и это можно понять. После войны стал о себе напоминать проживавший в Румынии Август Балльер, который, в конце концов, завещал большую часть своих работ Государственному Художественному музею МССР.

Невольно напрашивается вывод, что вопреки продолжительному преобладанию в годы Советской власти принципов социалистического реализма, именно это сплетение трех ветвей европейского изобразительного искусства оказало весьма плодотворное воздействие на эволюцию молдавской художественной культуры последующего времени вплоть до наших дней. Ведь многие молодые художники послевоенного времени были их учениками. Среди них и выдающийся молдавский акварелист и рисовальщик Леонид Григорашенко (1924-1994), которого осенью 1940 года, уже после вступительных экзаменов, зачислил сам Август Балльер, просмотрев его работы. К тому времени Художественное училище уже носило имя Ильи Репина. Одним из преподавателей был ученик Ш.Г. Когана, Моисей Гамбурд.

Таким образом, в целом, сохранилась определенная преемственность, несмотря на влияние различных художественных направлений, в частности, очень распространенного в немецкой художественной среде начала XX века экспрессионизма. Шнеер Коган оставался на прочном основании традиционного для Кайзеровской Германии академизма. Как считает молдавский график и педагог Алексей Афанасьевич Колыбняк (р. 1942), Ш. Коган стилистически был близок кругу немецкой художницы Кете Кольвиц (1867-1945), также как и он учившейся в Мюнхене у того же Людвиг Гертериха на несколько лет раньше.

Шнеер Герцович Коган скоропостижно скончался 2 марта 1940 года. Прощание прошло через два дня по месту жительства, в доме его супруги на ул. Ион Г. Дука № 13 (позже ул. Бендерская, ныне ул. Тигина) [5, 14]. Похороны состоялись на Кишинёвском еврейском кладбище, ныне находящемся по ул. Милано № 1. Его прах покоится в 4-й части 1-го сектора в захоронении № 2078 [11]. Спустя три с половиной месяца (15 июня) умирает Александр Плэмэдялэ. Художественное училище и Городская пинакотекa остаются на попечении Августа Балльера.

Примечание

- ¹ Скульптор В.Е. Доброшинский с 1919 года учился в частной школе Ш. Когана и К. Медря [27].

Библиография

1. Anuarul Chișinăului pe anul 1940, Chișinău: Arpid, 1940.
2. Colesnic I. Colegiul Republican de Arte plastice „Al.Plămădeală”, Chișinău: Museum, 2008.
3. Figuri contemporane din Basarabia. Chișinău: Arpid, 1939.
4. Ivanovsky E. Convorbire cu Serge Meurant. București: Sophia, 2010.
5. Monitorul Municipal, Chișinău, Nr. 6, 15 martie 1940.
6. Plămădeală A. Artiști plastici basarabeni. În: Viața Basarabiei, № 11, 1933.
7. Societatea de Belle-Arte din Basarabia, cataloage 1927-1939.
8. Stavilă T. Artele frumoase din Basarabia în secolul al XX-lea, Volumul II, Chișinău: Arc, 2020.
9. «Сфатул Цэрий», № 22, 21-XI, 1917 / «Sfatul Tserii», № 22, 21-XI, 1917.
10. Гольцов Д., Зевина А., Лившиц М., Роднин К., Чезза Л., Эльтман И. Искусство Молдавии. Кишинёв: Картия Молдовеняскэ, 1967 / Gol'tsov D., Zevina A., Livshits M., Rodnin K., Chezza L., El'tman I. - Iskuststvo Moldavii. Kishiniov: Kartia Moldoveniaske, 1967.
11. Дом вечности. Список похороненных на Кишинёвском еврейском кладбище. Кишинёв: Центральная типография, 2004 / Dom vechnosti. Spisok pokhoronennykh na Kishineovskom evreiskom kladbishche. Kishiniov: Tsentral'naia tipografia, 2004, (стр. 29).
12. Зевина А., Роднин К. Изобразительное искусство Молдавии. Кишинёв: Картия Молдовеняскэ: 1965 / Zevina A.. Rodnin K. - Izobrazitel'noe iskuststvo Moldavii. Kishiniov: Kartia Moldoveniaske, 1965, (стр. 181-185).
13. Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северухин Д.Я. Художники Русского зарубежья 1917-1939. С.-П.: 2000, / Leikind O.L., Makhrov K.V., Severukhin D.I. Khudojniki Rousskogo zaroubezha 1917-1939. S.-P.: 2000, (стр. 334-335).
14. Национальное Архивное Агентство Республики Молдова (далее НАА): Ф. 289, оп. 1, ед. хр. 86, л. 26 об.
15. НАА РМ: Ф. 1862, оп. 31, ед. хр. 4, л. 8 (?).
16. НАА: Ф. 1862, оп. 31, ед. хр. 21 «а», лл. 86-87 об.
17. НАА: Ф. 1992, оп. 1, ед. хр. 6, лл. 7 об., 59.
18. НАА: Ф. 2117, оп.1, ед. хр. 1, л. 1.
19. НАА: Ф. 2117, оп.1, ед. хр. 1, л. 7.
20. НАА: Ф. 2117, оп.1, ед. хр. 1, л. 13
21. НАА: Ф. 2117, оп. 1, ед. хр. 1, л. 14.
22. НАА: Ф. 2117, оп.1, ед. хр. 1, л. 15.
23. НАА: Ф. 2117, оп.1, ед. хр. 2, л. 2.
24. НАА: Ф. 2117, оп.1, ед. хр. 2, л. 4.
25. НАА: Ф. 2117, оп.1, ед. хр. 2, л. 10.
26. НАА: Ф. 2117, оп.1, ед. хр. 3.
27. НАА, (бывш. Архив общественно-политических организаций), Ф. А-2906, оп. 3, ед. хр. 13, л. 9.
28. НАА, (бывш. Архив общественно-политических организаций), Ф. А-2906, оп. 3, ед. хр. 41, лл. 14-15.
29. Пламадяла О.Я. А.М. Пламадяла – жизнь и творчество. Кишинёв: Картия Молдовеняскэ, 1965 / Plamadiala O. A.M. Plamadiala – zhizn' i tvorchestvo. Kishiniov: Kartia Moldoveniaske, 1965.
30. Художественная жизнь Молдавии. Кишинёв: Картия Молдовеняскэ, 1971 / Khudozhestvennaia zhizn' Moldavii. Kishiniov: Kartia Moldoveniaske, 1971.
31. Шишкан К., Пожар С. Молдавско-русские взаимосвязи в искусстве (XVIII – XX вв.). Кишинёв: 2006 / Shishkan K., Pojar S. Moldavsko-russkie vzaimosvazi v iskusstve (XVIII – XX vv.). Kishiniov: 2006.
32. Шпитальник С.С. Евреи Молдовы. Кишинёв: PRIMEX-COM, 2000 / Shpital'nik S.S. - Evrei Moldovy. Kishiniov: PRIMEX-COM, 2000

Приложение 1

Надгробная речь, написанная учеником VIII кл. Кишинёвского Индустриального лицея Владимиром Новиком на кончину Шнеера Когана.

Понедельник, 4 марта 1940

Опечаленное собрание и безутешная семья почившего!

Теперь, когда из бесконечной череды массивных свинцовых туч все чаще выглядывает солнце, когда деревья начинают распускаться, когда природа начинает радостно улыбаться, сбрасывая свои тяжелые зимние одежды, мы скорбим, ибо тот, кто искал ее в цвете, расстанется с нами навсегда.

Мы больше не увидим его, не услышим, но нежный образ нашего дорогого учителя будет вечно возникать в нашем сознании, будет жить среди нас, ибо его безмятежные глаза с их кротким взором, всегда милой улыбкой на устах и душой, сокровищницей доброты, никогда не могут быть забыты.

Тяжелым и печальным ударом было известие о твоей смерти, мы, твои ученики, не хотели верить, что тот, кто дышал искусством, кто прививал нашим юным сердцам тайны красоты, наш добрый духовный родитель, теперь уйдет от нас. Судьба жестока! Нет больше Шнеера Герцовича, но нам остаются его поступки и творчество. Глаза, проникшие в красоту природы и руки, запечатлевшие ее, упокоились с миром, и уже никогда не создадут ни рисунков, ни картин, ни офортов, которыми он был так увлечен.

Очарованный мирными пейзажами, он оставил нам в наследство не только сокровища великолепных достопримечательностей чужих стран, но и своей любимой Бессарабии. Его большой страстью были портреты: «Цыганка», «Молдаванка из Оргеева», «Старик из Кишинева» и многочисленные этюды голов, доказавшие, что Бессарабии тоже есть чем гордиться!

В своем творчестве он отталкивался от реальности, чтобы достичь мира воображения. Он всегда говорил нам, что с помощью красок можно передать «поэзию цвета», и это было его жизненным кредо. Единственным утешением для нас будут твои произведения, ибо только они могут преодолеть время, это-

го самого нашего беспощадного врага, чтобы поведать последующим поколениям о Шнеере Герцовиче Когане.

Ты нас покидаешь, мы же пришли поплакать у твоего изголовья, ведь мы, твои ученики, знаем тебя как никого другого лучше всех, и расставание для нас очень тяжело. Ты умел направлять нас и помогать нам, когда нам не хватало красок на нашей палитре, ты делил свой кусок хлеба с голодающим учеником. О, ты слишком дорог нам, и судьба слишком жестока!

Возможно... теперь ты обретишь тишину... после долгих лет волнений... непрерывного труда, которому ты так самоотверженно посвятил себя! За любовь, которую ты испытывал к нам... за отеческую заботу, которую ты проявлял к нам... мы пришли отдать тебе последние почести. Мы все скорбим о тебе. Опечаленный и удрученный, я склоняю свою голову вместе со всеми и со слезами на глазах желаю тебе «сладкого сна», дорогой учитель, и пусть земля тебе будет пухом...

Владимир Новик – VIII кл.,
Мужской индустриальный лицей

* * *

Письмо сотруднику Центрального Государственного архива Молдавской ССР, Никитичу А.Н. от художницы Баранович Анны Георгиевны, декабрь 1968 г.

Уважаемый Александр Нестерович!

Случайно я встретила соученика по худ. училищу, разговорились, он оказался родственником жены художника Когана Ш.Г. Я узнала ее адрес. 1-я гор. Больница, зав. лабораторией, доктор Оргеевская*. Там же и живет.

Сын, журналист, работает по Комсомольской ул. Садовой**. Там есть редакция, он не знает какая. У мадам есть фотографии мужа и кое-какие работы. Она странная женщина, обижается, что ее мужа забыли, но навряд ли что даст для архива.

Попытайтесь, если Вас интересует.

Баранович А.Г., [28].

* Оргеевская, Полина Марковна (Мордковна) Оргеевская (1891-1974), врач.

** Редакция газеты «Вечерний Кишинёв», ул. Комсомольская № 1 (ныне ул. М. Эминеску).



Рис. 1. Шнеер Коган (12 апреля 1930 года).



Рис. 2. Шнеер Коган с учениками Худ. училища
(2-й ряд сверху, 3-й слева).
Евгения Гамбурд (3-й ряд сверху, 1-я слева).



Рис. 3. Дом в старом Кишинёве (1932).



Рис. 4. Мазаракиевская церковь в Кишинёве
(офорт).



Рис. 5. Кишинёвский Кафедральный собор (офорт).



Рис. 6. Константинополь (офорт).



Рис. 7, 8. Женские портреты (рисунки углем).



Рис. 9, 10. Захоронения Ш.Г. Когана и родственников его второй жены на Кишинёвском еврейском кладбище (стрелкой указана могила художника).

„Genius loci” in the Moldavian ex-libris

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.27>

Rezumat

„Genius loci” în ex-librisul moldovenesc

Prezentul articol este dedicat fenomenului *genius loci* în contextul semnului de carte, luând în considerare influența aspectelor istorice, culturale și mitologice privind formarea ex-librisului artistic. Este explorată tema interacțiunii dintre identitate, loc și artă, avându-se în vedere și semnificația spațiilor memoriale în procesul de conservare a patrimoniului cultural. Examinarea ex-librisului prin prisma *genius loci* permite stabilirea semnificației sale, iar relația dintre artă, personalitate și loc formează un strat cultural unic, care reflectă spiritul epocii și contribuie la conservarea identității locale.

Astăzi o sarcină importantă este de a atrage atenția asupra subiectului ex-librisului și a rolului său în istoria culturală a urbei. Acest lucru va face posibilă nu numai păstrarea tradițiilor graficii în miniatură, ci și integrarea lor în noi formate artistice și de cercetare. Pe exemplul Casei-Muzeu „A.S. Pușkin” din Chișinău se demonstrează cum spațiile comemorative devin centre de atracție pentru artiști ex-libriști, inspirându-i la crearea unor opere de valoare. Conceptul de *genius loci*, legat de locurile memoriei și de înțelegerea artistică a acestora, poate deveni baza unor proiecte interdisciplinare care vor uni arta, istoria, urbanismul și activitatea muzeală.

Cuvinte cheie: ex-libris, Republica Moldova, Chișinău, Casa Muzeu „A.S. Pușkin”, Grigore Bosenco, Muzeul ex-librisului, artiști moldoveni, ex-libris moldovenesc, carte, Basarabia, *genius loci*.

Summary

“Genius loci” in the Moldavian ex-libris

This article explores the phenomenon of *genius loci* in the context of bookplates, examining the influence of historical, cultural, and mythological aspects on the formation of artistic ex-libris. It investigates the interaction between identity, place, and art, as well as the significance of memorial spaces in preserving cultural heritage. Viewing ex-libris through the lens of *genius loci* helps to establish its importance, while the interconnection of art, personality, and place creates a unique cultural layer that reflects the spirit of the era and contributes to the preservation of local identity.

Today, an important task is to draw attention to the role of ex-libris in the cultural history of the city. This will not only help preserve the traditions of miniature graphics but also integrate them into new artistic and research formats. The example of the “A.S. Pushkin” House-Museum in Chișinău demonstrates how memorial spaces serve as focal points for ex-libris artists, inspiring them to create valuable works. The concept of *genius loci*, associated with places of memory and their artistic interpretation, can serve as a foundation for interdisciplinary projects that unite art, history, urban studies, and museology.

Keywords: ex-libris, Republic of Moldova, Chișinău, “A.S. Pushkin” House-Museum, Grigory Bosenko, Ex-Libris Museum, Moldovan artists, Moldovan ex-libris, book, Bessarabia, *genius loci*.

The aim of this article is to identify the role of the ex-libris as an artistic phenomenon reflecting the connection between a person and a particular place, as well as to analyze its influence on local culture. The novelty of the research lies in a comprehensive analysis of the ex-libris through the prism of the concept of *genius loci*. Using the example of the “A.S. Pushkin” House-Museum in Chisinau, the article explores how memorial spaces become centers of attraction for ex-libris artists, inspiring them to create works that convey the spirit of the place.

Thus, the article reveals the ex-libris not only as a form of graphic art but also as an instrument of cultural memory, linking the past and present, tradition and innovation. In the era of digitalization and the development of virtual technologies, new opportunities for the revival of ex-libris are emerging. The goal of the article is to prove the relevance of the bookplate in the modern world as a full-fledged genre of graphic art.

The “Genius of Place”

Nullus enim locus sine genio est – For there is no place without a genius (Servius, commen-

tary on Virgil's Aeneid, V, 85). *Genius loci* is a term describing the special atmosphere or spirit of a place, its unique essence that shapes its character and influences the perception and behavior of people within that space. But what came first – the genius who glorified the place, or the place that inspired the genius? In ancient Roman tradition, it was believed that the genius (Genius) was a spirit that could belong not only to a person but also to a family, a city, or even a country.

Chișinău has many places with a special charm and atmosphere. These locations have long been an integral part of the city, carrying their own myths, legends, facts, heroes, and ordinary residents, geniuses, and villains. When it comes to ex-libris, the place of attraction is the “A.S. Pushkin” House-Museum in Chisinau, which, in 1988, established a branch – the Ex-Libris Museum. The “A.S. Pushkin” House-Museum was opened in 1948, but the history of this house began much earlier – on September 21, 1820, when the young exiled official Alexander Sergeyevich Pushkin arrived in Chisinau, sent there by the displeasure of Tsar Alexander I due to his literary works.

Myths and Reality

“At the intersection of an artist's organic connection with the place of his life and creativity, a new, previously unknown reality emerges, which does not belong solely to the realm of art or geography” [1, p. 10]. “Upon arrival, A. Pushkin stayed at the inn of Ivan Nikolaevich Naumov, a member of the so-called housing commission responsible for accommodating Russian military personnel and officials arriving in Chișinău. The commission's task was to arrange housing primarily for officials and officers coming to Bessarabia” [2, p. 41]. It was in this very inn, on Antonovskaya Street, that the memorial museum was opened on February 10, 1948 (fig. 1-3). In its first year, 5,314 visitors came to the museum, while in 1979, the number had grown to 45,000. Over 40 years, more than 5 million people had visited the museum.

In 1983, the museum underwent major restoration, during which a new exhibition was created. This included not only the original inn building but also surrounding structures representing the “courtyard of merchant I. N. Naumov”. The goal was to recreate the historical setting of Pushkin's time in Bessarabia. As part of efforts to commemorate A.S. Pushkin in Chisinau, the House-Museum and its surrounding streets, covering an area of 44 hectares, were designated as the “Pushkin

Chișinău” protected zone in accordance with a decree by the Council of Ministers of the Moldavian SSR on February 10, 1983 [3].

Beyond memorial museums that preserve tangible evidence of the lives of remarkable individuals, there are also typological house-museums that aim to recreate the atmosphere of a specific era. In these spaces, the reconstructed environment becomes the primary value, conveying the spirit of the time. The “A.S. Pushkin” House-Museum combines both approaches. According to Boris Trubetskoy's concept, the museum should not only preserve the memory of the poet but also recreate the cultural and historical context of his stay in Bessarabia, merging the functions of a memorial space and a cultural center (fig. 4).

Yet, when we speak of places that preserve the memory of great figures, many of them seemed to have emerged naturally, independent of official declarations or grand openings. These places existed long before they were recognized as memorial sites, living their own unique lives. They did not require decrees or regulations – their significance was intuitively felt, passed down from generation to generation, carefully safeguarded by contemporaries and descendants. Perhaps it is these people, these guardians of memory, who are the true “geniuses of place.” After all, a poet becomes a poet not at the moment of official recognition but much earlier—when his work gains popular acclaim, when his verses begin to live in people's hearts long before formal announcements and honors.

To support this hypothesis, we can examine the case of the first unofficial monument to Pushkin. Two months after graduating from the Lyceum, when the graduates had dispersed to their places of service, an important yet little-noticed event occurred. In mid-August 1817, five former lyceum students – A. Illichevsky, A. Delvig, V. Kuchelbecker, I. Matyushkin, and I. Pushkin – commissioned a marble slab inscribed with “genius loci” (to the “genius of the place”). The work was possibly done by the renowned stonemason Samson Sukhanov. The stone, adorned with a golden inscription, was secretly placed near the lyceum's annex among the birches [4].

Over time, the entire area in front of the Lyceum and the “sacrificial stone” became overgrown with moss. In 1844, the Lyceum was relocated from Tsarskoye Selo to Kamennostrovsky Prospect in St. Petersburg and renamed the Alexan-

der Lyceum. While the stone with the “genio loci” dedication was officially associated with Roman beliefs and seen as referring to a mystical protector of the local valleys, ponds, and parks, why not consider it the first monument to Pushkin? Perhaps his lyceum friends were ahead of their time in creating this unique tribute, long before the first official monuments appeared in Moscow and St. Petersburg.

Today, there is a third approach to the formation of memorial museum spaces. This alternative method, proposed by the non-profit organization House Museum, involves integrating contemporary art, where artists are invited to reinterpret the physical and conceptual history of a place, thereby adding modern perspectives and new value to historical locations.

The Ex-libris Museum. The history of the “A.S. Pushkin” House-Museum is associated with many remarkable events and biographies of famous people. One of these events was the establishment of the Ex-libris Museum in 1988 – the first ex-libris museum in the Soviet Union, which brought together a whole generation of young, talented artists...

The “A.S. Pushkin” House-Museum in Chișinău began serious work on collecting, studying, and researching bookplates. Although the number of ex-libris pieces in the new museum was relatively small at the time of its opening—around 10,000 compared to major world collections – the diversity of themes, techniques, and artistic genres immediately distinguished this museum as one of the most interesting and important in the country [5].

There were only a small number of thematic “Pushkin” ex-libris. These bookplates include the ex-libris of Pushkin scholars – scientists and collectors – as well as their libraries. Additionally, they encompass book graphic miniatures dedicated to Pushkin himself or his works. Furthermore, this category includes bookplates related to the Pushkin era that belonged to his contemporaries.

It is therefore not surprising that the theme of the first international ex-libris competition, organized by the House-Museum and its new branch, was Pushkiniana in Ex Libris. The competition was dedicated to the 190th anniversary of the poet’s birth. Held in 1989, it was intended not only to commemorate this milestone but also to expand the collection of thematic bookplates (Fig. 5).

The results of the competition were impressive: more than 200 ex libris were created, professional-

ly executed by both young and experienced artists. Moreover, the competition’s geographical reach expanded, as artists from Latvia, Romania, and Bulgaria participated for the first time. The competition included several categories, but they were not the main goal of participation in this exhibition. The primary objective was to mark the emergence of a new museum and to declare that Moldovan ex libris not only existed but was also ready to compete with major artistic centers that had long been promoting book graphics (Figs. 6-8).

Today, even those artists who were just beginning their journey in art at the time have long since become true professionals. Alongside their senior colleagues, they have earned their rightful place in the history of contemporary ex-libris. And, of course, in the history of ex libris in the MSSR and the Republic of Moldova.

Here are just a few names of graphic artists who participated in the competition:

Ovidiu Petca (born 1958, Cluj-Napoca, Romania) – Member of the Romanian Association of Plastic Artists [6];

Leonid Kuris (born 1944, Kyiv, Ukraine) – Soviet, Ukrainian, and Israeli graphic artist, and collector of ex-libris [7];

Alexander Grigorievich Kharuk and Sergey Grigorievich Kharuk (1960, Kiev) – Ukrainian artists, twin brothers. They work in several types of art: design of coins, banknotes, postage stamps; medallic art; ex-libris, book illustration, graphite art; easel drawing, painting [8];

Boris Brînzei (1930–1993, Chișinău) – Honored Cultural Worker of the Moldavian SSR. His work in ex libris began in 1967 [9];

Gheorghe Vrabie (1939–2016, Chișinău) – One of the most prominent Moldovan graphic artists, a master of ex libris, book, and monumental graphics. He was the author of the new state coat of arms of the Republic of Moldova. In 2010, he was awarded the “Order of the Republic” [10];

Alexei Colîbneac (born 1943, Chișinău) – Illustrator and graphic artist specializing in book graphics and etching. He heads the Fine Arts Department at the Academy of Music, Theatre, and Fine Arts in Chișinău [11];

Isai Cîrmu (1940–2015, Chișinău) – Chief artist of several publishing houses, he illustrated over 200 books. Laureate of the National Prize of the Republic of Moldova [12];

Filimon Hămuraru (1932–2006, Chișinău) – Illustrator, theater artist, sculptor, and educator [13];

Petru Vlah (1945–2020, Chișinău) – Artist who created around one hundred bookplates dedicated to the folklore and modern culture of the Gagauz people. He was also one of the co-creators of the first Gagauz flag (Bayrak) [14].

Grigory Bosenko: Life and Work

Grigory Bosenko (1947–2013) played a key role in organizing and conducting the international ex libris competition in Chișinău. He was the first and only director of the short-lived museum. Bosenko was an outstanding Moldovan graphic artist, architect, educator, designer, and collector. A significant part of his career was dedicated to the development of ex libris art and small-scale graphics, making a substantial impact on the formation and evolution of the Moldovan bookplate tradition (Fig. 9).

Born in Kiliya (Ukraine), he graduated from the Architecture Department of the Chișinău Polytechnic Institute. Since 1971, he participated in exhibitions and competitions, and in 1975, he joined the Union of Architects of the USSR, leading the small graphics section at the Moldavian Society of Book Lovers. In 1980, he became a member of the Union of Artists, and in 1987, he joined the Union of Designers of the USSR.

His works were exhibited in Europe and America, and he became a laureate of numerous art competitions (Figs. 10–11). In 1988, Grigory Bosenko founded the first Ex Libris Museum in the Soviet Union, based in Chișinău. Its core collection consisted of his personal archive, which included around 2,000 bookplates.

In 2013, Grigory Bosenko passed away, leaving behind a significant cultural legacy. His contributions to the development of ex libris, small-scale graphics, and design remain an important part of the artistic heritage of Moldova and the entire post-Soviet space [15]. On February 7, 2013, shortly before his death, Bosenko published an open letter titled *The Ex-Libris Museum: 25 Years of Oblivion*, in which he recounted the story of the museum's creation— a story that never truly unfolded. The museum's history remained unfinished, tied only to a single major event—the international ex libris competition of 1989.

We have lost and continue to lose our cultural environment. We no longer organize ex libris exhibitions and competitions where young artists could showcase their talents. There is no opportunity to study original bookplates, to see how they are created and printed. By consigning the legacy

of the past to oblivion, we break the connection between times without which progress is impossible [15].

The presence of artistic ex-libris is one of the indicators of a nation's cultural development... [15].

Interest in ex-libris art has fluctuated over time. In the early 20th century, it gradually declined, only to be revived in the 1950s, but by the end of the century, it began to wane again. Books and libraries lost their status as symbols not only of wealth and power but also of education. However, this does not mean that interest in books, literature, and art has disappeared—on the contrary, new opportunities have emerged. These opportunities still need to be understood and explored, so that by drawing on past experience, we can once again create something new.

Modern Moldovan ex-libris is alive, evolving, and attracting new artists who have yet to make their unique and significant contributions to this genre – G. Bosenko [16]. Grigory Bosenko spoke these words in 1981, and they remain relevant to this day. We hope that the time will come not only to remember history but also to create it—new names, new technologies, new forms of exhibition, and new opportunities to realize the dream of restoring the Ex-Libris Museum in Chișinău.

And perhaps, there are still undiscovered corners of the city that can forever be captured in artistic and graphic forms. Despite certain limitations of graphic art within the framework of bookplates, ex-libris has demonstrated a remarkable diversity of ideas and forms throughout its history. Thanks to the talent of outstanding artists, it has evolved from a simple library label into a true masterpiece of painting and decorative art. Rightfully, it has long been recognized as an independent form of visual art.

Bosenko believed that a city is beautiful because of its cultural and historical layers. The great capitals of the world are distinguished not by exquisite architecture or luxury shops, but by historical continuity. Even if just a tiny part of the city retains its character through the centuries, it makes all the difference [17].

The connection between a person and their place of residence is both mysterious and undeniable. Or rather: indisputable, yet enigmatic. It is governed by the ancient spirit known as *genius loci*, the 'spirit of place,' which binds intellectual, spiritual, and emotional phenomena to their ma-

terial environment. For modern individuals, cities are the primary arenas where cultural forces manifest and take shape. Their appearance is defined by the genius loci, and our perception of this is deeply subjective [1, p. 9].

Chișinău is a city rich in historical and cultural heritage, where many places are tied to remarkable figures and events. The Ex-Libris Museum was one such unique place, unjustly consigned to oblivion. Reviving this museum would not only honor its creators but also serve as an important step toward preserving Chișinău's local cultural identity.

The *genius loci* – the spirit of place – continues to exist where memory is preserved and enriched, where art becomes a bridge between eras (fig. 12).

Bibliography

1. ВАЙЛЬ П. Гений места. М.: Издательство КоЛибри, 2008. – 488 с. ISBN 978-5-98720-017-9./ VAIL' P. Genij mesta. Moscow: Kolibri Publishing House, 2008. 488 p. ISBN 978-5-98720-017-9.
2. ТРУБЕЦКОЙ Б.А. Пушкин в Молдавии. Кишинев: Издательство Картя Молдовеняскэ, 1963. 383 с. АВ 21004./ TRUBETSKOI B.A. Pushkin v Moldavii. Chișinău: Kartya Moldovenească, 1963. 383 p. АВ 21004.
3. ТРУБЕЦКОЙ Б.А. Пушкин в Молдавии. Кишинев: Литература Артистикэ, 1990. – 477 с. ISBN 5-368-00161-4 / TRUBETSKOI B.A. Pushkin v Moldavii. Chișinău: Literatura Artistikă, 1990. 477 p. ISBN 5-368-00161-4.
4. ЛАПИНА М. «Гению места», или первый памятник А.С. Пушкину. [Электронный ресурс] // Наука и жизнь. №1, 1999. URL: <https://m.nkj.ru/archive/articles/9960/> (дата обращения 06.02.2025) (дата обращения 04.02.2025)/ LAPINA M. «Geniyu mesta», ili pervyi pamyatnik A.S. Pushkinu. [online]. Nauka i zhizn', №1, 1999. Available: <https://m.nkj.ru/archive/articles/9960/> [access date 06.02.2025].
5. Каталог. Pușchiniana în exlibris Пушкиниана в экслибрисе. Кишинев: Изд. «Ровесник». / Pușchiniana în exlibris Pushkiniana v exlibrise. Chișinău: Rovesnik Publishing.
6. PETROVA P. Petca. Ovidiu/ Петка. Овидиу. 2024. [Электронный ресурс] // URL: <https://www.exlibris-competition-varna.org/2016/09/19/petca-ovidiu/> (дата обращения 06.02.2025)/ PETROVA. P. Petca. Ovidiu. 2024. [online]. Available: <https://www.exlibris-competition-varna.org/2016/09/19/petca-ovidiu/> [access date 06.02.2025].
7. Киевский календарь. [Электронный ресурс] // URL: <http://calendar.interesniy.kiev.ua/Event.aspx?id=5030> (дата обращения 06.02.2025) / Kievskii kalendar. [online]. Available: <http://calendar.interesniy.kiev.ua/Event.aspx?id=5030> [access date 06.02.2025].
8. ШВЕЦОВ В. Сергей и Александр Харуки. 22.10.2014. [Электронный ресурс] // URL: <https://s30983408019.mirtesen.ru/blog/43355563415/Sergey-i-Aleksandr-Haruki> (дата обращения 08.02.2025)/ SHVETSOV V. Sergei i Aleksandr Kharuki. 22.10.2014. [online]. Available: <https://s30983408019.mirtesen.ru/blog/43355563415/Sergey-i-Aleksandr-Haruki> [access date 08.02.2025].
9. БРЫНЗЕЙ Б.И. Молдавский экслибрис. Буклет. – Кишинев, Тимпул, 1983./ BRYNZEI B.I. Moldavskii exlibris. Booklet. Chișinău: Timpul, 1983.
10. ВРАБИЕ Г. Книжная графика Молдавии. Буклет. – Кишинев: Тимпул, 1983./ VRABIE G. Knizhnaia grafika Moldavii. Booklet. Chișinău: Timpul, 1983.
11. КОЛЫБНЯК А. Книжная графика Молдавии. Буклет. – Кишинев, Тимпул, 1983./ COLÎBNEAC A. Knizhnaia grafika Moldavii. Booklet. Chișinău: Timpul, 1983.
12. КЫРМУ И. Искусство молдавской книги. Буклет. – Кишинев, Тимпул, 1982./ CÎRMU, I. Iskusstvo moldavskoi knigi. Booklet. Chișinău: Timpul, 1982.
13. ХЭМУРАРУ Ф. Искусство молдавской книги. Буклет. – Кишинев, Тимпул, 1982. / KHEMURARU, F. Iskusstvo moldavskoi knigi. Booklet. Chișinău: Timpul, 1982.
14. КРОЙТОР Н. Страницы памяти: Маэстро Петр Николаевич Влах. 31.03.2020 [Электронный ресурс] // URL: <https://www.raionceadir.md/ru/novosti/item/1964-stranitsy-pamyati-maestro-pjotr-nikolaevich-vlakh> (дата обращения 06.02.2025)/ CROITOR N. Stranitsy pamyati: Maestro Piotr Nikolaevich Vlah. 31.03.2020. [online]. Available: <https://www.raionceadir.md/ru/novosti/item/1964-stranitsy-pamyati-maestro-pjotr-nikolaevich-vlakh> [access date 06.02.2025].

15. БОСЕНКО Г. Музей экслибриса: 25 лет забвения. [Электронный ресурс] // Grigory Bosenco. 07.02.2013 . URL: <https://www.bosenko.net/ru/articles/30> (дата обращения 06.02.2025)/ BOSENKO G. Muzei exlibrisa: 25 let zabvenia. 07.02.2013. [online]. Available: <https://www.bosenko.net/ru/articles/30> [access date 06.02.2025].
16. БОСЕНКО Г.Н. Современный молдавский экслибрис. - Кишинев, Тимпул, 1981./ BOSENKO G.N. Sovremennyi moldavskii exlibris. Chișinău: Timpul, 1981.
17. СОЛОВЬЕВА Т. Наши земляки: Особые часы Босенко. [Электронный ресурс] // Press – Обозрение. 06.09.2020. URL: <https://press.try.md/item.php?id=137321> (дата обращения 08.02.2025)/ SOLOV'eva T. Nashi zemliaki: Osobyie chasy Bosenko. 06.09.2020. [online]. Press-Obozrenie. Available: <https://press.try.md/item.php?id=137321> [access date 08.02.2025].



Fig. 1. Boris Trubetskoy. First director of the "A.S. Pushkin" House-Museum in Chișinău.



Fig. 2. "A.S. Pushkin" House-Museum (Merchant N. Naumov's Inn). Architectural sketches by architect F.P. Naumov, 1946.



Fig. 3. "A.S. Pushkin" House-Museum (Merchant N. Naumov's Inn). Architectural sketches by architect F.P. Naumov, 1946.



Fig. 4. "A.S. Pushkin" House-Museum after the 1983 reconstruction.

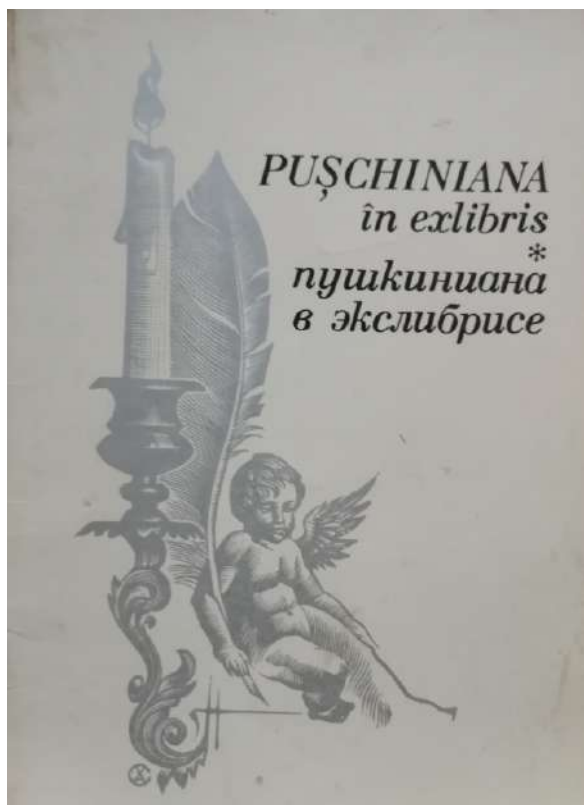


Fig. 5. Catalogue of the Interrepublican Ex-Libris Competition dedicated to the 190th anniversary of A.S. Pushkin's birth. Organizer – A.S. Pushkin House-Museum in Chișinău, 1989.



Fig. 6. Ex-libris by artist B.I. Brynzei. Booklet, 1983.



Fig. 7. Cover of the catalogue *Modern Moldovan Ex-Libris*. Author of the introduction and design – G. Bosenko. Chișinău, Timpul, 1981.

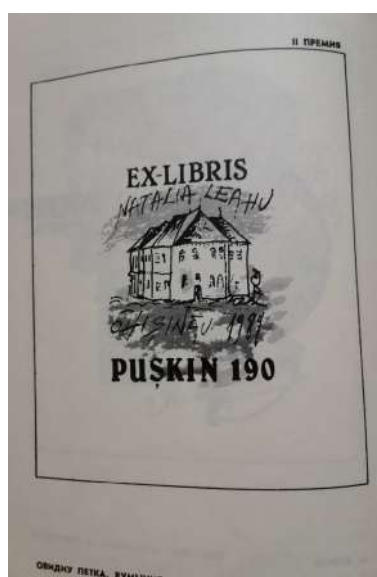


Fig. 8. Ex-libris from the 1989 catalogue. Artist: O. Petca.



Fig. 9. Grigory Bosenko. First and only director of the Ex-Libris Museum in Chișinău.

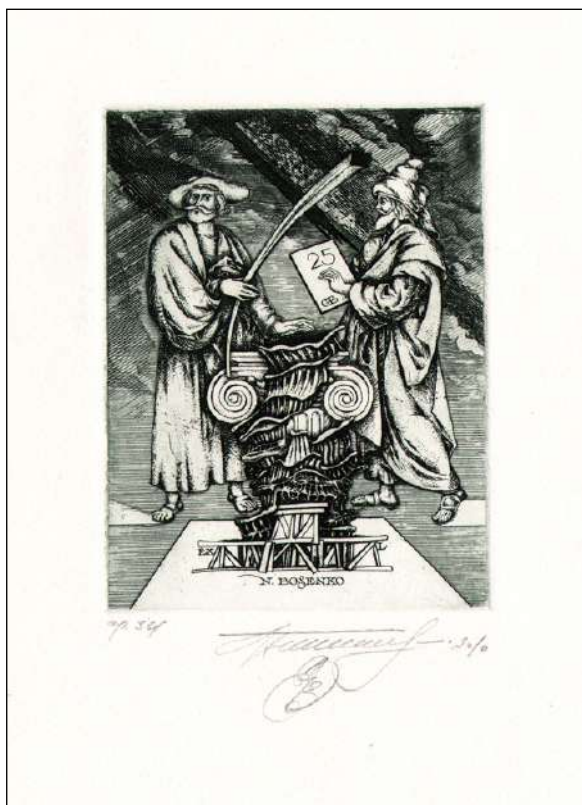


Fig. 10. Cover of the catalogue for G. Bosenko's personal exhibition.

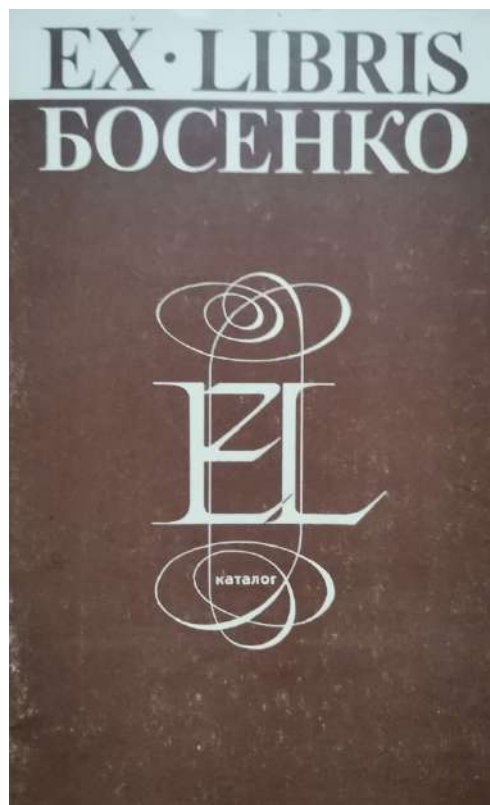


Fig. 11. Artistic ex-libris. Artist: G. Bosenko.



Fig. 12. "A.S. Pushkin" House-Museum in Chișinău, 2025.

Dorina CHICU

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8576-0915>

Universul artistic al Veronicăi Coteleva Toma: între tradiție și sensibilitate contemporană

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.28>

Rezumat

Universul artistic al Veronicăi Coteleva Toma: între tradiție și sensibilitate contemporană

În articol este analizată creația Veronicăi Coteleva Toma pe fundalul transformărilor artistice survenite în Republica Moldova după anii 1990, perioadă în care scena plastică s-a deschis către diversitate stilistică și libertate expresivă. Formarea artistică s-a sprijinit pe o cultură plastică solidă, cultivată în spiritul școlii naționale de pictură și îmbogățită printr-o asimilare sensibilă a valorilor artei europene. În lucrările sale, artista îmbină tradiția picturii clasice cu o sensibilitate contemporană, dând naștere unei poezii vizuale marcate de sinceritate și rafinament. Natura statică, peisajul rural și chipurile feminine devin pretexte pentru o meditație tăcută asupra frumuseții și efemerității lumii. Printr-un limbaj plastic matur și interiorizat, Veronica Coteleva Toma propune o artă a echilibrului lăuntric, unde vibrația culorii și gestul pictural dezvăluie trăiri calme și esențializate. Creația plasticienei îmbogățește patrimoniul cultural național, afirmându-se prin autenticitate, delicatețe și o expresivitate reținută, dar pătrunzătoare.

Cuvinte cheie: Veronica Coteleva Toma, artă contemporană, poezie vizuală, axă descendentă, introspecție artistică.

Summary

The artistic universe of Veronica Coteleva Toma: between tradition and contemporary sensitivity

The article analyzes the creativity of Veronica Coteleva Toma against the background of the artistic transformations that took place in the Republic of Moldova after the 1990s, a period during which the art scene opened up to stylistic diversity and expressive freedom. Her artistic formation is grounded in a solid tradition of plastic arts, cultivated within the spirit of the national school of painting and enriched through a nuanced assimilation of European artistic values. In her oeuvre, the artist harmoniously merges the heritage of classical painting with a contemporary sensibility, giving rise to a visual poetics characterized by sincerity and refinement. Still lifes, rural landscapes, and feminine portraits serve as pretexts for a silent meditation on the beauty and transience of existence. Through a mature and introspective visual language, Veronica Coteleva Toma articulates an art of inner equilibrium, where the vibrancy of color and the controlled pictorial gesture unveil calm, distilled emotions. Her creation contributes significantly to the enrichment of the national cultural patrimony, asserting itself through authenticity, delicacy, and a restrained yet deeply resonant expressiveness.

Keywords: Veronica Coteleva Toma, contemporary art, visual poetry, descending axis, artistic introspection.

Anii 1990 marchează, în istoria artelor plastice din Republica Moldova, o perioadă de transformări profunde. După eliberarea de constrângerile impuse de realismul socialist, scena artistică s-a redeschis către diversitate stilistică și libertate expresivă. Artiștii s-au confruntat cu provocări de ordin economic și instituțional, dar și cu oportunitatea de a-și revizui propriul limbaj vizual, într-un context tot mai deschis influențelor internaționale. Această etapă de tranziție a generat direcții estetice care continuă să modeleze discursul artistic contemporan, configurând premisele unei

identități vizuale în continuă evoluție.

Pe acest fundal al căutărilor și redefinirilor, mulți creatori tineri, deși ancorați în valorile moștenirii artistice, se aflau într-un proces activ de cristalizare a propriei viziuni. Printre direcțiile estetice frecvent abordate se numără interpretarea poetică a naturii, mediată printr-un limbaj cromatic sugestiv, în care gestul pictural și tratarea texturii dobândesc o semnificație aparte [4, p.170].

Creația Veronicăi Coteleva Toma se înscrie convingător în această zonă de expresie, evidențiindu-se printr-o tratare picturală delicată și clar

structurată din punct de vedere compozițional. Într-un univers marcat de ambivalențele realității înconjurătoare, artista propune o reprezentare evocatoare, rezultată dintr-o profundă intuiție vizuală și o stăpânire sensibilă a mijloacelor de expresie. Lucrările sale se construiesc ca un discurs plastic echilibrat, „cu o muzicalitate sobră și o tendință firească spre armonie” [2, p.159]. Predilecția pentru genuri considerate minore – precum natura statică, peisajul sau portretul – este susținută de o abordare camerală, intimă, în care accentul cade pe sinceritatea actului creator. Evocarea frumuseții naturale devine prilej de meditație vizuală, în care vibrația vieții este redată cu măiestrie discretă, printr-o paletă luminoasă și coerentă stilistic.

Opera Veronicăi Coteleva Toma a constituit, de-a lungul timpului, subiectul unor reflecții critice consistente, realizate de personalități precum P. Colomeeș și A. Munteanu. De asemenea, creația sa a fost frecvent prezentă în presa culturală, prin articole semnate de jurnaliști precum T. Migulin, A. Galchin, N. Stenicev, A. Gheorghe ș.a. Prezența cercetare își asumă inițierea unui demers critic asupra operei artistei, oferind o lectură amplificată și nuanțată asupra universului său plastic.

Veronica Coteleva Toma s-a născut la 5 aprilie 1966, în orașul Chișinău, într-un mediu familial profund marcat de artă. Tata Vasile Toma, pictor talentat, și mama, Ludmila Toma, reputat critic de artă, au creat un spațiu de formare culturală timpurie, în care contactul cu valorile estetice s-a produs firesc și constant. Încă din copilărie, Veronica frecventa expoziții, ateliere de creație și evenimente culturale, intrând în contact direct cu universul unor artiști de referință precum Mihai Grecu, Ada Zevina, Elena Bontea, Ludmila Țonțeva și Inessa Țăpina – întâlniri formative care i-au cultivat precoce sensibilitatea vizuală. Un rol esențial în orientarea sa artistică l-a avut reputata profesoară Rozy Gamburskaya, sub a cărei îndrumare Veronica a urmat, între 1977 și 1981, cursurile Școlii de Arte Plastice pentru Copii „A. Sciusev” din Chișinău. Această relație pedagogică s-a transformat, în timp, într-o colaborare artistică durabilă, cu impact vizibil asupra evoluției sale plastice. A urmat apoi Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” (astăzi Colegiul Republican de Arte Plastice „A. Plămădeală”), între anii 1981 și 1985, unde și-a aprofundat cunoștințele tehnice și sensibilitatea artistică.

Experiența profesională s-a extins între 1985 și 1987 prin activitatea de pictor animator la Tele-

viziunea Moldovei, context care i-a oferit perspective noi asupra expresivității grafice și a imaginii în mișcare. În perioada 1997–1999, a activat ca pedagog de arte plastice la Liceul Teatral din Chișinău, implicându-se activ în formarea artistică a noii generații. Din 1992, Veronica Coteleva Toma participă constant la expoziții naționale și internaționale, consolidându-și prezența în peisajul artistic contemporan. Recunoașterea valorii operei sale a fost confirmată în anul 2009, când devine membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova.

Formarea artistică s-a desăvârșit în a doua jumătate a anilor 1980 și începutul anilor 1990, moment de cotitură pentru arta din Republica Moldova. Această maturizare a fost susținută de un parcurs formativ temeinic, dar și de o afinitate profundă față de tradițiile picturii franceze și române de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Printre sursele de inspirație se numără maeștri ai artei universale precum Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir și Vincent van Gogh, dar și figuri emblematice ale artei românești ca Ștefan Luchian, Theodor Pallady și Alexandru Ciucurencu, pe care artista îi revendică drept repere esențiale în formarea propriei sensibilități plastice.

Acest filon estetic a orientat-o spre o pictură în care interferența dintre artă și poezie devine fundamentală, iar lirismul – un mijloc esențial de exprimare. Veronica Coteleva Toma își construiește, astfel, o viziune artistică personală, rezultată dintr-o sinteză echilibrată între studiul atent al tradițiilor și valorilor plastice naționale și universale, îmbinate cu propria sensibilitate creativă. Limbajul său vizual, rafinat și stăpânit, se distinge printr-o armonie subtilă între rigoarea compozițională și vibrația emoțională discretă, dar profund resimțită.

Poezia vizuală se conturează clar în pânzele cu natură moartă. Lucrarea *Lalele* (1994), una dintre compozițiile timpurii ale artistei, unde tema naturii statice depășește granițele convenționale ale genului și se transformă într-o meditație sensibilă și profundă. Prezența vie a florilor, redată cu o tentă suavă, pare suspendată între greutatea vasei și imponderabilitatea strălucirii difuze a spațiului aerat, ce dizolvă granițele dintre formă și fundal. Un detaliu esențial, care subliniază subtilitatea lucrării, este absența culorii verzi. În mod neașteptat pentru o compoziție florală, frunzele și tulpinile nu prezintă nici o urmă vizibilă a acestei

nuanțe. În locul ei, artista optează pentru acorduri fine de liliachiu, roz pal și griuri transparente. Această alegere cromatică generează tonalități vapoaze, care amplifică impresia de imaterialitate și accentuează caracterul liric al compoziției. Florile capătă, astfel, o valoare simbolică – par a fi flăcări fragile într-un timp suspendat, imagini ale efemerului. Gestul pictural păstrează o energie care amintește de Vincent van Gogh (1853–1890), însă este filtrată printr-o sensibilitate apropiată de cea a lui Pierre Bonnard (1867–1947), în timp ce disoluția formelor în culoare evocă atmosfera picturilor târzii ale lui Claude Monet (1840–1926). Lucrarea se înscrie la granița evanescentă dintre postimpresionism și un expresionism liric, cu valențe introspective, unde emoția este înnobilită prin delicatețe. Este transpunerea unei stări, a unui gest sincer, în care trăirea lăuntrică devine însăși substanța formei. Pictorița nu urmărește o simplă redare decorativă a unui buchet, ci evocă o apariție efemeră — un suflu fragil, capabil să lumineze spațiul și să atingă privitorul într-un mod aproape senzorial.

Aceeași predispoziție poetică, dar exprimată într-un registru mai tandru și mai afirmativ, se regăsește în pânza *Buchet* (2009). Aranjamentul floral luxuriant, evidențiat printr-un vas ceramic simplu, capătă valoarea unei ode vizuale. Dialogul cromatic, de la rozuri delicate la tonuri adânci de violet și bordo, se desfășoară în acorduri calde, conferind lucrării o expresivitate vibrantă, dar echilibrată. Impresia unei energii afirmative, pline de viață, este susținută de suplețea gestului pictural și de pulsația materiei picturale, construită prin tușe ample, texturate, care par să redea ecoul unei emoții trăite și asumate. Lucrarea continuă linia florală deja familiară în creația artistei, dar introduce o notă confesivă. O subtilă deplasare a accentului spre un registru afectiv mai intens face ca pictura să devină mai directă, iar emoția – mai curajos exprimată. În această evoluție se conturează o extensie coerentă a sensibilității plastice a artistei, fidelă unei viziuni care depășește decorativul și privilegiază tot mai clar expresia sinceră a trăirii interioare. Creația evocă subtil spiritul postimpresionist, apropiindu-se prin nota poetică de concepția în care culoarea devine purtătoare de emoție, nu doar mijloc de construcție formală. Pe acest fundal, poate fi întrezărită discret, dar esențial, o afinitate cu lirismul florilor lui Ștefan Luchian (1868–1916), ca o legătură afectivă și spirituală, transpusă în vibrația materiei picturale.

În continuitatea poeziei picturale, pânza *Natură statică cu flori* (2011) adâncește expresia plastică, aducând o tensiune mai concentrată între fragilitate și structură.

Sub aparența convenționalului, lucrarea dezvăluie treptat o viziune pătrunsă de un lirism reținut. Buchetul rotund de alstroemeria, pictat în tonuri ruginii, așezat într-o cană turcoaz joasă, contrastează subtil cu crinii albi, grațioși, dintr-un vas mai înalt și deschis la culoare. Cele două prezențe florale, alăturate pe același scaun, sunt surprinse într-o ipostază ce amintește de un „portret” dublu — imagine încărcată de afecțiune și echilibru compozițional. Opoziția de forme și tonuri evocă o armonie simbolică între greutate și delicatețe, între corporal și efemer. Fundalul auriu, vibrant și stratificat, unifică ansamblul și potențează subtil tensiunea poetică dintre cele două elemente.

Compoziția capătă stabilitate prin trăsături monumentale-decorative, susținute de un stil reținut de pictură și o țesătură cromatică ce evocă finețea unui goblen. Lucrarea își afirmă apartenența la un limbaj expresionist, cu ecouri postimpresioniste, vizibile în tușele scurte și dense, aplicate în straturi succesive. O asemenea abordare conferă volum și ritm suprafeței picturale, dar și o energie interioară discret controlată. Florile nu sunt doar reprezentate, ci par modelate în culoare, iar gestul artistic, atent și interiorizat, imprimă imaginii o calitate tactilă, prin care vizualul devine aproape senzorial. În această expresivitate reținută, dar pline de adâncime, se poate intui influența decorativismului liric cultivat de Ada Zevin, perceptibilă mai ales în jocul subtil dintre ornament și poezie, între formă clară și emoție difuză. La Veronica Coteleva Toma, acest tip de decorativism devine un cod personal al feminității tăcute, al echilibrului interior și al unei sensibilități rafinate, care nu se impune, ci se dezvăluie treptat, cu discreție. În 2013, lucrarea a fost selectată pentru publicare într-o revistă de artă contemporană din Moscova [1], iar recent – pentru o expoziție de artă contemporană cu genericul „Emoții efemere”, organizată la Giverny, Franța.

Deși s-a născut într-un mediu urban, iar pânzele sale surprind uneori scene citadine (*Peisaj urban* (2003), *Ialta* (2008), *Casă din Odesa* (2008) ș.a.) și compoziții abstracte (*Toamnă ruginită* (2016)), inspirația plasticienei vine, de cele mai dese ori, din lumea rurală – un univers neprihănit, plin de candoare și emoții autentice. Afecțiunea ei pentru peisajul pastoral s-a născut

încă din copilărie, când vizita satul Sofia din raionul Drochia, locul de baștină al tatălui său. Contactul nemijlocit cu spiritul naturii i-a lărgit orizonturile sufletești, determinând-o să picteze doar ceea ce rezonază cu fibra sa interioară: un drum de toamnă pierzându-se spre o mănăstire, o casă modestă cu grădină înflorită, o moară veche adormită în lumina apusului, o margine de sat sub un cer plumburiu sau insurgența unei tufe de liliac sfidând un gard. Sunt imagini artistice pline de generozitate și farmec, care oferă privitorului o stare de seninătate și o emoție de adâncă vibrație sufletească, asemenea unei șoapte a naturii eterne.

Drum spre mănăstire (2004) propune o incursiune vizuală în filonul expresionismului est-european, îmbinând gestualitatea picturală viguroasă cu o subtilă încărcătură simbolică. Peisajul, construit ca spațiu al tensiunii existențiale, în care drumul sinuos, natura involburată și cerul apăsător devin metaforă a unei căutări spirituale dificile. Tușele rapide, largi, aproape nervoase, conferă lucrării o vibrație intensă, sugerând zbuciumul sufleteș al unei deveniri lente și pline de frământări. Paleta cromatică evoluează subtil de la tonuri reci și sumbre către accente calde, semnalând o schimbare treptată a stării interioare a călătorului imaginar. Mănăstirea, așezată discret în depărtare, apare ca un reper al speranței, o promisiune de liniște într-un univers dominat de neliniște și transformare. Prin această compoziție, autorul transcende genul tradițional al peisajului pentru a propune o veritabilă meditație plastică asupra drumului inițiat, a frământării lăuntrice și a nevoii de transcendere a realului.

În lucrarea *Primăvară* (2005), artista surprinde nu doar simpla renaștere a naturii.

La o privire atentă, compoziția dezvăluie un obiect de cult discret, ascuns în spatele unui gard albastru, axa centrală a picturii, care transformă peisajul într-o meditație asupra ciclului vieții și morții. Peisajul primăvăratic, cu pomi înfloriți și o atmosferă de reînnoire, contrastează cu prezența tăcută a crucii – simbol al sfârșitului pământesc, dar și al speranței în viața eternă. Această tensiune între efemer și veșnicie este sugerată de îngrădirea subtilă și translucidă, care lasă să se întrevadă o treaptă delicată între două lumi. Lucrarea se remarcă prin tușe rapide, culori pastelate și o lumină difuză, ce creează o atmosferă în care visul și realitatea se întâlnesc într-un echilibru fragil. Artistul nu propune o viziune tragică asupra morții, ci o integrează firesc în fluxul etern al naturii.

Deși limbajul pictural al lucrării *Primăvară* este diferit de cel practicat de Isaac Levitan (1860-1900) și Ștefan Luchian (1868-1916), apropiindu-se mai degrabă de un impresionism liric contemporan, există o profundă afinitate de spirit: aceeași contemplare a naturii ca oglindă a destinului uman și aceeași sensibilitate în fața trecerii timpului. Natura devine astfel o mărturisire tăcută a sufletului, așa cum o regăsim în operele acestor mari creatori europeni. Prin forța simplității compoziției, artista duce mai departe această tradiție, sugerând idei universale despre viață, moarte și renaștere, lăsând să se întrevadă o cărare sensibilă între efemer și etern.

Printre pânzele cu tematică rurală ale pictorice se numără și lucrări care ilustrează o viziune temperată și echilibrată asupra peisajului, marcată de o sensibilitate discretă și de o expresie artistică fără o careva forțare a expresivității. În tabloul *Pe malul râului Răut* (2007), natura este surprinsă cu o grijă deosebită prin armonia compoziției și echilibrul cromatic, evitând orice gest pictural amplificat sau teatral. Peisajul respiră liniște și măsură, sugerând un atașament profund față de realitatea imediată. *Zi înmormântată* (2006) propune o atmosferă de melancolie blândă, unde paleta estompată și formele moi susțin un ton interiorizat, departe de orice intensificare afectivă. *La liman* (2023), realizată în pastel, aduce o notă de prospețime și fragilitate. Reprezentarea naturii este redată cu subtilitate, prin accente fine și culori vapoase, păstrând aceeași reținere și simplitate a gestului artistic. Prin aceste lucrări, Veronica Coteleva Toma construiește un discurs vizual coerent, dominat de lirism moderat și o atitudine contemplativă, fără apel la spectaculos.

În genul portretului pictorița preferă să redea chipuri feminine în ipostaze variate, surprinzând cu sensibilitate expresii și stări interioare. Fiecare lucrare exprimă o emoție distinctă: dârzenia și tăria de caracter în *Irina* (2003), inocența copilăriei în *Irishia în curte* (2007) sau demnitate și forță lăuntrică în *Portretul domnișoarei* (2012). Se remarcă o trecere subtilă de la compoziții mai formale și statice, ca în pânza *Irina*, către scene mai intime și naturale, ilustrate în *Irishia în curte*, unde figura umană se integrează firesc în mediul înconjurător. În lucrarea *Svetlana* (2004), artista preferă o desfășurare compozițională descendentă, din colțul superior drept spre colțul inferior stâng — o direcție asociată în analiza vizuală cu „axa feminină”. Această orientare discretă imprimă imaginii o dinamică blândă, menită să evoce fluiditatea și

melancolia, intensificând în același timp registrul introspectiv al reprezentării. Elementul figurativ vibrează printr-o pensulație liberă, apropiată de post-impresionism, unde tușele vizibile și paleta pastelată creează o atmosferă de nostalgie subtilă. Personajul, o femeie cufundată în propriile gânduri, este protejată de un palton masiv cu blană, metaforă vizuală a izolării emoționale. Chipul Svetlanei, abia schițat și lipsit de idealizare, evocă fragilitatea interioară, în contrast cu greutatea vizibilă a hainei. Această tensiune subtilă vorbește despre singurătate, resemnare și protecție, într-un limbaj pictural care refuză dramatismul direct, mizând pe sugestie și poezie plastică. Liniștea compoziției, accentuată de fundalul estompat și de cromatica rece, invită privitorul să participe la intimitatea tăcută a momentului.

Creația Veronicăi Coteleva Toma în domeniul portretului reflectă o căutare constantă a autenticității emoționale și a forței interioare. Artista nu urmărește o redare fidelă a trăsăturilor fizice, ci mai degrabă revelarea caracterului profund al fiecărui model. Prin evoluția subtilă de la sobrietate la intimitate și de la monumental la liric, portretele pictoriței surprind cu finețe complexitatea lăuntrică și frumusețea lumii feminine.

Maniera de lucru a pictoriței se remarcă prin diversitate, oscilând între improvizația spontană – evidentă în unele portrete sau studii de plein-air – și o premeditare atentă, orientată spre obținerea unei plenitudini a facturii. Pentru a-și traduce impresiile pe pânză, artista explorează diverse mijloace picturale de exprimare, orientându-se către spiritualizarea structurii plastice și conferind fenomenelor reprezentate un caracter afectuos. Fie prin tușe vibrante, dinamice sau păstoase, fie printr-o subtilă metamorfozare a materiei, artista reușește să elucideze energia vieții și suflul formelor. În ceea ce privește efectul de „pictură luminoasă”, viziunea sa distinctă derivă din fuziunea armonioasă a raporturilor cromatice – fie contrastante, fie apropiate – unde integritatea coloristică rezultă din impactul controlat al spațiului aerat. Această „referință atmosferică” este atent implementată, ținând cont de posibilitățile tehnice ale materialului: ulei, acuarelă sau pastel.

Pânzele pictoriței nu urmăresc iluzia realității obiectelor reprezentate și nici nu evocă o expresivitate exacerbată. Vibrațiile emergente ale structurii picturale, adecvate modelului reflectat, se remarcă prin calități esențiale din punct de vedere estetic, implicând privitorul într-o lume aparte a imagini-

lor artistice – un univers înălțat poetic și înnobilit cu delicatețea artistei. Prin intermediul operei sale, Veronica Coteleva-Toma își afirmă prezența în artele plastice contemporane și contribuie nemijlocit la îmbogățirea patrimoniului cultural național.

ANEXĂ

Repere biografice

5 aprilie 1966 — Veronica Coteleva Toma s-a născut la Chișinău.

1977–1981 — Urmează cursurile Școlii de Arte Plastice pentru copii „A. Șciusev” din Chișinău.

1981–1985 — Studiază la Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău

1985–1987 — Activează în calitate de pictor-animator la Televiziunea Moldovei.

1992 — Începe să participe la expoziții repubblicane și internaționale.

1997–1999 — Activează în calitate de profesor de arte plastice la Liceul Teatral din Chișinău.

2007 — Devine membru al Asociației Artiștilor Ruși din Republica Moldova.

2009 — Devine membru titular al Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova.

Expoziții personale au fost organizate la Chișinău (2006, 2007, 2008, 2009, 2014, 2015, 2020) și la Odesa (2009, 2010, 2012).

Lucrările sale au fost achiziționate de colecționari particulari din Belarus, Israel, Italia, Moldova, România, Rusia, SUA, Turcia, Ucraina și Ungaria.

BIOGRAPHICAL HIGHLIGHTS

April 5, 1966 — Veronica Toma is born in Chișinău.

1977–1981 — Attends the Children's School of Fine Arts "A. Șciusev" in Chișinău.

1981–1985 — Studies at the Republican School of Fine Arts "I. Repin" in Chișinău.

1985–1987 — Works as a painter-animator at Moldova Television.

1992 — Begins participating in national and international exhibitions.

1997–1999 — Teaches fine arts at the Theatrical Lyceum in Chișinău.

2007 — Becomes a member of the Association of Russian Artists in the Republic of Moldova.

2009 — Becomes a full member of the Union of Plastic Artists of the Republic of Moldova.

Personal exhibitions were organized in Chișinău (2006, 2007, 2008, 2009, 2014, 2015, 2020) and in Odesa (2009, 2010, 2012).

Her works have been acquired by private collectors from Belarus, Israel, Italy, Moldova, Romania, Russia, the USA, Turkey, Ukraine, and Hungary.

Bibliografie

1. Arta contemporană din Moldova. Artiști plastici din spațiul CSI. Moscova, 2013.
2. Babaian-Chicu D. Melodiile cromatice ale picturii . În: Vip magazin, Chișinău, 2023, nr. 19.
3. Chișinău în pictură (peisaje, portrete). Catalog-bibliografie. Chișinău, 2012.
4. Toma L. Procesul artistic în Republica Moldova (1940–2000), Chișinău, 2018.



Svetlana. 2004. u.p. 60x50.



Buchet. 2009. u.p. 55x45.



Lalele. 1994. u.c. 35x35.



Natură statică cu flori. 2011. U.p. 60x70.



Zi înnorată. 2006. u.p. 53x70.



Primăvară. 2005. u.p. 35x35.



Pe malul râului Răut. 2007. u.p. 40x50.



La liman. 2023. p.h. 30x45.



Drum spre mănăstire. 2004. u.p. 30x45.



Motiv rural. 2006. u.p. 50x60.

Halyna IVASHKIV

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2359-6735>

Typology and décor of “roof tiles” from Western Ukraine

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2025.33-1.29>

Rezumat

Tipologia și decorul țiglei de acoperis din Ucraina de Vest

Articolul examinează unul dintre cele mai răspândite tipuri de ceramică – țigla, care a fost utilizată în construcțiile religioase și laice. Studiul unui număr semnificativ de exemplare de pe teritoriul Ucrainei de Vest a permis determinarea principalelor grupuri tipologice și denumiri. Menționăm că, în sec. XV, țigla pentru bisericile și Primăria din Lvov era produsă de către olarii locali, mai târziu fiind o perioadă lungă de timp cumpărată peste hotare. Abia către finele sec. XIX s-a început producerea ei industrială, aici un rol deosebit avându-l cunoscutul arhitect din Lvov, Ivan Levinski, care a fondat în acest scop o fabrică. Împreună cu întreprinderile din Kolomeea, Dorohobici și alte orașe din Galiția, a furnizat produse pentru acoperișurile diferitor tipuri de clădiri. Tipurile de țigla sunt determinate de tehnologia producerii, materii prime, forme și scopul funcțional. Culoarea acoperișului depinde de compoziția argilei și metoda de ardere – de la nuanțe galbene deschise la roși și negru. Țiglele uneori erau acoperite cu rășină, angobate sau smălțuite. Unele țigle au inscripții în relief în latină sau chirilică (se menționează locul fabricației sau numele proprietarului întreprinderii). Articolul prezintă exemple de clădiri laice și încăperi utilitare de la finele sec. XIX cu acest gen de acoperișuri, cercetate de autor în timpul deplasărilor și expedițiilor întreprinse la înc. sec. XXI.

Cuvinte cheie: ceramică arhitecturală, țigla, tipologie, tipuri, decor, scop funcțional.

Summary

Typology and décor of roof tiles from Western Ukraine

This article explores one of the most widely spread types of architectural earthenware, namely roof tiles, which were used in constructing religious and secular buildings. Studying a large number of samples from the Western Ukraine has allowed the author to single out major typological groups and names of roof tiles. It has to be mentioned that in the 15th century roof tiles for churches and the city hall in Lvov were produced by local potters, and later they were bought abroad. Only in the late 19th century they started manufacturing roof tiles thanks to a renowned Lvov architect, philanthropist and businessman Ivan Levinsky who founded a special factory. Together with enterprises from Kolomyia, Drohobych and other cities in Galicia, he supplied his production for setting up roofs of various types. Types of roof tiles are determined by the technology, raw stuff, shape and functions. The color of roof tiles depends on the composition of clay and the method of its burning, so it differs from light yellow to red and black. The roof tiles were sometimes covered with tar, engobing or glazing. Some roof tiles have the stamped inscriptions in Latin or Cyrillic letters indicating the place of production or the name of the enterprise's owner. The given article provides some examples of secular and household buildings of the late 19th c. with roof tiles that were discovered during the author's trips and expeditions in the early 21st century.

Keywords: architectural earthenware, roof tiles, typology, kinds, décor, functions.

The roof tiles were a widely spread material in the construction of religious and secular buildings. In the past roof tiles (Polish *dachówka*, Belorussian *дахоўка*, German *Dachziegel*) were one of the most effective and long-lasting (over a hundred years) roof materials that seems to have been used in almost all countries of the world, but mostly in Belorussia, Greece, Spain, China, Germany, Portugal, Slovakia, Hungary, Ukraine, France, Czech Republic etc. This can be explained by qualitative characteristics of the

roof tiles, namely their heat- and frost-resistance, i.e. capability to withstand sudden changes in temperature, availability of simple materials and professionals for making them, as well as considerable demand. Of course, there are certain limitations in using roof tiles, in particular the height of the buildings (they should not be higher than one or two floors) and sufficient strength of the wooden construction, since the weight of a square meter of roof tiles could reach fifty or sixty kilos.

Types of roof tiles can be differentiated according to several parameters, namely raw stuff, manufacturing techniques and functions. The color of roof tiles depends on the composition of clay and the method of burning, so it varies from light yellow to red and black. In order to protect a building from precipitation roof tiles were sometimes covered with tar, oleoresin, engobing or glazing.

It proves interesting to trace chronological introduction of the roof tiles into construction sphere in various countries of the world and to compare it to their history in western Ukraine. Therefore, this construction material has been manufactured since the 7th c. in France, and it looked like fish scale, having an old and widespread type of a wooden roof called shingled roof as a prototype [Божко 2011: 43]. In Europe in the 11th c. there were roof tiles called “a monk and a nun” which spread in the Crimea over some centuries and got a name of “the Tatar roof”. Since the 15th c. the roof tiles arriving from China and Japan were called “Dutch” in different countries of the world. In the 1840s Germany was manufacturing roof tiles with grooves, whereas France was producing “Marseille roof tiles” and “Polish roof tiles” [Божко 2011: 43]. “Marseille roof tiles” are characterized by a sophisticated relief stamp on the back of them resembling a bee, a rooster, a lion, a horse, a turtle, a Maltese cross, a spade, a star, a card sign of spades etc.

Grooved roof tiles, or the so-called “Tatar roof tiles” were widely spread all over Ukraine and particularly in the west. These items had a shape of two halves of a frustum, which were arranged in two rows on a solid wooden base: the lower row roof tiles were set with the concave side up, while the upper row ones had the concave side down and covered the edges of the lower row roof tiles. Till the turn of the 19th and 20th cc. this type of roofs was produced with presses, but when mechanical production of the roof tiles of various shapes started in England, it spread to other countries as well.

According to “The Chronicles of Lviv” a constant threat of fires back in the 15th c. made the City Council take drastic measures in roof policy, i.e., to replace shingled roofs with safe roof tiles. Therefore, in 1491 city authorities signed an agreement with a local potter Mykolay to produce roof tiles for the city hall and other buildings [Gębarowicz 1957: 155]. There is evidence that for a thousand items the potter had to get “a

kopa and six groschens” [Zubrzycki 1844: 125]. In the same year not only the city hall, but also the Roman Catholic Cathedral was covered with roof tiles (1504), later – the Powder Tower, which is a monument of fortification buildings in Lviv (built in 1522–1537, reconstructed in 1556–1557), and some towers of the city walls. This smart decision proved a huge advantage of roof tiles over the shingled roof during the big fire in 1527, since the above-mentioned buildings survived in the city and so did some other residential houses like Jan Broda’s “tower house” [Zubrzycki 1844: 125]. At that time Lviv potters covered their ceramic roofs with multi-color glazing [Gajerski 1970: 75]. Thus, in the 1539–1540s the Magistrate ordered to use yellow and green roof tiles (the documents give us a name of a potter Jan Anioła).

There were several types of roof tiles on the Powder Tower, namely 1) big terracotta tiles in the shape of a rectangular plaque rounded at the bottom (39.7x17.5x1.9 cm); 2) similar smaller tiles (37.8x14.8x1.1 cm); 3) rectangular tiles with yellow glazing on the top half (32x15.5x1.3 cm); 4) similar tiles with the brown glazing; 5) similar tiles with one trapeze-shaped side and partial dark brown glazing; 6) frustum-shaped tiles, or the so-called “husaky” (male geese) (49 x 16.5 x 2.2 cm). Therefore, roof tiles were terracotta and polychromatic, i.e. almost half of the tile was covered with yellow, green or brown glazing (one can see them in MEC). On certain roof tiles one can come across stamped Latin numbers or Latin letters, double circles, “nets”, more rarely some indistinct inscriptions (MEC). It seems probable that in the first half of the 16th c. this roof material was arranged in the shape of sophisticated geometrical patterns. Fig. 1–3.

Roof tiles, also called “kiramida”, were used in 1559 to cover the Assumption church in Lviv. It is widely known that in around 1586 a potter named Ivan Liaska was producing roof tiles for one of Lviv Roman Catholic churches [Gajerski 1970: 74]. Roof tiles from the Bernardine Roman Catholic Church in Lviv (1600–1630) were also terracotta and glazed ones (among numerous fragments we can come across green, yellow and blue glazing (MEC). The Armenian church in Lviv was partially covered with green and yellow roof tiles as well.

The color of the chosen roof tiles sometimes gave a second name to the building, for example, due to red roof tiles the Theatine order monastery

(founded in 1524) was called “the red monastery”. It has to be mentioned that the majority of churches and residential buildings in Lviv were covered with shingled roofs. In the late 16th c. shingles got considerably more expensive and local pottery was not developed enough, so the authorities had to buy roof tiles abroad, particularly in the Czech Republic and Austria for quite a long time.

In the 16–17th cc. roof tiles were used in western Ukraine to cover castles as well. Light and dark blue roof tiles called “bobrivka” were covering the castle in Ternopil (founded in 1540; TRMLL). The bottom of such roof tiles is smoothly rounded, while the top was unglazed and had a special ledge for its safe arrangement on the roof. Fig. 4.

There are two types of roof tiles from Zhovkva castle (constructed in 1594–1606): 1) tiles with one part sharpened and resembling a spade, covered with thick green or yellow glazing; 2) trapeze-shaped tiles covered with dark blue glazing (MZCZ). Similar fragments of the roof tiles were found on the territory of the Vyshnevetzki castle (the castle was first mentioned in the 15th c.) (VP NR “CTR”). Fig. 5–6.

Production of roof tiles in western Ukraine is closely connected with the corresponding construction business of Polish potters who were manufacturing such tiles in the 17–18th cc. [Kotula 1956: 81]. These roof tiles served as not only a necessary construction element, but also performed certain decorative functions. Thus, some data claim that in 1612 a large Bernardine monastery (1476) in Przeworsk was covered with flat green glazed roof tiles, and some roof tiles had a white background, tin-like glazing and blue-colored décor with motifs of the net and rosettes. It seems quite interesting that the roof tiles were arranged into patterns with large crosses. Some samples of roof tiles (“husaky”) from the same Roman Catholic church date back to 1610.

Flat roof tiles from the Reformers Roman Catholic church and monastery (1630) in Biecz had three types: terracotta tiles, green- and brown-glazed ones (later they were used to cover the posts of monastery walls). The original shape of “husaky” was underlined with small curved birds’ necks and their opened beaks [Kotula 1956: 61].

Similar to those from Biecz, fragments of flat 18th c. roof tiles have been found in former locations of synagogues and the Bernardines Roman Catholic church in Rzeszów, and those tiles could have been arranged in patterns on the roofs. The

workshop producing them in the second half of the 18th c. could have been located in Głogów, since many fragments were discovered on the territory of a former local brickworks, constructed in the second half of the 18th c. [Kotula 1956: 84].

For a long time, there were workshops producing flat roof tiles in Medyna. In 1820 such a roof appeared on the local Dominican Roman Catholic church [Kotula 1956: 87]. In the early 20th c. flat roof tiles were arranged on the roof of a Roman Catholic church in Urzejowice in Przeworsk district. They were of two types – narrow rectangular tiles with a triangular side or the tiles covered with green or brown glazing. In general, these roof tiles were “thick, heavy and very uneven”, and the workers needed a lot of time arranging them on a roof [Kotula 1956: 87]. Therefore, it was expensive and the roof tiles were rarely used.

In Halychyna roof tiles became widely spread in the 1880s, as expensive transportation expenses influenced high prices of the material (we know that in Wien it cost 4 cents, whereas in Lviv the price reached 85 cents) [Гранкін 2011: 67]. In 1888 the price of shingled roof and roof tiles almost equaled. A famous architect, professor and philanthropist Ivan Levynskyi (1851–1919) started manufacturing roof tiles in Lviv. In 1891 he founded a brick factory and also manufactured roof tiles and tiles from artificial stone (the factory was initially called “Levynskyi and company”, since 1900 – “The factory of artificial stone and roof tiles. A mortgage bank”). These roof tiles (33.5x18.5 cm) had different shapes (elongated and rounded on one side), colors (white, grey, black, red, dark red, green, and yellow) and structure (terracotta, multi-colored mat or covered with transparent glazing) [Івашків 2021: 18]. Fig. 7.

A Jewish hospital in 8 Rapoport street in Lviv can serve as a perfect example of combining colorful façade bricks on the walls with patterned polychromatic roof tiles on the dome. “Painted and burned roof tiles” from I. Levynskyi’s factory were represented on a construction exhibition (Lviv, 1892) and big local exhibition (Lviv, 1894) [Листи з вистави 1894: 1]. We can see roof tiles produced on that factory on many buildings in Lviv even now.

In the early 20th c. there were seven large and several dozens of smaller factories manufacturing roof tiles in Halychyna [Шмагало 2005: 174]. At that time they were also produced in Stryhantsi (Ivano-Frankivsk region) [Харитон 2012: 5], and

on A. Benchur's enterprise in Stryi (Lviv region) [Іранкін, 2010: 68–69]. Simultaneously there were two large manufactures for roof tiles: the First local roof tile factory and a network of H. Slavinskyi's enterprises and his industrial and development Union of steam factories in Drohobych (Lviv region; the inscription "DROGOBYCZ" on roof tiles), Horodok (Lviv region; there was a municipal steam brickworks that also produced roof tiles with the inscription in Polish "PAROWA CEGIELNIA MIEJSKA / W GRÓDKU JAGIELLOŃSKIM" (meaning "a municipal steam brickworks in Grodek Jagielloński"), Khodoriv (Lviv region; the inscription "K. V. CHODOROW" on roof tiles) and Rzeszów (now Poland) [Spigel 1910: 588]. In the 1910s there was a discussion about building a large roof tile factory for five million pieces a year in Rohatyn in Ivano-Frankivsk region, since there were significant resources of good-quality clay [Korespondencya z Rogatyna 1911: 285].

The roof tile factory in Kolomyia was I. Levynskyi's biggest competitor in that sphere. At first, they manufactured smoked roof tiles with the inscription "FABRYKA DACHOWEK W KOLOMYI"; NMFHP). In the 1888–1890s the head of Kolomyia pottery school Valerian Krytsynskyi started producing multi-colored hand-made roof tiles and we can still see them on one of the villas in the city. A new head of the school Oleksandr Klimashevskyi continued V. Krytsynskyi's work. A bit later, in 1895 a roof tile factory was opened in the city right after the railroad crossing in Kosachiv, and it could produce up to five million red, white, yellow and green roof tiles a year [Баран, Олійник 2016: 244]. Fig. 8.

After 1910 two businessman's sons-in-law ran the factory and in 1929 they were even awarded for their work, but in time of WW2 both the factory and the family suffered a lot. In the 1940s there appeared Kolomyia union of roof tile and brick factories, while in 1957 all the three brickworks in Kolomyia merged into one large enterprise [Баран, Олійник 2016: 245].

On flat roof tiles (the so-called "beaver's tail") dating back to the late 19th-early 20th cc. one sometimes could come across stamps resembling a chicken leg, a triangle with "a tail" or letters "K. T" or "K. T. 1". The latter refers to the history of a roof tile and brick factory belonging to the owner of Sataniv (Khmelnysk region) Klymentyna Tyshkevych (1856–1921) [Полюхович: 2015].

In the 1930s, a renowned potter Osyp Biloskurskyi (1883–1943) tried to encourage amateur potters to make roof tiles. He even published a manual describing the techniques for producing hand-made roof tiles [Білокурсський 1930: 20–43]. The author of the book claimed that roof tiles production required "easily melted" clay. On the example of various types of roof tiles ("Tatar", "Dutch", "karpivka" and "stitchlike" ones) the ceramist not only described steps of making these items, but also paid attention to shapes, equipment and arrangement techniques.

In 1939, there were about 1700 roof tile enterprises in Ternopil region with almost 9,000 employees. When the village Ustia in Borshchiv district, Ternopil region was part of Poland they produced roof tiles with a Polish inscription "Tarnowianka", and now they still cover almost a half of village roofs. Roof tiles were also made in Buchach district in the same region. In the 1920s, Przemyśl (now Poland) was another center for manufacturing roof tiles in Nadsianina region.

In the 1930s, in Boikivshchyna there was an enterprise manufacturing earthenware roof tiles at first and then concrete ones (Nyzhankovychi, Blaustein's brickworks; Strilky) [Івашків 2020: 1119]. In the 1960s roof tiles were made in Khyriv (potter Hradobenko), Voiutychi and Slokhyna. In Slokhyna this manufacture existed up till the 1990s [AEI ASU. F.1, c. 475, sh. 43].

In the 1930s people in Pokuttia bought roof tiles called "a skull" in Kolomyia [AEI ASU. F.1, c. 738, sh. 28–30]; and there are data about a house from 1935 in Pylypy. There still is a 1920s house with roof tiles in Myshyna [AEI ASU. F.1, c. 738, sh. 45], in Velykyi Kliuchiv it dates back to 1927–1928, a house of 1857 (?) with red and black roof tiles in Tyshkivtsi of Horodenka district and a house of 1877 covered with roof tiles that were manufactured in Kolomyia (as we know from the corresponding stamped inscription in Polish). In the early 21st c. the tiles are still in a good condition, and we can see them on henhouses, wells and oil mills (a house of 1927 from Hannusivka); [Івашків 2017: 652–653]. Fig. 9.

As mentioned before, roof tiles as a material for covering roofs was popular in many countries. In some of them (the Czech Republic, Hungary, Croatia and Romania) city and village councils still adhere to "a special roof tile culture". In 1910 there were whole streets in Old Taban (Hungary) with "Tatar" roof tiles covering the buildings

[Будапештские 1985: 146]. The city authorities in Dubrovnik (Croatia) still carefully observe an old tradition. In the northern part of Romania (Transilvania) old roof tiles (on some buildings there are combinations of various types) can be seen now on different religious and residential buildings.

At the same time unique roof tiles on single- and double-storied houses in Shanghai will very soon remain intact only in expositions and funds of museums, since old buildings are frequently demolished in the city center. The author herself witnessed such a tendency during her trips to China in 2015–2018. Chinese roof tiles have a long history and evolved during the reign of many dynasties. Their compositional structure, predominantly smoked ones, accentuated one of the sides. It was like “a mirror” reflecting vegetative and animalistic motifs (SM, HMSP) (Fig. 10)

The décor of Japanese 6th–8th cc. roof tiles is based on numerous variations of the motif of an immersed multi-petal rosette. The front of other forms, namely a large slightly curved tile and a flat one, is decorated with winding twigs with rosettes, leaves or rows of dots. On a fragment of one tile we can see an image of a beetle, on another one there is a fantasy creature. (Fig. 11).

Therefore, the given article analyzes major stages in the development and specificity of using roof tiles on buildings of various types in Western Ukraine. For a long time, the craft of roof tiles has been an integral part in constructing religious and secular buildings. In the 15th–18th cc. Lviv potters made roof tiles, but they were not able to produce enough of them, so shingled roofs dominated. However, a considerable increase in the price of this material and constant fires urged city authorities to order roof tiles from abroad. In the late 19th c. Ukrainian entrepreneurs started manufacturing roof tiles themselves. Thus, an architect and businessman Ivan Levynskyi opened a roof tile factory together with his colleagues in Lviv. The factory enjoyed great popularity in the city and the suburbs. In the late 19th – early 20th cc. roof tiles were also produced in Kolomyia, Drohobych, Stryi, Khodoriv, Horodok, Sataniv, Ustia and other cities and villages. In Soviet times this roof material was mostly made in kolgosp, radgosp and small municipal enterprises. In her business trips and expeditions in the early 21st c. the author of the article came across numerous buildings in the cities and villages in Western Ukraine that were covered with roof tiles dating back to the late 19th – early

20th cc. Moreover, it seemed important to analyze types of roof tiles, to single out major peculiarities of décor, stamped inscriptions etc. and to introduce roof tiles into research field. Analogies with roof tiles from other countries gave the author the opportunity to determine local and common features of this roof material.

List of abbreviations

AEI ASU – Archive of the Ethnology Institute at the Academy of Sciences of Ukraine

HMSP – Historical Museum of Shaanxi Province (China)

KHM – Kyoto History Museum (Japan)

MEC – Museum of Ethnography and Crafts at the Ethnology Institute at the Academy of Sciences of Ukraine

MZCZ – Medieval Zholkiewski castle in Zhovkva

SM – Shanghai Museum (China)

NMFAHP – National Museum of Folk Art of Hutsulshchyna and Pokuttia (Kolomyia)

VP NR “CTR” – the Vyshnevetski Palace at the National Reserve “Castles of Ternopil Region”

TRMLL – Ternopil Regional Museum of Local Lore

Archival sources

AEI ASU. F.1, c. 475, sh. 43.

AEI ASU. F.1, c. 738, sh. 28–30.

AEI ASU. F.1, c. 738, sh. 45.

Bibliography

Gajerski S. F. 1970. Garncarze na terenie Rusi Czerwonej w XVI wieku. *Rocznik przemyski, t. 13–14, s. 31–80*. Przemysł: Towarzystwo przyjaciół nauk wPrzemysłu.

Gębarowicz M. 1957. Z dziejów przemysłu budowlanego XVI–XIX wieku. *Księga ku czci Władysława Podlachy*. Wrocław: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. 269 s.

Korespondencya z Rogatyna. 1911. *Przegląd ceramiczny. m. XI, nr. 18, s. 285*.

Kotula F. 1956. *Materiały do dziejów garncarstwa*. Rzeszów. 118 s.

Spigel J. R. 1910. *Skorowidz Adresowy król. stol. miasta Lwowa. Rok 1910*. Z drukarni A. Goldmana we Lwowie. Roc. II. 720 s.

Zubrzycki D. 1844. *Kronika miasta Lwowa*. Lwów: nakł. aut. 492 s.

Баран Р., Олійник Н. 2016. Генеза коломийського гончарства: народного і професій-

ного на промисловій основі. В: Народні художні промисли України: історія, сьогодення, перспективи. Збірник наукових праць за матеріалами Всеукраїнської наук.-практ. конф., 20 листопада 2015 р. / упоряд: Л. Білоус, С. Яценко; редкол.: Л. В. Строкова (голова) та ін. Київ: Пріоритети, 2016, с. 241–248 / Baran R., Oliynyk N. Geneza kolomyiskogo honcharstva: narodnoho i profesiynoho na promysloviy osnovi. V: Narodni khudozhni promysly Ukrainy: istoriya, siohodennia, perspektyvy. Zbirnyk naukovykh prats za materialamy Vseukrayinskoï nauk.-prakt.CONF., 20 lystopada 2015 r. / uporiad: L. Bilous, S. Yatsenko; redkol.: L. V. Strokov (holova) ta in. Kyiv: Priorytety, 2016, s. 241–248.

Білокурсський О. 1930. *Глиняна дахівка та як виробляти її ручним та машиновим способом*. Харків: Державне видавництво України. 92 с. / Biloskurskyi O. 1930. Hlyniana dakhivka ta yak vyroblyaty ii ruchnym ta mashynovym sposobom. Kahrkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy. 92 s.

Божко І. М. 2011. Застосування керамічної дахівки – традиція, перевірена часом. *Вісник Національного університету “Львівська політехніка” Архітектура. Ландшафт дахів історичного центру міста: проблеми збереження і регенерації*. 2011, 716, 43–50. / Bozhko I. M. 2011. Zastosuvannia keramichnoi dakhivky – tradytsiya, perevirena chasom. Visnyk Natsionalnoho universytetu “Lvivska politekhnika” Arkhitektura. Landshaft dakhiv istorychnoho tsentru mista: problem zberezhenia i reheneratsii. 2011, 716, s. 43-50.

Будапештские музеи. 1985. Погань-Берлатан, М., Каргинов, Г. [пер. с венгерского]. Будапешт: Кошут. 82 с.; 148 ил. / Budapeshtskie muzei. 1985. Pohan-Berlatan M., Karhinov H. [per. s vengerskogo]. Budapesht: Koshut, 82 s.; 148 il.

Гранкін П. 2010. З історії львівських дахів (XV–XIX ст.). Статті (1996–2007). Львів: Центр Європи. 2010. С. 65–69. / Grankin P. 2010. Z istorii lvivskykh dakhiv (XV–XIX st.). Statti (1996–2007). Lviv: Tsentr Yevropy, 2010. S. 65-69.

Івашків Г. 2017. Гончарство Покуття: осередки, майстри, типологія та художні особливості виробів. *Народознавчі зошити*. № 3. С. 646–676. / Ivashkiv H. 2017. Honcharstvo Pokuttia: oseredky, maistry, typolohiya ta khudozhni osoblyvosti vyrobiv. Narodoznavchi zoshyty. № 3. S. 646–676.

Івашків Г. 2020. Гончарство Старосамбірщини (майстри, особливості ремесла, збут виробів, традиції). *Народознавчі зошити*. № 5. С. 1108–1127. / Ivashkiv H. 2020. Honcharstvo Starosambirshchyny (maistry, osoblyvosti remesla, zbut vyrobiv, tradytsiyi). Narodoznavchi zoshyty. № 5. S. 1108–1127.

Івашків Г. М. 2021. Українська народна фігурна кераміка XIX–XX ст.: пластика декору та форми, концепція образів / Автореф. дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Львів. / Ivashkiv H. 2021. Ukrainiska narodna fihurna keramika XIX–XX st.: plastyka dekoru ta formy, kontseptsiiia obraziv. Avtoref. dyssertatsii na zdobuttia vchenoho stupenia doktora mystetstvoznnavstva. Lviv.

Листи з вистави. 1894. *Діло, 20 липня (1 серпня)*, с. 1. / Lysty z vystavy. 1894. Dilo, 20 lypnia (1 serpnia), s. 1.

Полюхович Д. 2015. Антикварна “євро-дахівка” та її епігони. [Електронний ресурс. Режим доступу: <https://zbruch.eu/node/32457> (час доступу 23.05.2023)]. / Poliukhovych D. 2015. Antykvarna “yevro-dakhivka” ta ii epihony. [Elektronnyi resurs. Rezhym dostupu: <https://zbruch.eu/node/32457> (chas dostupu 23.05.2023)].

Харитон В. 2012. *Стриганці: сторінки історії*. Івано-Франківськ: Лік. 99 с. / Kharyton V. 2012. Stryhantsi: storinky istorii. Ivano-Frankivsk: Lik. 99 s.

Шмагало Р. 2005. *Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції*. Львів: Українські технології. 528 с. / Shamahalo R. 2005. Mystetska osvita v Ukrayini seredyny XIX – seredyny XX st.: strukturuvannia, metodolohiya, khudozhni pozytsii. Lviv: Ukrayinski tekhnolohii. 528 s.



Fig. 1–3. A roof tile. 16th c. (from the Powder Tower in Lviv). MEC.



Fig. 4. A roof tile. 16th c. (from the castle in Ternopil).
TRMLL.



Fig. 5–6. A roof tile. 16th c. (from the castle in Zhovkva).
MZCZ.



Fig. 7. Roof tiles. 19th c. I. Levynskyi's factory in Lviv.



Fig. 8. A roof tile. 19th c. Kolomyia pottery school.
NMFHP.



Fig. 9. A house of 1935 and a well covered with roof tiles. Pokuttia (the author's photo from an expedition in 2013)



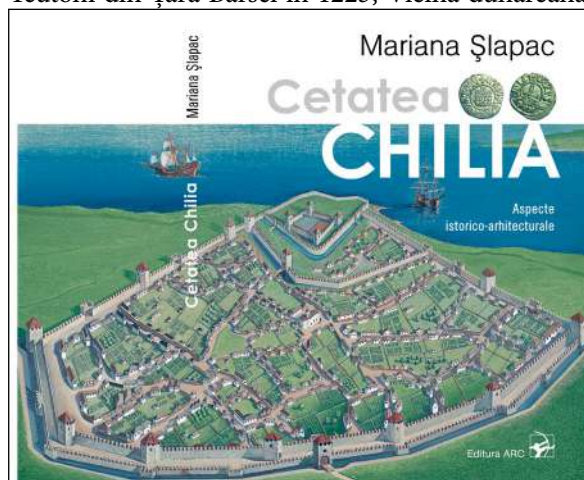
Fig. 10. Roof tiles. 5th – 8th cc. China. IMC.



Fig. 11. Roof tiles. 6th – 8th cc. Japan. KHM.

Cetatea Chilia. Aspecte istorico-arhitecturale, autor Mariana Șlapac

Căutarea și descoperirea orașelor dispărute este un vis al istoricilor și arheologilor din toate timpurile și de pe toate meridianele, de la Troia lui Homer și Atlantida lui Platon, până la Sicambria și la capitalele fostelor regate medievale din Asia de Sud-Est și America de Sud. La noi este destul să amintim orașul Helios al geților din Câmpia Munteană „vizitată” de Alexandru Macedon în 335 î.d.Hr., capitalele lui Dromichaites și Burebista, Kreuzburg al Cavalerilor Teutoni din Țara Bârsei în 1225, Vicina dunăreană



și cetățile Milcovia și Crăciuna din sudul Moldovei. Chilia («Troia românească», un calificativ vădit exagerat) face și ea parte din această categorie, dar paradoxal, amplasarea ei aproximativă pe teren nu a rămas necunoscută. Căci, așa cum dovedește, în urma unei analize critice a tuturor izvoarelor editate și inedite cunoscute până astăzi, autoarea acestei cărți, avem nu mai puțin de patru locații propuse specialiștilor: Chilia Veche și Chilia Nouă pe de o parte, Vâlcovul și Periprava pe de alta.

Mariana Șlapac se înscrie astfel într-o adevărată pleiadă de arhitecți interesați de istoria disciplinei lor (cam puțini, din păcate, dar de mare valoare), profesioniști care au adus contribuții importante la cunoașterea monumentelor mai ales religioase, dar și laice din România: George Balș (1868-1934), Nicolae Ghica-Budești (1869-1943), George Matei Cantacuzino (1899-1960), Grigore Ionescu (1904-1992), Gheorghe Curinschi Vorona (1925-1996), plus istoricii Gheorghe (Tamino) Cantacuzino (1937-2019) și Ionel Căndea (n.1949) ș.a., ca să amintim doar pe cei mai cunoscuți, mie cel puțin. Interesul deosebit al lucrării de față este integrarea obiectului de studiu – cetatea și orașul Chilia-Licostomo în evoluția

lor istorico-arhitecturală – în disciplina *castelologiei militare*, prea puțin dezvoltată la noi până recent, și care își găsește aici o solidă aplicare pe teren. Este vorba în special de cetățile din Moldova, pe care autoarea le studiază de câteva decenii începând cu Cetatea Albă (1998) și continuând cu cetățile medievale din toată Moldova în secolele XIV-XVI (2004), cetățile bastionare din secolele XVII-XIX (2016) și în sfârșit, *last but not least*, castelologia comparată, studiu asupra arhitecturii de apărare a Moldovei între Occident și Orient (2020).

Cartea despre Chilia reprezintă deci încununarea unor eforturi de cunoaștere și înțelegere a arhitecturii militare moldovene în cadrul raporturilor dintre Orient și Occident, o dimensiune proprie a acestei țări românești în contrast izbitor cu sărăcia izvoarelor și a monumentelor similare din Muntenia medievală. Moldova și-a păstrat zestrea de cetăți din secolele XIV-XVI, cele mai importante fiind, desigur, cele de pe Nistru de la Hotin la Cetatea Albă care au înfruntat veacurile și războaiele cu vecinii de la Răsărit și de la Miază-Zi. În acest context, Chilia beneficiază acum de o monografie pios închinată aniversării a 125 de ani de la publicarea lucrării de tinerețe a lui Nicolae Iorga *Studii istorice asupra Chiliei și Cetății Albe* apărută, așa cum se precizează pe foaia de titlu (singura valabilă), în 1899.

Discuția localizării cetății și orașului medieval constituie materia primului capitol în care găsim definiția exactă a complexului de așezări urbane portuare alcătuit din câteva localități cu funcții bine definite: militare, administrative, comerciale, de depozitare, etc., situate pe segmentul navigabil al brațului Licostomo (în grecește „gura lupului”, de unde și toponimul Vâlcov, de la „lup” în slavă) – Chilia. Ceea ce impresionează de la bun început este bogăția surselor și bibliografia în mai multe limbi pe care le-a folosit autoarea, o documentație exhaustivă și cu atât mai meritorie cu cât nu neglijează nici cele mai rare și/sau curioase lucrări pe această temă.

Urmează un capitol tratând *Contextul istoric* în care istoria Chiliei este reconstituită din epoca bizantină și genoveză până la cea otomană și rusă cu aceeași acribie și recurs la totalitatea surselor cunoscute până astăzi. Cu o concluzie importantă, dar care ar merita să fie nuanțată după noi cercetări în arhivele otomane: „Dominația otomană (din 1484) a pus capăt prosperității Chiliei și Cetății Albe”. Cele

două cetăți-orașe au rămas un timp etape importante pe drumurile comerciale care legau Asia de Europa de nord („drumul moldovenesc”) și drumul spre Brașov-Buda-Viena către Europa Centrală și de Sud. Pierderea lor s-a „răsfrânt negativ asupra sistemului defensiv moldovenesc, dar și asupra întregii economii a țării”, scrie pe bună dreptate Mariana Șlapac, dar rolul lor a fost preluat de Brăila în cazul Țării Românești (ocupată de turci în 1538) și de Galați care a devenit principalul port dunărean al principatului Moldovei. Atacată și prădată de cazaci și de tătari în secolele XVII și XVIII, ocupată în mai multe rânduri de armatele rusești, Chilia a fost anexată de Rusia împreună cu toată Moldova de răsărit (rebotezată Basarabia) în 1812, retrocedată Moldovei după înfrângerea din războiul Crimeii (cel dintâi, al doilea fiind încă în curs) și aruncată în aer la 1856 odată cu revenirea Bugeacului (județele Cahul, Ismail și Bolgrad) la patria mamă.

Deși s-au făcut vinovați de distrugerea cetății, rușii ne-au lăsat o cantitate importantă de planuri, schițe și vedute ale Chiliei în secolele XVIII și XIX, ca și turcii, de altfel care au reparat (proiect important de reconstrucție din 1794 datorat unui inginer francez) și folosit cetatea până când au pierdut-o definitiv. Aceste documente, multe inedite sau prea puțin cunoscute, puse în valoare de autoare și comentate cu erudiție și competență, formează materia capitoului III (*Cetatea de piatră a Chiliei*) și revelă aspectul inițial al citadelei Chiliei: a fost construită foarte probabil de arhitecți italieni în secolul al XIV-lea după modelul *castellum*-ului romano-bizantin. Marile lucrări de fortificare întreprinse de Ștefan cel Mare în 1479 (anul când încheie o pace de scurtă durată cu Mahomed al II-lea a cărui moarte a dus la redeschiderea ostilităților) au ridicat o centură exterioară de zid pe un teritoriu de 7,5 hectare, ca și la Cetatea Albă. S-au creat astfel patru cetăți în interiorul noii incinte corespunzând curții civile (adăpostea comunitatea orașenească), curții de mijloc (zonă tampon) și curții garnizoanei, iar în centrul curții citadelei (sau curtea comandamentului militar) era ultimul azil al întregii piese defensive. Ansamblul astfel fortificat „atestă sursa lui bizantină – vestita cetate a Constantinopolului, unul din cele mai importante „difuzoare” de informație arhitecturală militară în lumea bizantină”, o perfectă ilustrare a conceptului „Byzance après Byzance” creat de Nicolae Iorga. Cetatea avea 22 de turnuri purtând nume pitorești ca Turnul Sângeros, Turnul Fetei, Turnul Elefantului, care îi permite autoarei să facă o instructivă incursiune în istoria militară și artistică a acestui mamifer, și altele.

Foarte interesant este excursul legat de Turnul Arapului care era situat aproape de o moschee purtând același nume și care poate fi atribuit sau dedicat unui mare demnitar otoman, eunucul negru (etio-pian/abisinian) Mehmed Aga Habesi însărcinat cu paza haremului imperial în vremea sultanului Murad al III-lea (1574-1595). Acest înalt personaj primea în 1589 terenurile din jurul actualului Ismail pentru a popula și organiza întreaga regiune bântuită de tâlhari și „zurbagii”, terenuri pe care a fondat în același ani orașul Mehmedabad, devenit ulterior Ismail. Aceste evenimente permit două observații: numele sub care erau cunoscuți etiopienii apare în Moldova la câțiva ani după moartea marelui eunuc (1590), mai precis în 1619 cu Lupu Hăbășescu. Acesta, deși probabil mai întunecat la piele, era român get-beget căci fiii lui se numeau Ion și Grigore. În niciun caz nu era un descendent al marelui eunuc negru care prin definiție nu putea avea copii, deși miniaturile contemporane îl reprezintă cu barbă, ornament pilos absent de pe fața acestei categorii de persoane.

O a doua constatare face parte din memoria colectivă și a intrat în folclorul moldovean. Faptele, povestite de A.A. Ilin-Tomici și reproduse de Mariana Șlapac, relatează o scenă de bătălie din războiul ruso-turc de la 1787-1791 când un ofițer rus, căpitanul Hripunov, dând brusc pînteni calului, a fost salvat de la moarte de un subofițer care a ucis pe soldatul turc ce-i amenința viața pe la spate. După cum relatează un martor ocular:

„În curând turcii au fost înfrânți și victoria a fost a noastră. Coborându-ne de pe cai, ne-am adunat ca de obicei într-un cerc; am început să râdem de felul cum a plecat Hripunov. «Da», a răspuns acesta, «turcul blestemat mai că nu mi-a tăiat gâtul». – Atunci toți au pufnit în râs : «Ce fel de turc! Arap mai negru ca tăciunele!» Hripunov nu a vrut să creadă, dar deoarece nu eram departe, ne-am pornit să vedem. Când am ajuns, Hripunov a strigat: «La naiba! Mi s-a părut alb ca făina». Acest fapt a stârnit râsul tuturor și a devenit proverb: „Arapul alb ca făina”.

Proverbul a fost probabil cunoscut de Ion Creangă care a utilizat acest oxymoron în povestea lui Harap Alb. Iată unde poate duce, între altele, lectura acestei cărți bogată în informații și documente de toate felurile, cu o ilustrație abundentă și variată.

Matei CAZACU,
doctor în istorie,

Centrul Național de Cercetări Științifice
(C.N.R.S.), Paris, Franța

Arta și activismul din Republica Moldova în revista „Arta” din România

Ediția recentă a revistei *Arta* din România dedicată unei problematice stringente, aduce în prim-plan relația complexă dintre artă și activism în spațiul pruto-nistean. Revista *ARTA* — publicație de arte vizuale a Uniunii Artiștilor Plastici din România — a apărut în perioada socialismului între 1954–1993, și-a întrerupt apariția între 1993–2010 (cu o scurtă reluare în 2000–2001), a fost relansată în 2010, fiind în prezent editată de UAP, cu sediul redacțional în București.



Sub genericul *Arta și activismul din Republica Moldova* (Numărul 65-66), publicația scoate în evidență interacțiunile dintre creația artistică și mișcările de rezistență, explorând multiplele dimensiuni ale activismului artistic și impactul acestuia atât în perioada sovietică, cât și în cea postsovietică. Apariția editorială pune în lumină aspecte ale artei și activismului din fosta RSS Moldovenească, devenită ulterior Republica Moldova, marcând o legătură între trecutul cultural și transformările contemporane.

Revista *Arta* fondată în 1954, a fost un reper cultural în spațiul românesc și o sursă rară pentru comunitatea artistică basarabeană, însăși reprezentând un exemplu de rezistență culturală într-un context de restricții (cenzura) artistice.

În perioada totalitarismului regimului comunist, *Arta* funcționa ca un „activism tăcut” în RSSM oferind acces indirect la dezbateri estetice și la tendințele artei vizuale din România. Lectura revistei, putea fi percepută ca un gest subtil de apropiere de cultura română și cea occidentală, fără a reprezenta însă o formă directă de opoziție politică.

Publicația, alături de emisiunile *Europei Libere*, o sursă de informare alternativă și un spațiu de



respirație pentru mediul artistic basarabean din RSSM, într-o perioadă în care contactele directe cu scena artistică europeană erau sever limitate de regimul sovietic. Revista *Arta* a constituit un reper cultural major din anii ‘50-’90, prin abordarea fenomenului artei vizuale românești și semnalaarea curentelor internaționale, oferind o „fereastră culturală” către tendințele artistice contemporane și mișcările de avangardă. Deși aliniată la directivele ideologice ale statului, *Arta* a găzduit periodic materiale despre artiști inovatori care, în limitele sistemului, au reușit să depășească normele impuse.

Realismul socialist domina scena artistică din RSSM, negând curentele moderne occidentale și punând la index operele unor artiști români

de renume precum Nicolae Grigorescu și Ștefan Luchian. În această perioadă de cenzură și control ideologic, accesul la publicații și albume de artă modernă din afara URSS era aproape imposibil, iar cărțile din România erau etichetate ca „materiale antisovietice”¹. Puținele exemplare ajunse în Chișinău nu erau agreate în RSSM pentru etalare și răspândire publică, devenind, însă o sursă prețioasă de documentare, inspirație și reziliență.

În RSSM, artiștii au trebuit să navigheze între conformarea la realismul socialist, promovat ca doctrină oficială, și dorința de a explora libertatea creativă. Cu toate acestea, artiștii din RSSM au găsit modalități de a accesa și asimila influențele curentelor artistice moderne, deseori pe căi de „contrabandă pe sub masă”, inclusiv prin intermediul revistei bucureștene *Arta*.

Astfel, *Arta* a devenit un barometru al fenomenului artistic contemporan din România, dar și indirect, din RSSM, ulterior Republica Moldova, relevând și evaluând scena cultural-artistică și oferind perspective critice asupra artei.

Volumul actual, publicat sub egida Uniunii Artiștilor Plastici din România și coordonat de subsemnata Valeria Barbas, dr. (artistă, curatoare) și Tatiana Fiodorova (artistă, curatoare) explorează dimensiunile interconectate ale relației artă-activism. Acesta include perspectiva „lucrătorilor culturali – ca agenți ai schimbării” conform viziunii T. Fiodorova și diverse „aspecte ale relației artă-activism-putere în RSS Moldovenească (anii ’60-’80)” urmărite de V. Barbas în conceptul de coordonare. Corpul teoretic al publicației cu referire la subiectul artei și activismului convențional cuprinde două segmente temporale distincte:

1. Perioada sovietică a RSSM (anii ’50-’91), marcată de cenzură și control ideologic strict.

¹ În perioada 1970, cărțile românești erau clasificate drept „materiale antisovietice” și confiscate de KGB pe baza instrucțiunilor Biroului Politic al CC al PCM (Biroul Politic al CC al PCM; KGB RSS Moldovenească, iar decretul lui I. Bodiul din anii ’60-’70 formalizau interdicția de circulație a acestor texte. A se vedea: Biroul Politic al CC al PCM. Instrucțiuni privind combaterea influenței ideologiei burghezo-naționaliste românești. F. 51, inv. 34, d. 45. AOSPRM, Chișinău, 1970; KGB RSS Moldovenească. Raport asupra confiscării literaturii românești. F. 2, inv. 1, dosar 324. AOSPRM, Chișinău, 1970-1972; CC al PCM. Hotărâri privind pătrunderea literaturii românești în RSSM. F. 51, inv. 31, d. 12. AOSPRM, Chișinău, 1965-1970; Ministerul Învățământului al RSSM. Ordin nr. 234/1973. Arhiva Națională a R. Moldova, Chișinău, 1973, Decrete și circulare interne ale lui Ivan Bodiul (Prim-secretar CC PCM, 1961-1980) AOSPRM, f. 51, inv. 34, d. 45.

2. Perioada postsovietică a Republicii Moldova (1991 – prezent), care analizează transformările culturale și sociale generate de tranziție.

Nr. 65-66 al revistei se deschide cu imaginea pe copertă a acțiunii *Citius, Altius, Fortius* de Pavel Braila, un performcanse la Stadionul Republican din Chișinău în 2019, care imprimă un vector investigărilor științifice, dar și celor vizuale.

Având o echipă de autori formată din critici consacrați, istorici de artă, dar și tineri cercetători, volumul de față se structurează pe mai multe compartimente:



- **Dosar:** Studii analitice și articole de sinteză;
- **Portofolii:** Profiluri dedicate parcursului creativ al artiștilor;
- **Cronici:** incursiuni în Expoziții din România și Expoziții internaționale;
- **Interviuri și recenzii de carte; In memoriam.**

Importanța ediției rezidă în faptul că pentru prima dată mișcării culturale independente, alternative i s-a oferit un spațiu de reprezentare și reflectare prin prisma complexității fenomenului nonconformist în artă și activism, de a evoca relația contradictorie cu puterea în perioadele istorice prin care a trecut RSSM/ R. Moldova.

Condițiile și „perspectivele” de existență în mediul artistic din RSSM „modelate conform directivelor Partidului Comunist, cu impunerea realismului socialist” sunt elucidate în corpul teoretic coordonat de subsemnata, incursiunea în anii ’50-’80, având drept focus relevarea „formelor incipiente” de activism artistic: „Perioada anilor ’50-’80 din RSSM, vizată în compartimentul de față, reflectă lupta între controlul ideologic și libertatea creativă atât a artiștilor, cât și a activiștilor și a criticilor vremii. În contextul unei dictaturi comuniste, relația dintre artă, activism și putere a constituit un aspect important al ecosistemului cultural local, catalizând procese artistice/ sociale de reziliență. Mediul cultural artistic s-a divizat în diverse paliere de relaționare cu puterea” [a se vedea p. 5-7]. „Dosarul actual

din revista ARTA conține documente și mărturii care reflectă procesul de formare a unei societăți democratice în Republica Moldova prin influența activă a artiștilor și activiștilor ca agenți ai schimbării și transformării” menționează T. Fiodorova, relevând mai cu seamă transformările culturale din perioada postsovietică [p. 4-5].

În timp ce mulți pictori și-au adaptat viziunea artistică cerințelor regimului, alții, precum Mihail Grecu, Valentina Rusu Ciobanu sau Anatol Grigoraș au găsit modalități subtile de opoziție. Marginalizați și criticați pentru «formalism», aceștia au reușit să integreze influențe din școala de la Barbizon și curente post-impresioniste în lucrările lor, explorând tehnici inovatoare și teme nonconformiste.

Un exemplu emblematic este Valentina Rusu Ciobanu, ale cărei creații reflectă o rezistență deschisă la ideologia oficială, analizate în detaliu de criticul de artă Constantin I. Ciobanu în “Citate din istoria artei în interpretarea Valentinei Rusu Ciobanu”. Autorul consemnează: „merită să accentuăm faptul că Valentina Rusu Ciobanu – cu mult înainte de discuțiile postmoderne privitoare la intertextualitate, la legitimitatea apropierei citatelor, la reevaluarea noțiunii de originalitate și la disocierea netă a mesajului artistic în text și metatext – utiliza deja extragerea unor citate din arta mondială pentru a le retopi în noul context al propriilor opere originale [a se vedea p. 28-31].

Alte personalități, scriitori și critici de artă, pe vremuri au plătit un preț personal pentru curajul lor, fiind constrânse să părăsească locul de muncă ca urmare a presiunilor ideologice. Un exemplu în acest sens este criticul de artă Ludmila Toma, care a suferit pentru curajul său de a releva contextul și creația pictorului Mihail Grecu, un pionier nonconformist al opoziției din arta sovietică a RSSM. L. Toma a fost „nevoită” să plece de la Academia de Științe a Moldovei în anii '80, unde activa în calitate de cercetător științific [a se vedea articolul „Mihail Grecu în lupta pentru libertatea creației” p. 22-27].

Opera artistului plastic Anatol Grigoraș a fost valorificată și elucidată relativ recent în istoria artelor din Basarabia (abia în 2022!), grație investigațiilor autoarei Eleonora Brigalda, doctor în studiul artelor, care a identificat și a documentat opera pictorului din colecțiile publice și private, ulterior contextualizând și reconstituind parcursul biografic și creativ al artistului în premieră în monografia sa (Editura Arc, 2022). Articolul „Anatol Grigoraș – un pictor al rezilienței în cli-

matul sovietic” reflectă destinul artistului, care „a întâmpinat provocări din cauza devierilor sale de la ideologiile artistice predominante”. Autoarea consemnează: „Înfruntarea directivelor comuniste și angajamentul față de exprimarea artistică în afara mainstreamului certifică faptul că demersul lui Anatol Grigoraș – pictor moldovean din umbra sistemului, rămâne un capitol important în istoria artei Republicii Moldova (...) Deși artistul nu a fost venerat de sistem și nici nu s-a ambiționat să realizeze expoziții personale, iar lucrările sale, în mare, au fost trecute cu vederea de comisiile de achiziții de stat. Opera artistului actualmente este risipită în mare parte” [a se vedea p. 32-37].

Un aspect important al perioadei postbelice este relația activist-putere remarcată în formele incipiente de (art)activism în anii '50-'70. Primele acțiuni de protest antisistem, quasi-artistice, din perioada postbelică sunt identificate de Teodor Ajder, care trece în revistă diverse manifestări/inițiative sociale de protest de grup și individuale ce configurează un „hăpănișm moldovenesc” (termen utilizat de T. Ajder). „Hăpăniștii” au desfășurat multiple acțiuni de protest, implicând aspecte creativ-artistice, fără a cunoaște, de facto, despre acționism, performance, happening etc. și neidentificându-se drept artiști [a se vedea p. 8-20].

Perioada anilor '80 este marcată și de apariția unuia dintre primele exemple ale complexelor sculpturale de influență postmodernistă - *Rugina & Co*, cunoscută și cu titlul *Rja v cinah* (Ржа в чинах în limba rusă) realizată de arhitectul Nicolai Ischimji și sculptorul Valerii Moșcov. Cercetătoarea Ana Marian, menționează: “Datând din anul 1986, această manifestare, unică de felul său în aspectul exprimării unui protest social deschis contra birocrăției, ia forma unui complex din obiecte din metale ruginite, ce redau „uzura” aparatului de stat comunist [a se vedea articolul „NICOLAI ISCHIMJI Rugina & Co și modelarea spațiului” p. 43-45]”.



Drapelul lui Muruziuc. Arhiva SIS. Publicat în *Timpul*.
Muruziuc's flag. SIS archive. Published in *Time*.



În articolul „Vântul schimbării. Unde fuge artistul?” autoarea Tatiana Fiodorova-Lefter face referință la transformările din viața cultural-artistică din perioada premărgătoare căderii URSS, și debutul anilor '90, trecând în revistă evenimentele expoziționale din Chișinău de impact precum: „Căutare” (1989), „Я + Я + / EY + EY+ “ (1990) și „Expoziția de artă non-obiectivă” (1991), organizate de grupul de inițiativă format din Mihail Șevelkin, Valerii Mașkov și Serghei Popovsky, expoziția de grup „Expoziția pe asfalt”, 1994, inițiată de Ștefan Sadovnikov ș.a., majoritatea având loc la VDNKh (în prezent complexul Moldexpo). [a se vedea p. 32-48].

Anumite procese și aspecte ale primului deceniu de după căderea URSS sunt configurate de criticul Vladimir Bulat, care face referință la impactul în viața artistică de la Chișinău a expoziției personale a pictorului Iurie Horovski (din vara lui 1990). Or, Vl. Bulat mai remarcă „Dacă la debutul deceniului de după prăbușirea comunismului ca sistem politic în acel spațiu puteam identifica un singur fenomen distinct, reprezentat de un artist alergic la tot ce reprezenta inregimentare, normă, clișeu sau fenomen definibil: este vorba despre deja regretatul Mark Verlan (1963-2020). [a se vedea p. 46-49]”.

Aceste manifestări performative de opoziție au pregătit terenul pentru conturarea ulterioară a unor mișcări/colective artistice profesioniste subversive, care au încercat să submineze ideologiile oficiale. Grupul „Fantom” au creat opere care au contestat oficialitatea ideologică a regimului și au promovat alternative la discursul comunist dominant. Aceștia au organizat reuniuni, expoziții neoficiale și evenimente culturale alternative la cele ce urmau, dogmatic, directivele politicii oficiale. Odată cu colapsul URSS, tot mai posibil a devenit legitimarea fundamentării dimensiunilor artei contemporane independente în proaspăt-independenta Republică Moldova (inclusiv prin lansarea și activitatea Centrului pentru Artă Contemporană KSA:K, or. a Asociației *Oberliht*).

Rolul inițiativelor culturale independente în procesul democratizării spațiului public din Republica Moldova din deceniul doi și mai cu seamă a Asociației *Oberliht* (debutul anilor 2000) este evidențiat de Marina Paladi și Vladimir Us: „Asociația *Oberliht* a luat naștere din necesitatea imperativă de a coagula comunitatea artiștilor emergenți și de a le oferi alternative viabile de expunere și perspective de viitor. În primii ani, *Oberliht* a desfășurat multiple activități, cu participarea profesioniștilor locali și internaționali, stabilind noi platforme de expunere și facilitând implementarea proiectelor de artă contemporană. Alegând să activeze în interiorul unui sistem educațional și cultural învechit, și în lipsa oportunităților și inițiativelor de stat, membrii asociației au urmat o cale lungă de autoeducare și profesionalizare” [a se vedea p. 50-55].

Fenomenul artei și activismului în deceniul „oligarhic” (2009-2019) este conturat de Vitalie Sprinceană: „Pentru scena culturală, deceniul este important pentru că marchează epoca consolidării unui mic sector cultural independent, relativ autonom față de instituțiile și infrastructura culturală de stat(...). Autorul menționează mai multe inițiative și spații noi, mișcări artistice și activiste (*Apartamentul Deschis*, squat-ul Centro 73 de la Muzeul Zemstvei, Parcul Zaikin, *Occupy Guguță*, grădinăritul urban de Lilia Nenescu, reabilitarea Scuarului Cehov, Teatru-Spălătorie, *Platzforma*, *Coaliția Sectorul Cultural Independent* etc.) și conchide că: „Comparativ cu perioada 2001-2009, sectorul cultural independent a devenit mai vizibil, mai vocal. Colaborarea acestuia cu grupurile de activiști (și emergența mișcărilor de artivști) a amplificat vocea acestuia” [a se vedea p. 56-60].

Arta critică în Moldova în perioada 2009-2019 este relevată de Teodor Ajder sub titlul sugestiv „Lucitori și lucitoare. Protestatari și Protestatare”, autorul face referință la „performance”-urile lui Anatol Mătășaru, „jelaniile” Varvarei Zingan, la debotezătorii Oleg și Ghenadie Brega, coliba lui Tudor Pânzari, *Occupy Guguță*, la importanța mediatică a Revistei la PLIC și activitatea asociației *Oberliht*, la acțiuni și intervenții în spațiul public realizate de Ghenadie Popescu, Pavel Brăila, Victor Ciobanu ș.a. Potrivit lui Ajder: „Fără excepție, între 2009 - 2019 persoanele implicate în arta critică din Moldova au redescoperit importanța colaborării, a aliaților din alte domenii, și a importanța agorei. Au fost generate inițiative cu impact major asupra identității locuitorilor Mol-

dovei, deși multe dintre problemele pe care le-au scos în evidență artiștii nu au fost soluționate” [a se vedea p. 61-69].

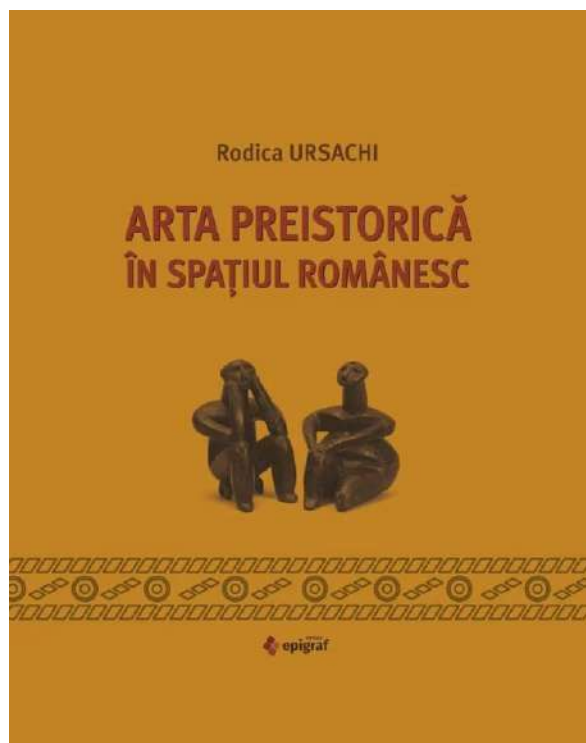
Compartimentul *Portofolii* îl vernisează articolul „Traumafelia” semnat de Olivia Nițș, investigând discursul complex al artistului Valeriu Schiau, în experiența traumei aproape obsesivă fie în pictură, desen, fie în instalație, obiect sau video art. Printre artiștii elocvenți ai artei contemporane din Republica Moldova, reprezentanți ai generației născuți în anii '70, se numără Pavel Brăila și Ghenadie Popescu, al căror discurs îmbină aspectele artistice, sociale și conceptuale. O viziune inedită asupra creației lor este prezentată prin prisma unui „jurnal care nu a fost scris niciodată” de Vlad Morariu despre Pavel Brăila și o incursiune „hidrografică” realizată de Moni Stănilă asupra Râuri.md a lui Ghenadie Popescu.

Relația dintre artă și activism în RSS Moldovenească și ulterioara Republică Moldova a evoluat într-un context tensionat, caracterizat de adaptare, rezistență și contestare. În regimul dictatorial, arta a devenit atât un instrument de conformare la presiuni ideologice, cât și o formă subtilă de opoziție. Revista *Arta* reflectă aceste dinamici, promovând lucrări ale artiștilor contemporani care explorează constrângerile sociale și contestă paradigmele rigide, în timp ce analizează raportul dintre individ și sistemele politice. În extenso, am spera că reflectarea unor zone rămase în umbră a fenomenului artistic contemporan moldav își va găsi continuitatea în numerele ulterioare ale Revistei *Arta* din România.

Valeria BARBAS,
doctor în studiul artelor și culturologie,
Institutul Patrimoniului Cultural

Arta preistorică în spațiul românesc. Autor: Rodica Ursachi, doctor în studiul artelor, Facultatea Arte Vizuale și Design, UPSC

În monografia *Arta preistorică în spațiul românesc*, elaborată de către Rodica Ursachi, sunt oglindite pe larg procesele de apariție și dezvoltare a artei din cele mai vechi timpuri în spațiul românesc. Fiind o lucrare de sinteză, monografia înglobează rezultatele cercetărilor științifice realizate de către cercetători pe parcursul ultimelor decenii.



Monografia este structurată în compartimentul introductiv, trei capitole, încheiere, bibliografie și lista operelor incluse în carte. Lucrarea conține un volum de 176 de pagini, text și imagini.

În primul capitol *Constituirea filonului artistic în epoca de piatră* autorul descrie primele manifestări artistice ale omului din spațiul carpa-to-danubiano-pontic valorificând mostrele depistate în perioada respectivă. Sunt analizate imagini și statuete zoomorfe, antropomorfe, ceramica de toate categoriile și ansamblul decorului și ornamenticii acestora. La acest compartiment se face accent pe cele mai vechi culturi ce au perindat spațiul românesc: cultura din neoliticul timpuriu *Starcevo-Criș*, cultura *Ceramicii liniare*, cultura *Boian*, cultura *Vădastra*, cultura *Hamangia*, cultura *Gumelnița* și cultura *Cucuteni-Tripolie*. Autorul

evidențiază substratul axiologic, caracterizat prin piese plastice de ordin artistic și ideatic.

Foarte importante sunt anexele ce țin de acest capitol unde autorul expune tabelar: perioadele artei preistorice, tipurile de artă, caracteristicile artei preistorice, tematica picturilor rupestre, tratarea plastică și rezolvarea compozițională a imaginilor, particularitățile, tipologia și decorul ceramicii neolitice, motivele ornamentale și semnificațiile lor, tipologia statuetelor zoomorfe și antropomorfe etc. La finele primului capitol sunt reliefate elementele ce țin de domeniul arhitecturii și construcțiilor (temple, sanctuare, cetăți, locuințe, morminte ș. a.), compartiment care ar cere o tratare mai amplă. Oportune sunt anexele tabelare ce expun tipologia formelor arhitecturale și materialele de construcție.

Capitolul II *Caracteristici artistico-estetice ale obiectelor din epoca bronzului* relevă evoluția civilizației umane din arealul carpa-to-danubiano-pontic, marcat de culturile: *Glina*, *Cernavodă I-III*, *Coșofeni*, *Monteoru*, *Tei*, *Verbicioara*, *Gârla Mare-Cârna*, *Noua*, *Coslogeni* și *Sabatinovka*. În urma investigațiilor realizate în perioada examinată autorul studiului monografic evidențiază, prin intermediul pieselor și obiectelor descoperite de arheologi, perioada tranziției de la cultura prelucrării pământului (epoca neolitică) la cultura prelucrării metalelor neferoase (epoca bronzului) și manifestarea acestei epoci prin influențe culturale cu alte regiuni în baza dezvoltării meșteșugurilor și comerțului. Este bine descrisă apariția obiectelor din cupru, bronz, aur executate în tehnica ciocanitului la rece, a turnării și în matrițe (arme, podoabe, unelte de lucru, unelte de cult etc.). Sunt bine analizate: forma pieselor, tehnica de execuție, ansamblul decorativ și ornamental.

Ultimul capitol *Tendințe artistice în epoca fierului* descrie două perioade mari: *Hallstatt* și *La Tene*, perioade a epocii fierului care se divizează la rândul său în mai multe etape. Fiecare fază a epocii fierului este amănunțit descrisă conform tuturor caracteristicilor, implicit și sub aspect artistic. Autorul studiului, specifică faptul că, în perioada epocii Hallstatt au loc mari transformări sociale, politice și economice pentru societate. Toate acestea au favorizat evoluția practicii prelucrării fieru-

lui. Concomitent sunt edificate cetăți, așezări fortificate, sanctuare de cult, morminte etc. O atenție aparte în text se acordă obiectelor din metal cu valoare artistică: brățări, inele, oglinzi, fibule, vase ș. a. În detalii este descrisă decorația, ornamentica și destinația obiectelor. Riguros sunt tratate vasele de ceramică din perioada Hallstatt (castroane, urne, cupe, căni ș.a.), analizate din punct de vedere a culorii decorului și formei.

Perioada LaTene, pe lângă descrierea de către autor a obiectelor din metal, un spațiu aparte este rezervat sculpturii monumentale, stelelor-idoli și prelucrării decorative a metalelor prețioase. Ultimele prezintă oglinzi, pumnale de tip *akinakes*, statuete, coliere, cercei, brățare, aplice vestimentare, coifuri ș.a., fiind expuse în paralel și conotațiile simbolice ale imaginilor.

În urma investigațiilor autorul studiului susține că, un rol important pentru dezvoltarea activității grupului tipologic dominant local, se datorează contopirii culturii grecești, scitice și a

popoarelor învecinate care au îmbogățit substanțial arta autohtonă a geto-dacilor.

Materialul textual al studiului monografic *Arta preistorică în spațiul românesc*, oglindește amploarea proceselor creative ce s-au produs în cultura artistică pe parcursul perioadei investigate, prin caracterul vast al analizei științifice a fenomenelor creative ce au avut loc în perioada de referință. Analiza profundă a operelor de importanță prin care se reliefează caracterul evolutiv și ascendent al culturii românești, prezintă o contribuție valoroasă a autorului în studiul artelor, inclusiv din Republica Moldova. Studiul monografic va servi drept suport relevant atât pentru cercetători, cadre didactice și studenți ai instituțiilor de profil.

Vitalie MALCOCI,
doctor în studiul artelor,
conferențiar universitar,
Institutul Patrimoniului Cultural

Moștenirea artistică a sculptorului Alexandru Plămădeală. 85 de ani de la trecerea în neființă a sculptorului

Potențialul artistic înalt al marelui sculptor al Basarabiei interbelice, Alexandru Plămădeală (1888-1940) a marcat arta plastică autohtonă, amprenta lui edificatoare resimțindu-se până în prezent. Trecerea de la formele artei țărănești la înaltele standarde ale artei universale a devenit posibilă datorită căutărilor teoretice și practice ale maestrului, care, alături de predecesorii săi Terentie Zubcu și Vladimir Ocușco, a reușit să aducă întreaga artă academică universală spre asimilare tinerilor talente din Basarabia. Studiile lui Alexandru Plămădeală au început la cursurile de artă de la Școala Comunală de Desen din Chișinău, condusă de Vladimir Ocușco, apoi, în anii 1912-1916, au continuat la Școala de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Moscova, unde i-a avut în calitate de profesori pe Serghei Volnuhin și Konstantin Korovin. Revenind la Chișinău, în 1918 și în 1919, fiind numit în funcție de director al Școlii de Arte Plastice, el se va autoperfecționa încontinuu, îndrumând tânăra generație de plasticieni.

Una dintre cele mai remarcabile laturi ale



activității sale în calitate de sculptor este aportul său la constituirea portretului sculptural ca gen al artelor plastice în perioada interbelică. Până la el, portretul sculptural se atestă în arta basarabească doar ca parte a chipurilor din troițele populare moldovenești, realizate în lemn și piatră. Modelate stilistic divers, dar cu o alură a artei primitive, troițele moldovenești păstrau farmecul unor reprezentări medievale, deși, la începutul secolului XIX, ele tind spre modelele renascentiste, cum

este, spre exemplu, *Troița de la Jeloboc*. Meritul lui Alexandru Plămădeală constă în asimilarea cunoștințelor temeinice ale școlilor rusești, românești și occidentale, în ceea ce privește tehnicile de execuție, modelarea volumetrică și aprofundarea în domeniul anatomiei plastice.

La fel, nudul sculptural, practic inexistent în arta medievală a Țării Moldovei, dar și portretul sculptural, ambele lucrute în ronde-bosse, au fost aduse spre a fi studiate de tinerii plasticieni de la Școala de Belle-Arte din Chișinău. Cunoștințele temeinice în domeniul nudului sculptural au fost acumulate de Alexandru Plămădeală în perioada studiilor sale la Moscova, școala de sculptură de acolo fiind fundamentată pe realizările europene clasice în acest domeniu. Informații și lecții de artă prețioase au fost însușite de sculptor și în timpul călătoriilor sale de durată prin Europa, în timpul cărora el a vizitat muzee, ateliere de creație și a văzut numeroase monumente de artă. Pe tot parcursul vieții sale, lucrând încontinuu și schițând mereu nuduri și portrete, Alexandru Plămădeală și-a conturat propriul stil de modelare și desen, ajungând la nivelul marilor maeștri europeni, creația sa devenind ulterior parte integrantă a școlii de sculptură românești, ale cărei valori au fost promovate de el. La Școala de Belle-Arte, condusă de el, studiul nudului era aprofundat prin asimilarea construcției scheletului și a musculaturii omului, prin asimilarea tehnicilor de desen și modelare în materiale proprii genului sculpturii clasice.

Pentru a ilustra realizările originale ale lui Alexandru Plămădeală în domeniul portretului este îndeajuns să menționăm schițele *Portretul Valentinei Tufescu* (1930, cărbune pe hârtie), *Fată cu pălărioară* (1930, cărbune pe hârtie) sau camera *Portretul domnișoarei Zalkind din Riga* (1916, marmură). Sunt concludente în acest sens *Portretul Olgăi Plămădeală* (1924, lemn) și *Portretul lui Bogdan Petriceicu Hasdeu* (1936, ghips patinat).

Nudurile create de sculptorul Alexandru Plămădeală, cum ar fi *Stânca* (1928, ghips patinat), *Schiță* (1930, lemn) sau *Sapho* (1934, lemn) sunt măturii elocvente ale spiritului său creator și cutetător.

În același context, menționăm și *Bustul lui Alexe Mateevici* (1933, bronz patinat) de la Cimi-

tirul Armenesc din capitală, operă care constituie o deosebită realizare în domeniul sculpturii funerare.

Nu putem să nu amintim aici de cea mai cunoscută operă a lui Alexandru Plămădeală din domeniul sculpturii monumentale, și anume *Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt* din Chișinău (1928, bronz, piatră de Cosăuți), în care detaliile portretistice ale voievodului, inspirate de portretele votive din mănăstirile moldovenești medievale, modelarea veridică a statuii lui în haine de epocă și atributele credinței (crucea) și ale celui de luptător pentru valorile creștinismului (spada) sunt realizate la un nivel artistic înalt.

Astfel, *Monumentul lui Ștefan cel Mare și Sfânt* din Chișinău în interpretarea sculptorului nostru a devenit prima mostră de artă monumentală din Basarabia interbelică, fiind un exemplu elocvent de măiestrie și care a deschis cale și altor manifestări sculpturale de for public, ce se înscriu, filă cu filă, în istoria artelor plastice moldovenești.

Personalitatea și creația lui Alexandru Plămădeală s-a aflat în repetate rânduri în atenția criticilor de artă autohtoni. Astfel, se remarcă memoriile Olgăi Plămădeală, soția sculptorului, *A.M. Plămădeală. Viața și activitatea (amintiri)* (Chișinău, Editura *Cartea Moldovenească*, 1965, în limba rusă) și studiul semnat de Sofia Bobernaga și Olga Plămădeală cu titlul *Alexandru Plămădeală* (Chișinău, Editura *Literatura artistică*, 1981). La creația lui s-a referit și criticul de artă Tudor Braga în studiul său *Alexandru Plămădeală*

din seria *Mari maeștri ai secolului XX* (Chișinău, Editura ARC, 2007). O contribuție semnificativă la perpetuarea în timp a creației sculptorului este culegerea de articole, unite într-o singură carte și îngrijită de criticul de artă Vasile Malanețchi, *Alexandru Plămădeală, un promotor al frumuseții clasice* (Chișinău, Editura *Știința*, 2020). Având în vedere aceste studii, considerăm că tematica legată de aportul valoric al lui Alexandru Plămădeală în arta și cultura Moldovei nu este epuizată și va constitui, cu siguranță, subiectul unor studii critice și în viitor.

În concluzie, remarcăm faptul că moștenirea artistică a sculptorului Alexandru Plămădeală include un întreg palmares de realizări, cum ar fi constituirea genurilor portretul și nudul sculptural, îndrumarea și formarea profesională a unei generații noi de artiști plastici la Școala de Belle-Arte din Chișinău (astăzi Colegiul de Arte Plastice *Alexandru Plămădeală*), întemeierea Pinacotecii municipale din Chișinău și dotarea acesteia cu o colecție impunătoare de opere de artă și, nu în ultimul rând, profesarea genului sculpturii funerare și întemeierea genului sculpturii de for public, care era reprezentat până la el doar prin bustul lui Alexandr Pușkin al sculptorului rus A. Opekușin, edificat în 1885 și care se află și astăzi în Grădina Publică din Chișinău.

*Ana MARIAN, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural*

Aniversarea a 60 ani de activitate a Departamentului Arhitectură - istorie, destin și valoare a Școlii de Arhitectură din Republica Moldova, Universitatea Tehnică a Moldovei

Facultatea Urbanism și Arhitectură Scurt istoric

Școala de Arhitectură din cadrul Universității Tehnice a Moldovei are o istorie și parcurs academic remarcabil, fiind înregistrată în 1964 odată cu întemeierea Institutului Politehnic „S. Lazo” din Chișinău (actualmente UTM), cu denumirea de Catedra Arhitectură și Construcții Inginerești, în cadrul Facultății de Inginerie și Construcții. Prima admitere la specialitatea Arhitectură a avut loc în anul 1965. Arhitectul Viktor Smirnov în anii 1965-1974, a exercitat funcția de șef de catedră, numit prin ordinul rectorului Institutului Politehnic „S. Lazo”, prof. univ., dr. hab., Sergiu Rădăuțanu (Figura 1, 2) [1, 5].

Pe parcursul anilor, Catedra Arhitectură, intitulată în prezent Departamentul Arhitectură, a cunoscut multiple modificări de titulatură și structură organizatorică. În componența sa, Departamentul Arhitectură a cuprins programul de studii integrate 0731.1 Arhitectură (1965-2025) și

programul 0731.6 Arhitectură peisajeră și amenajarea spațiilor verzi, redenumit în Arhitectură Peisajeră (2021-2024), ulterior fiind transferat în cadrul Departamentului Urbanism și Design Urban (figura 3).

Arhitectura este liantul dintre creativitate, inginerie și artă

Școala de Arhitectură – Departamentul Arhitectură, din cadrul Universității Tehnice a Moldovei, Facultatea Urbanism și Arhitectură, marchează șase decenii de activitate, în care, anual, sunt înmatriculați tineri talentați, motivați și orientați spre creativitate. Acest spațiu academic constituie un mediu propice în care viitorii arhitecți își pot manifesta imaginația, pot cerceta și experimenta continuu, generând noi idei și soluții pentru realizarea proiectelor și creațiilor proprii, adaptate provocărilor contemporane. De-a lungul ultimilor ani, programul de studii 0731.1 Arhitectură a evoluat simțitor în activitatea de formare a specialiștilor în domeniu. De-



Fig. 1, 2. Profesorii Catedrei Arhitectura – V. Smirnov, B. Morgun, N. Iamșicova, E. Bognibov [1].

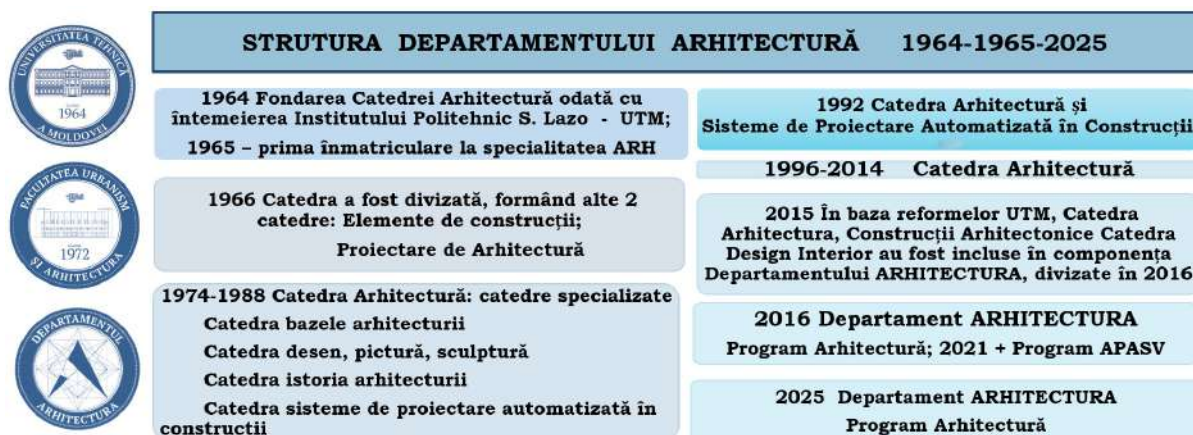


Fig. 3. Dezvoltarea catedrei, Departamentului Arhitectură 1965-2025 [1, 3, 6].

partamentul Arhitectură pregătește specialiști de o înaltă cultură artistică, capabili să activeze în domeniul cercetării și proiectării de arhitectură, restaurării arhitecturale, arhitecturii de interior și urbanismului, formând viitori lideri de opinie, capabili să răspundă exigențelor secolului al XXI-lea (Figura 4, 5, 6) [1-5].

Astăzi, misiunea Departamentului Arhitectură fundamentată pe obiective și strategii universitare spre asigurarea unui proces didactic realizat prin prisma inter-pluri și transdisciplinarității, centrat pe student, menit să asigure educabilului un mediu favorabil în dobândirea competențelor profesionale generale și specifice, având în vedere complexitatea domeniului de specialitate. În acest context, pregătirea profesională îmbină cunoștințele teoretice cu abilitățile practice, specifice arhitecturii, promovând totodată valorile morale, etice și estetice, iar aceste realizări sunt posibile doar prin dedicație, multă pasiune, vocație și generozitate. În prezent, școlile prestigioase de arhitectură din lume, precum și cea de la Chișinău, prin programul studii integrate de Arhitectură, FUA, UTM, pune accent pe practica și teoria arhitecturii contemporane, promovând sintagma proiectare activă în serviciul comunității, orientată pe funcționalitate, confort, durabilitate și sustenabilitate ecologică. Iar absolvenții de azi, arhitecții de mâine să vină cu o nouă abordare, capabili să genereze un fundament comun pentru un dezințat devenit imperios necesar pentru Republica Moldova (Figura 7, 8, 9) [1, 3, 6].

În anul 2025, la aniversarea a 60 de ani de la înființare (1964–1965–2025), Departamentul

Arhitectură – Școala de Arhitectură din cadrul Universității Tehnice a Moldovei se afirmă ca un veritabil hub de creativitate, caracterizat printr-un mediu academic eterogen, cu un potențial semnificativ de dezvoltare și experimentare în domeniul arhitecturii și al urbanismului, prin oportunitățile tehnice și tehnologiile moderne oferite studenților-arhitecți. De asemenea, menționăm că procesul educațional este asigurat de cadre didactice notorii, cu reputație națională și internațională, teoreticieni și practicieni și este completat prin activități extracurriculare desfășurate la nivel național și internațional: stagii de practică de inițiere în profesie, ateliere de creație, activități de relevu, restaurare, proiectare de arhitectură și design, participarea în proiecte academice și de cercetare, la conferințe, expoziții etc. Universitatea Tehnică a Moldovei asigură mobilitatea academică atât a studenților cât și a profesorilor prin semnarea unor acorduri bilaterale Erasmus+, oferindu-le posibilități pentru schimb de experiență și bune practici educaționale la universități internaționale. La UTM putem interacționa cu o comunitate diversă de studenți internaționali și autohtoni interesați de domenii precum: arhitectură, inginerie, urbanism, design, conservare și restaurare a monumentelor de patrimoniu etc. [2]. Un loc distinct în activitatea Departamentului Arhitectură este îndeplinit de către valoroasele cadre didactice din țară și străinătate, profesori și conferențieri universitari, doctori în științe, care, de-a lungul anilor ghidează și inspiră tinerii studioși, formând specialiști de înaltă calificare în ariile de competență ale arhitecturii (Figura 10).



Fig. 4, 5, 6. Rectorul UTM, Viorel Bostan, dr. hab., prof. univ., profesori și absolvenți a Departamentului Arhitectură [3, 5].



Fig. 7, 8, 9. Procesul academic zilnic al studenților arhitecți anul I, atelier de proiectare anul IV, profesor Negruța Igor și atelier de sculptură anul III, profesor Drebot V., Maetru în Artă, Departamentul Arhitectură [3].



Fig. 10. Staful profesoral al Departamentului Arhitectură 2022-2025 [3].

(din stânga): Tofan Alexandru, Studzinski Irina, Bulat Maria, Andrusceac Constantin, Negruța Igor, Niți Ion, Pânzaru Anatol, Drebot Victor, Moraru Ion, Borozan Sergiu, Oleinic Svetlana, dr., conf. univ., Munteanu Angela, dr., conf. univ., șef Departament ARH, Grozavu Nistor, dr., conf. univ., Mîrza Anatol, Andronovici Diana, Radevici Irina, Andronic Radu, Bernic Lia, Kațel Evghenii, Melnic Svetlana, Ciocanu Sergius, dr. arh. [3-7].

Departamentul Arhitectură a manifestat permanent un spirit profesional în promovarea și perpetuarea valorilor științifice, culturale și profesionale ale Școlii de Arhitectură din Republica Moldova. În cei 60 de ani de activitate didactică, Departamentul Arhitectură s-a afirmat drept reper al comunității academice din învățământul superior din țară, atractiv pentru sute de absolvenți ai liceelor, care aleg să își continue studiile în Republica Moldova.

Bibliografie

1. Universitatea Tehnică a Moldovei. 50 de ani de învățământ superior ingineresc 1964-1965. Chișinău: CP, 2014. pp. 313-317.
2. UTM: 60 De Ani De Excelență în Educație și Inovație. [online]. [accesat pe 02.01.2025]. <https://utm.md/blog/2024/09/11/utm-60-de-ani-de-excelenta-in-educatie-si-inovatie/>
3. <https://fua.utm.md/departamente/arhitectura/> [online]. [accesat pe 28.01.2025]
4. https://www.facebook.com/d.arhitectura/?locale=ro_RO [online]. [accesat pe 01.02.2025]
5. UTM și SPPS implementează cu succes proiecte comune de dezvoltare <https://utm.md/blog/2022/11/10/utm-si-spps-implementeaza-cu-succes-proiecte-comune-de-dezvoltare>. [online]. [accesat pe 12.04.2025]
6. Munteanu A. Arhitecți, artiști plastici – profesori la Catedra de arhitectură a UTM. În *Identitățile Chișinăului*, Chișinău: Arc-Chișinău, Ediția III, 2016. pp. 265-273.
7. Munteanu A. Schițe de portret: Arhitecți, artiști plastici, profesori la Catedra Arhitectura: Scurt istoric al Catedrei Arhitectura, compartimentul Arte vizuale. Chișinău: Editura UTM, 2016. 103 p.

*Angela MUNTEANU,
doctor în studiul artelor,
conferențiar universitar,
Universitatea Tehnică a Moldovei*

Theodor Kiriacoff – 125 de ani de la naștere

Theodor Kiriacoff a fost un nume foarte cunoscut printre iubitorii de teatru și criticii teatrali din perioada interbelică și cea postbelică. La Chișinău, Iași sau București scenograful basarabean s-a bucurat de o apreciere bine meritată datorită spectacolelor pentru care artistul realizase costumele și schițele de decor. Ca să înflegem mai lesne rolul pe care l-a jucat Th. Kiriacoff în scenografia românească, e firesc să ne adresăm izvoarelor de epocă și să urmărim evoluția genului pe care l-a îmbrățișat, analizând totodată nivelul la care se profesa această artă în prima jumătate a secolului XX, la apariția în scenă a pictorului.



Th. Kiriacoff s-a constituit și format ca artist - scenograf la Chișinău, în atelierul lui Auguste Baillayre, într-un timp când în Basarabia arta decorului de teatru nici nu era bine cunoscută. Concomitent, prin aceeași școală au trecut și alți colegi: Victor Fiodoroff, Elena Barlo, Natalia Brăgalia, Vladimir Evers și Elizabeta Ivanovschy, majoritatea afirmându-se ca scenografi în teatrele din regat, ultima activând în Belgia.

Elevul lui Auguste Baillayre și al emigrantului rus George Pojeidaeff, Theodor Kiriacoff, în egală măsură, a preluat de la profesorii săi diversitatea intereselor și integritatea gândirii plastice, care în

continuare au constituit maniera artistică a plasticianului, confirmată prin opere realizate în diferite genuri ale artei plastice.

În mediul artistic al Chișinăului din anii 1918—1940, care balansează între limitele cerințelor academice ale lui Alexandru Plămădeală și liberalismul lui Auguste Baillayre, Theodor Kiriacoff rămâne distanțat în această luptă de idei, oglindind în operele sale frumusețea și sinceritatea creației, universalismul valorilor umane.

Theodor Kiriacoff s-a născut la 24 octombrie 1900 fapt confirmat în Registrul de evidență a *Bisericii Sfântul Proroc Ilie* a Consistoriului Chișinău unde este consemnat botezul ultimului fiu al Anei Suruceanu și Grigore Kiriacov, care a avut loc la 11 februarie 1901. În calitate de martori au fost prezenți magistratul Iuri Cononovici și aristocrata cu titlu ereditar Ecaterina Suruceanu (pâna la casatorie – Bogdan), nobilul de viță veche Mihail Suruceanu și soția magistratului Elena Cononovici, ultima fiica a lui Theodor Suruceanu. Înrudirea familiilor Suruceanu și Kiriacov a avut pentru cel mai mic fiu al lui Grigore și al Anei o importanță aparte. Fiind deja la Iași, el adaugă la numele său și cel de -al doilea nume – Suruceanu, sugerând astfel ponderea acestei familii în rândul boierimii basarabene [1, p. 104, 108 și 109].

Această dublare a numelui era justificată, deoarece familia Suruceanu se bucura de o anumită notorietate în Basarabia, fiind cunoscută încă din secolul XVIII, ca fondatoare a satului și mănăstirii, care și azi mai poartă numele venit pe linia maternă. Primul în aceasta listă figura Theodor Suruceanu (1829-1900), bunelul artistului, fiu al lui Ioan Suruceanu (1789-1836), căsătorit cu Ecaterina Bogdan, fiica mazilului Dumitru Bogdan, marmoră la înregistrarea botezului pruncului.

Theodor Kiriacoff a fost o personalitate rară în scenografia românească de pe timpuri, adevărul fiind confirmat de numărul publicațiilor de epocă, în care, cu diverse ocazii a fost amintită sau analizată creația sa.

Putem afirma cu certitudine că nici un artist plastic din Basarabia nu a cunoscut atâtea aprecieri elogioase, pe deplin meritate, și o asemenea faimă de care s-a bucurat scenograful nostru. Constatăm, însă cu regret, că cel care figurează pe placile comemorative din holul Teatrului Național din Iași, printre nume, precum Gheorghe

Asachi, Vasile Alecsandri, Constantin Negruzzi, Mihail Kogălniceanu, Matei Millo, Aurel Ion Maican, Mihail Sadoveanu, Ion Sava, George Topircanu ș.a. rămâne încă, astăzi, un anonim. Theodor Kiriacoff este puțin cunoscut în prezent la Iași, la București, unde a activat în ultimii ani de viață, dar și la Chișinău, de unde și-a luat zborul.

La Chișinău, de exemplu, se află câteva schițe de costume și xilografuri care poartă semnătura sa și care fac parte din donația lui Auguste Baillayre. La Iași, unde artistul a activat în anii 1929-1942, în Arhivele Statului sunt câteva crochiuri de decor din stagiunea anilor 1937-1938, iar la Muzeul Teatrului se mai păstrează doar patru schițe accidentale din aceeași perioadă.

La București nu există informații despre artist nici la Operă, nici la Teatrul Național, unde Theodor Kiriacoff a realizat decoruri din 1939 și până la deces, în 1958. Absolut întâmplător, în Cabinetul de Stampe al Academiei Române au fost descoperite câteva linografuri – ilustrații la poemul lui Taras Șevcenko *Taras Bulba* – și cca 30 de acuarele realizate pentru ediția omagială a *Poveștilor* lui Ion Creanga, îngrijită de Liviu Rebreanu și editată în 1940.

O ediție rarisimă poate fi considerată și cartea de versuri a lui Dimitrie Iov, ilustrată de Theodor Kiriacoff cu xilografuri color originale, tipărită în anul 1943 la Iași și donată Bibliotecii Academiei de Științe a Moldovei de Ștefan Ciobanu.

În viața artistică a Basarabiei pictorul apare pe neașteptate și se afirmă aproape concomitent. Auguste Baillayre își amintește în notițele sale: *...Theodor Kiriacoff apare la Școala de Arte în 1920, demonstrând aptitudini artistice strălucite și o capacitate de lucru neobișnuită. A frecventat atelierul lui Alexandru Plămădeală și al meu. După expoziția lui Pojedaev s-a transferat în atelierul lui, executând crochiuri de costume teatrale. În 1920 a participat la Salonul oficial din București...* [2, p. 7]

Apariția operelor lui Theodor Kiriacoff la expoziții, în permanență era nominalizată ca o realizare a școlii de arte basarabene, specificându-se: *...Așa pictori ca Kiriacoff ar face onoare fiecărui teatru din țară...* [3, p.60]

Primele opere ale pictorului, expuse la expoziția bucureșteană au atras atenția recenzenților datorită coloritului viu, abundent, care accentuează stilul costumelor teatrale. Dar nu numai efectele coloristice au stat la baza creației lui Theodor Kiriacoff. De la bun început pictorul s-a afirmat prin originalitatea gândirii artistice, ce s-a manifestat în permanență prin intermediul realizării structurii

compoziționale a lucrărilor, reflectate în stil și manieră proprie, în felul cum concepea personal opera de artă. În lucrările donate de Auguste Baillayre în 1962 și păstrate la Muzeul Național de Artă din Chișinău această integritate a lucrărilor lui Theodor Kiriacoff reprezintă o valoare constantă. Fiecare crochiu de costum teatral, de grafică de carte sau grafică de șevalet neîndoiește expresivitatea convingătoare și tratarea necesară pentru a transfera spectatorul în ambianța spectacolului, a motivelor fantastice abordate sau în lectura consumată.

În așa mod este conceput costumul *Barbă albastră* (1922) pentru spectacolul cu aceeași denumire de Moris Meterlink, unde paleta sonoră a coloritului, ritmica ornamentală a costumului și căutările unei forme stilizate, constructive marchează fantezia și originalitatea tratării motivului. Aceeași modalitate plastică se aplică și în cazul schițelor pentru costumul cazacului (1923), ale boierilor (3 costume, 1924) și ale oștenilor antici (1925), fiecare impunând spectatorii să se deplaseze, prin intermediul armoniei coloristice sonore, prin forma stilizată cu acuratețe și printr-un simț acut al timpului istoric, în mediul fiecărei epoci.

În perioada chișinăuiană Theodor Kiriacoff a elaborat una dintre cele mai enigmatice lucrări ale sale: ciclul de stampe *Bestialites* (Monstruozități) – un album cu 13 lucrări color în xilografura, incluse într-o mapă confecționată de pictor în 1927 (Muzeul Național de Artă din București). Judecând după titlul albumului, *Bestialites. 13 bois de Th. Kiriacoff – 1927*, ciclul putea fi realizat, în egala măsură, fie în Basarabia, fie în Franța.

Ciclul *Bestialites* reprezintă un moment deosebit în arta europeană, prin faptul că în lucrări se abordează nuditatea, la propriu și la figurat, a prostituatelor de vârstă a treia. *Nud îmbracându-se, Nud cu oală, Doua nuduri pe canapea, Nud la spălat* etc. sunt imagini în care simțul estetic al frumosului în artă este bruiat și marginalizat până la limită. Suplimentar, compozițiile cu una sau două figuri sunt redată în ipostaze care, prin felul în care sunt reprezentate, ar displăcea cunoscătorului tradițional de artă. Însăși tehnica executării de factură expresionistă este o excepție în creația pictorului din acea perioadă.

Originalitatea procedeelor plastice utilizate în grafica de carte se bazează pe studierea profundă a gravurii în lemn, a cărții din Moldova medievală, care în modul cel mai reușit oferă posibilitatea de a reflecta conținutul operei și senzația timpului când are loc acțiunea. Ilustrațiile lui Theodor Kiriacoff la poemul *Amiralul oceanului*

de Felix Aderca (1957), imită destul de fin formele grosolane ale xilogravurii din cărțile de cult, fiind lipsite și de armonia liniară a formei.

De regulă, aceste ilustrații sunt concepute la un nivel plastic narativ, cu descrierea detaliilor dialogurilor ambianțelor, excluzând utilizarea limbajului plastic al semnificației simbolice, ce în mare parte dirijează caracterul costumelor și al scenografiei teatrale. Fiecare scenă se prezintă cu denumirea sa, preluată din conținutul versurilor și inclusă în compoziție, ca unul din elementele esențiale. Urmand tradițiile vechii gravuri pe lemn, Theodor Kiriacoff rămâne, totuși, un admirabil cunoscător al costumului de epocă și al mediului respectiv.

Un aspect completamente neașteptat al creației artistului îl prezintă ciclul de acuarelă (6 opere), creat pe motive din «Apocalipsis» și cu care pictorul se expune în cadrul vernisajelor basarabene din anii 1930—1936. În stampele acestei serii, cât de straniu și paradoxal ne-ar părea, lipsește nuanța mistică, caracteristică acestei legende biblice. În ele predomină o structură armonioasă a culorilor contrastante, care transpun limbajul plastic în sunete melodice, înălțătoare. *Îngerul negru*, de exemplu, ca și alte opere ale ciclului, ne reprezintă vederi monumentale, panoramice, deopotrivă atrăgătoare, ale Edenului și Infernului. Structura etajată a compozițiilor are un evident caracter simbolic și «realismul» fiecărui subiect se reflectă în imagini fantastice, amintind prin tratare și conținut operele germanului Franț Stuck. Stilizarea formei, simetria și concomitent o desfășurare structurală infinită a compozițiilor, imprimă ciclului de stampe măreție și solemnitate.

La vârsta de doar 24 ani, în 1925, Theodor Kiriacoff devine unul dintre cei mai tineri profesori ai Școlii de Belle Arte, activând în același timp și la Teatrul Național din Chișinău, unde în 1933, împreună cu Auguste Baillayre și Boris Nesvedov realizează o frescă. După cum comunică directorul Ludovic Dauș, *...trei mari pictori ruși, care s-au oferit să-mi împodobească teatrul cu o frescă de artă, dintre cele mai reușite* [4, p.28].

Interesele artistice ale lui Theodor Kiriacoff au fost diverse și variate. Teatrul Național din Iași și spectacolele *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri, *Frații Karamazov* de Fiodor Dostoevski, *Burghezul gentilom* de Jaque Moliere, *Ploaia* de Somerseth Moem, cât și scenografia spectacolelor la Teatrul de Operă și Balet din București sunt doar o parte din vasta activitate de creație a artistului, chiar dacă mai nominalizăm și spectacolele realiza-

te de plastician în Franța, Germania, Bulgaria etc.

Talentul său viguros s-a oglindit deopotrivă în scenografie și pictură, în sculptură și pictura murală, în grafica de carte și de șevalet. În acest context, Theodor Kiriacoff, a fost, ca și profesorul său Auguste Baillayre, o personalitate cu interese și realizări în cele mai diverse domenii ale artei plastice, continuând într-o nouă ambianță acest fenomen specific al artei basarabene din perioada dată.

După anii 1940, după cum a observat cu justețe Ion Cazaban *...Kiriacoff are de-a face cu regizori de talie maruntă sau, mai rau, improvizati. Arta sa se va consuma în gol, va straluci izolată (prin stilizări ilustrative, bine executate), nu se va mai implica în viziunea unor spectacole memorabile...* [5, p.56].

În revista *Teatrul*, nr. 6 din anul 1958, la p. 83 întâlnim o ultimă referire la Theodor Kiriacoff, semnată de I. Flavius: *...Scenografia este o artă tânără, mai ales la noi... Pe tarâmul acestei arte, astăzi la mare cinste și cu rol de prim ordin, Theodor Kiriacoff- Suruceanu – de curând și prea timpuriu dispărut – a fost, la noi, unul dintre pionieri. Și până astăzi după decesul său la București în 28 aprilie 1958 nu cunoaștem absolut nimic despre moștenitorii artistului, lucrările sale apărând sporadic la licitații, dar cele mai multe circulă prin colecțiile private ale bucureștenilor.* [6, p.43]

După Theodor Kiriacoff școala scenografiei basarabene este preluată și continuată de Boris Nesvedov la Chișinău, Elisabeth Ivanovschi în Belgia, Natalia Brăgalia și Helene Barlo în România, Vladimir Evers în Germania etc.

Referințe bibliografice

1. ANA, Biserica „Sfântul Proroc Ilie” a Consistoriului Chișinău. F. 211, inv. 1, d.304, p. 104, 108 și 109.
2. ANA, Auguste Baillayre, F. 2989, inv. 1, d. 10, p. 7.
3. Olga Plămădeală. Școala de Belle-Arte din Chișinău, cu ocazia împlinirii a 15 ani de existență. În: *Viața Basarabiei*, 1934, nr.6, p.60.
4. ANA, Auguste Baillayre, F. 2989, inv. 1, d.164, p. 28.
5. Ion Cazaban, „Scenografi ai teatrului românesc interbelic (I),1. Theodor Kiriacoff-Suruceanu (1901-1958)”. În *Studii și cercetări de istoria artei*, Academia Română, vol. 40, 1993, p. 56.
6. I. Flavius. Theodor Kiriakoff-Suruceanu (1900-1958). În: *Teatrul*, București, nr. 6. 1958, p. 83.

Tudor STAVILĂ,
doctor habilitat în studiul artelor,
profesor cercetător,
Institutul Patrimoniului Cultural

Simbolismul transcendent al formelor și al cromaticii în creația pictoriței Dany-Madlen Zărnescu

*„Negrul mă atrage cel mai mult
și nu întâmplător. El vine din Bucovina mea, unde catrințele sunt negre,
așa cum sunt și oalele de la Marginea”*
Dany-Madlen Zărnescu. [2, p. 92]

„Ca o zi a vieții” – este titlul sugestiv al antologiei apărute recent la Editura Mușatinii din Suceava (în anul 2024) publicate în omagiul artistei plastice Dany-Madlen Zărnescu. Florilegiul alcătuit de Doina Cernica cuprinde o colecție de articole, documente și afișe relevante, cronici de expoziții, interviuri, studii critice și analize asupra tehnicii colajului, alături de portrete artistice ale plasticienei (504 pagini de text și ilustrații). Prezentă lucrare a fost concepută, conform mărturiei autoarei „la zece ani de la trecerea în eternitate a pictoriței Dany-Madlen Zărnescu”, având drept obiectiv stimularea unei reevaluări și redescoperiri a operei sale artistice” [2, p. 9]. Volumul, amplu documentat, se structurează pe două direcții principale: biografismul și memorialistica.



Publicația include contribuțiile unor critici, teoreticieni și istorici de artă de prestigiu, pre-

cum Alexandra Titu, Constantin Prut, Corneliu Antim, Luiza Barcan, Adrian-Silvan Ionescu, Radu Negru, Valentin Ciucă și Iulian Bucur, dar și opiniile unor artiști renumiți, printre care Marin Gherasim, Ilie Boca și Suzana Fântânariu. Această diversitate de perspective permite o interpretare amplă și complexă a operei plasticienei Dany-Madlen Zărnescu, reliefând atât dimensiunea estetică a lucrărilor sale, cât și profunzimea ideatică și intelectuală care o definește. Fiecare articol din acest volum adaugă o perspectivă complementară creației protagonistei, trasând multiple căi de interpretare a lucrărilor realizate.

Născută la 10 octombrie 1950, în Vama-Suceava, România, Dany-Madlen Zărnescu a absolvit Facultatea de Desen din cadrul Universității «Alexandru Ioan Cuza», unde s-a format sub îndrumarea profesorului Nicolae Matyus. De-a lungul carierei, artista a organizat 11 expoziții personale însemnate în orașe precum Bacău, Timișoara, Suceava, București și Ialomița, precum și în Cernăuți, Ucraina. De asemenea, a participat la numeroase expoziții de grup și simpozioane naționale și internaționale, iar lucrările sale se regăsesc în colecții muzeale și private din România și de peste hotare, în S.U.A., Marea Britanie, Elveția, Egipt, Italia, Norvegia, Spania, Bulgaria. Recunoașterea sa artistică a fost consolidată prin numeroase premii și aprecieri critice, printre care: Premiul Uniunii Artiștilor Plastici din România la Expoziția concurs „Saloanele Moldovei” (Bacău-Chișinău, 2002), Premiul Primăriei Municipiului Chișinău România la Expoziția concurs „Saloanele Moldovei” (Bacău-Chișinău, 2009), Premiul pentru Grafică la Bienala „Lascăr Vorel” Piatra-Neamț (1997). De-a lungul anilor, Dany-Madlen Zărnescu a îmbinat armonios activitatea artistică cu cea didactică. Și-a început cariera pedagogică la Școala de Muzică și Arte Plastice din Slobozia (1974-1976) și la Școala Generală Amara (1976-1979). În perioada anilor 1983-1989 activează la Casa Pionierilor din Bacău, instituție care, după 1990, a devenit Palatul Copiilor. În această perioadă, a coordonat clasa de grafică, contribuind semnificativ la formarea tinerelor talente, cultivând pasiunea pentru artă și stimulând creativitatea elevilor săi. Aflată într-o continuă căutare a formelor de transcendență, artista Dany-Madlen

Zărnescu s-a stins din viață la 14 octombrie 2014, lăsând în urmă o operă originală, ce constituie o contribuție semnificativă la afirmarea artei românești contemporane pe un făgaș modern.

Am avut ocazia de a o cunoaște pe Dany-Madlen Zărnescu în cadrul unei tabere internaționale de creație, organizată în 2007 la Chișinău, în incinta Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”. La prima impresie, s-a remarcat printr-o modestie discretă, însă în spatele acesteia se dezvăluia o gândire artistică profundă și o rigoare conceptuală deosebită. De-a lungul timpului, ne-am reîntâlnit la diverse simpozioane internaționale – momente poate prea scurte, dar încărcate de prietenie și recunoștință. Privind astăzi *stricto sensu* „Rodul” muncii sale, oferit ca simbol al unei legături prețioase, observ acel echilibru subtil între raționalitatea cerebrală și sensibilitatea afectivă ce o caracterizează.

Creația plasticienei reflectă o fascinație inexplicabilă, s-ar părea, pentru transcendență, explorând un spațiu intermediar situat la intersecția dintre concret și abstract, dintre real și ideal. Această tensiune dintre formele lipsite de materialitate și materia eliberată de constrângerile formale constituie un leitmotiv al operei sale, sugerând o viziune estetică ce depășește limitele percepției imediate și se apropie de sfera meta-realului. „Simetriile și asimetriile se grupează și se distrug, pentru a da naștere unor situații generatoare de flash-uri de culoare. De sub contorsionarea arderilor, răzbate lumina. Astfel mi-am închipuit eu acest demers în arta mea și am căutat de-a lungul timpului să îl redau, în diverse variante și prototipuri” – afirmă Dany-Madlen Zărnescu [4].

Artista utilizează simboluri de semnificație spirituală, precum cum se poate observa în seriile „Crucea”, „Portal”, „Fereastră”. Simbolul crucii, recurent în colajele sale, devine o expresie a sacralității universale și a conexiunii dintre dimensiunea materială și cea a spiritului. Tranziția de la bidimensional la tridimensional în reprezentările crucii, alături de tensiunea vizuală generată din interiorul imaginii, relevă o forță ce permite luminii să pătrundă din spațiul sacralizat spre exterior, subliniind astfel ideea de transcendență și revelație.

Concepute în estetica „negru pe negru”, colajele realizate de Dany-Madlen Zărnescu îmbină diverse materiale, precum hârtia neagră, pielea, fibrele textile și metalul, fiind îmbogățite de subtile intervenții cromatice de vopsele acrilice.



Fig. 1 Dany-Madlen Zărnescu, *Cruce*, colaj, 40x40cm, Muzeul de Artă, Timișoara

Negrul, prezent frecvent în lucrările sale, nu are conotație solemnă, ci încorporează o eleganță rafinată, sobrietate și o introspecție. Demersul artistic al graficienei se axează pe ideea persistenței sacralului în artă și pe valorizarea posibilităților expresive ale colajului din hârtie neagră, tehnică ce constituie elementul definitoriu al operei sale. Codul „genetic” al lucrărilor pictorice este – negrul, tratat în diverse polemici drept nonculoare, dar și investigat în multitudinea perspectivelor de Dany-Madlen Zărnescu.

Artista însăși, deopotrivă cu explorările vizuale, meditează asupra definirii negrului, care apare în universul simțirilor sale ca:

- Negrul – „O stare a procesului alchimic, în care spiritul și materia își încep călătoria spre propria desăvârșire”;
- Negrul – „Un mediu convulsiv în care apar diverse forme și în care simbolurile își încearcă forța de pătrundere în absolut” [4].

Criticul de artă Valentin Ciucă remarcă puterea de sugestie poetică a negrului în creația semnată de Dany-Madlen Zărnescu: „fondurile, mai întotdeauna negre, evidențiază forme și volume peste care lumina trece și le animă. Este o pulsație lăuntrică, un cosmos incitant și sugestiv” [3], iar pictorul Ilie Boca sublinia că structura colajelor ei amintește de broderia medievală, cu o prețiozitate aparte a materialelor utilizate [1]. Stratificările de hârtie neagră, diversă ca factură și nuanță, rupte manual, tăiate cu foarfeca și lipită după o logică internă pe un fondal negru în lucrarea „Rod”,

2006, formează o compoziție în care se integrează ingenios forme precum dreptunghiul, pătratul și cercul. Organizarea ritmică și interferența subtilă a roșului amplifică ideea germinației.



Fig.2. Dany-Madlen Zărnescu, *Rod*, colaj, 40x40cm, Colecție privată

Utilizând principiile compoziției abstracte artista creează o serie de lucrări în tehnica colajului: „Structuri”, „Ritmuri”, „Simetrie”, „Asimetrie” axate pe expresivitatea formelor, liniilor sau care sugerează mișcare - „Forme în zbor”, „Aripi”. Lucrările „Loc de taină”, „Roșu de interior” și „Verde de interior” se constituie în spații ale introspecției, teritorii ale revelației, locuri ale cunoașterii iniția-

tice. Fascinația pentru transcendență devine deosebit de evidentă în compozițiile din seria „Grădina”, unde cromatica, îmbogățită de prezența unor nuanțe variate de verde, albastru, roșu și mov, alături de structura formală, sugerează o conexiune subtilă între domeniul vizibil și cel invizibil, între material și imaterial, contribuind considerabil la intensificarea impactului vizual al lucrărilor.

Creația graficienei Dany-Madlen Zărnescu se impune ca o sinteză artistică și conceptuală, o punte către o dimensiune transcendențială a artei, în care simbolurile, formele și cromatica devin vehicule ale unei căutări spirituale complexe. Abordarea sa unică, marcată de o semnificație simbolică inedită, își găsește locul în peisajul artei contemporane ca o pledoarie pentru introspecție, echilibru și armonie.

Referințe bibliografice

1. Boca Ilie, *Enciclopedia Artiștilor Români Contemporani*, Editura ARC 2000, București, 1996
2. Cernica Doina, *Ca o zi a vieții: florilegiu*, Editura Mușatinii, Suceava, 2024. 504 p.
3. Ciucă Valentin, *Un scol de arte frumoase în Bucovina*, Editura Mușatinii, Suceava, 2005
4. Zărnescu Dany-Madlen: album de artă, Bacău: Centru de Cultură „George Apostu”, 2013. 96 p.:il

Eleonora BRIGALDA,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar, Universitatea
Pedagogică de Stat „Ion Creangă”

Personalități remarcabile ale arhitecturii din Republica Moldova. Etti-Roza Spirer: 125 ani de la naștere

Aniversarea celor 125 de ani de la nașterea arhitectei Etti-Roza Spirer (16 aprilie 1900–30 martie 1990) a reprezentat un prilej deosebit pentru un moment de reflecție cu privire la perenitatea valorilor identitare proprii proiectelor sale arhitecturale. Spațiu pentru un dialog deschis a fost oferit de Institutul Patrimoniului Cultural. Masa rotundă, organizată în luna martie a anului curent, a reunit arhitecți, urbanisti și specialiști în domeniul patrimoniului cultural pentru a omagia devotamentul față de meseria de arhitect, demonstrat de reprezentanta sexului frumos care a declanșat afirmarea femeilor în domeniul arhitecturii la noi în țară. În cadrul mesei rotunde participanții la eveniment și-au prezentat punctul de vedere, opiniile și ideile prin comunicări cu un bogat material factologic, pentru determinarea tabloului real al proceselor din perioada postbelică și influenței arhitecților asupra acestuia.



În comunicările prezentate de m. c. al AȘM, dr. hab. Mariana Șlapac, dr. Alla Ceastina, dr. Alina Ostapov, dr. Alexandru Cocetov, dr. Sergiu Tronciu etc. au fost elucidate diferite etape ale

creației arhitectei, fiind analizate procedee compoziționale și stilistice ale clădirilor proiectate de autoare. La Masa rotundă au fost remarcate o serie de detalii care au completat portretul protagonistei, iar în aducerile aminte au actualizat evenimente culturale memorabile din trecut cu o semnificație aparte pentru istoria culturii noastre.



Etti-Roza Spirer în stânga lui Alexei Șciusev

Secolul al XX-lea nu ne oferă publicații despre Etti-Roza Spirer. Primele studii ale istoricilor și specialiștilor în domeniul artelor și arhitecturii ce se referă la evenimentele care marchează viața și activitatea arhitectei, apar în primele decenii ale secolului al XXI-lea. E de menționat că atât biografia, cât și opera arhitectei Etti-Roza Spirer este prezentată fragmentar în diverse lucrări.

Etti-Roza Spirer (rus.: Розалия Людвиговна Спирер) s-a născut la 16 aprilie 1900, în orașul Galați, județul Covurlui, din România, într-o familie cu origini evreiești, fiind una dintre cei cinci copii ai lui Ludvig și Betti Spirer (până la căsătorie: Ghelbert). După absolvirea Școlii Superioare de Arhitectură din București și obținerea Diplomei de Arhitect (1925), Etti-Roza Spirer își începe cariera profesională la birourile particulare de arhitectură din capitală. Lucrează doi ani cu Van Saanen Algi, autorul mai multor proiecte importante, publice și private, mai ales în București; apoi încă un an – cu arhitectul Cristofi Cerchez, considerat și creatorul stilului propriu neoromânesc de la începutul secolului al XX-lea. În perioada 1931–1939 își desfășoară activitatea în cadrul Serviciului tehnic al Primăriei orașului Bălți, avansând, prin Decret Regal, din gradul de Arhitect

Ordinar, clasa a III-a, până la Arhitect Ordinar, clasa a II-a. Pentru aportul în domeniul educației, privind implementarea proiectelor de construcție și de renovare a școlilor bălțene, Etti-Roza Ludvig Spirer, a fost decorată, în 1936, cu medalia „Răsplata muncii pentru construcțiuni școlare, clasa I”. Printre edificiile proiectate de arhitectă se numără clădirile Liceului industrial de fete (1933), Liceului teoretic de băieți „Ion Creangă” (1936) și Liceului de fete „Domnița Ileana” (1936). În afară de instituțiile de învățământ, s-au păstrat și clădirile administrative modificate în perioada interbelică: Primăria și Prefectura orașului Bălți (1934). Etti-Roza Spirer a fost implicată într-o serie de proiecte din județul Bălți, fiind considerată una dintre cele mai prolifiche în acest domeniu și apreciată prin probitatea ei profesională.



Reconstrucția casei Catarji-Bodescu
pentru sediul Prefecturii județului Bălți (1934)

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial arhitecta a fost evacuată în regiunea Saratov, Rusia, iar mai apoi în orașul Fergana, Uzbekistan. Din 1944, se stabilește la Chișinău, fiind angajată la un birou de proiectare pentru infrastructura de transport, unde se ocupa de proiectarea stațiilor de cale ferată din Uniunea Sovietică. Revenirea lui Alexei Șciusev la Chișinău, în 1945, a fost semnificativă pentru Etti-Roza Spirer, proiectele căreia, privind reconstrucția clădirilor în capitală, aveau un aviz favorabil din partea distinsului arhitect.

Perioada postbelică a fost fructuoasă pentru Etti-Roza Spirer. Astfel, în anii 1945–1955, au fost remodelate mai multe clădiri, dintre care fostul hotel „Suisse” (1946), Palatul Culturii, cinematograful „Odeon” (1946), Administrația funciară (1948) și Liceul pentru băieți nr. 3 (1952).

Etti-Roza Spirer activează până la vârsta de 72 de ani, ultimele decenii până la pensionare, demonstrându-și profesionismul în cadrul Departamentului de Arhitectură și Construcție al

Institutului de Proiectare Moldghiprostroy (rus.: Молдгипрострой), avansând în funcția de arhitect principal de proiecte. A încetat din viață în martie 1990.

Printre primele publicații despre Etti-Roza Spirer sunt cele ale istoricului literar Vasile Malanetchi „Orașul adolescenței lui Bogdan Petriceicu Hasdeu” (2005), ale Directorului Muzeului de istorie și etnografie din Bălți, Ludmila Dobrogean, „În memoria arhitectei Etti-Roza Spirer” (2008) și ale savantului Gheorghe Baciuc „Orașul Bălți și oamenii lui” (2010). Câteva articole, semnate de dr. Tamara Nesterov, elucidează creația arhitecților în perioada interbelică și postbelică la Chișinău, inclusiv a arhitectei Etti-Roza Spirer: „Arhitectura perioadei interbelice din Chișinău în căutarea identității artistice” (2016), „Arhitectura din perioada postbelică a Moldovei sovietice” (2016) și „Monumentele de arhitectură din Chișinău – între autenticitate și improvizare postbelică” (2018).

Lucrarea „Arhitectura din perioada postbelică a Moldovei sovietice” conține, probabil, cea mai amplă informație despre proiectele realizate de arhitectă. Evidențierea muncii arhitecților pentru restabilirea orașului Chișinău, după cel de-al Doilea Război Mondial, prin multiple exemple ale lucrărilor de reconstrucție, este făcută de autoare cu deosebită atenție. Sunt remarcate schimbările apărute în arhitectura edificiilor urbei: clădirea fostei Administrații guberniale (str. M. Kogălniceanu, 63), a azilului principesei E. Veazemschi pentru sediul Consiliului de Miniștri (str. A. Mateevici, nr. 87), a Gimnaziului nr. 3 pentru Institutul Agricol (str. A. Mateevici, 111). Din schimbările majore efectuate de Etti-Roza Spirer sunt scoase în evidență completările pe verticală cu un etaj, exemplificate prin cazurile remodelării fostului sediu al Administrației financiare, ajustat pentru Comisariatul popular al Afacerilor Externe (bd. Ștefan cel Mare, nr. 168), și a fostei case a lui Monastârschi, cunoscută mai mult ca „Hotelul Suisse” (bd. Ștefan cel Mare, nr. 144). O persoană neinițiată nici nu era în stare să perceapă diferența dintre clădirile ce-au existat cândva și cele refăcute de arhitectă. Deși activitatea de proiectare, subordonată deciziilor politice ale statului, limita creativitatea arhitecților în perioada postbelică, se putea observa cu câtă iscusință și pricepere a fost făcută modificarea arhitecturii istorice.

Membru corespondent al AȘM, dr. hab. Mariana Șlapac evidențiază aportul arhitectei Etti-Roza Spirer în domeniul arhitecturii în lucra-

rea „Contribuția femeilor arhitecte la dezvoltarea arhitectural-urbanistică a Chișinăului” (2022), în care realizările ei din perioada interbelică, precum și de după întoarcerea din Asia Centrală în Chișinău, sunt prezentate consecutiv, facilitând sistematizarea și generalizarea materialului. O ulterioară lucrare, bazată pe repere cronologice, ilustrează portretul de creație al arhitectei – „Arhitecta Etti-Roza Spirer: portret de creație” (2024).

Dr. Alina Ostapov își elaborează teza de doctorat „Politica de stat în urbanismul și arhitectura Republicii Sovietice Socialiste Moldovenești în perioada (1944–1955)”, bazându-se pe dosarele fondurilor Agenției Naționale a Arhivelor, care elucidează activitatea de proiectare a arhitecților din perioada vizată, inclusiv a Etti-Rozei Spirer. Autoarea atrage atenția la realizarea albumelor cu proiecte tip la care a participat arhitecta.

Ana Molcosean abordează tematica respectivă în comunicarea din cadrul Conferinței Științifice „Istorie. Arheologie. Muzeologie”, organizată de Muzeul Național de Istorie a Moldovei în octombrie 2023 și publicată în 2024. Studiul elucidează activitatea profesională a arhitectei în

anii 1931–1939, în orașul Bălți, și remarcă efortul enorm din spatele succesului, reușind să pună în valoare corelația dintre acestea, afirmându-se drept o personalitate polivalentă.

Pe fundalul cercetărilor recente și al unui interes crescut față de arhitecta Etti-Roza Spirer și asupra celor mai reprezentative realizări ale acesteia, participanții la Masa rotundă au susținut în unanimitate propunerea m. c. al AȘM, dr. hab. Mariana Șlapac de a înființa la Chișinău o placă comemorativă în memoria primei femei arhitecte din Basarabia, care a contribuit la modernizarea și reconstruirea capitalei într-o perioadă de transformări semnificative. Totodată, participanții au luat decizia de a-i susține pe bălțeni în inițiativa pentru a aduce la bun sfârșit decizia adoptată de Consiliul Municipal Bălți, în decembrie 2022, de a denumi tronsonul de stradă dintre str. Ștefan cel Mare și str. Independenței – *Bulevardul Etti-Roza Spirer*.

*Aurelia TRIFAN,
doctor în arhitectură,
Institutul Patrimoniului Cultural*

DATE DESPRE AUTORI:

ADĂSCĂLIȚA Lucia, doctor, lector universitar, Facultatea de Design, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: lucia.adascalita@dip.utm.md

BARBAS Valeria, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: valeriabaras@gmail.com

BIELIAVSKA Oksana, doctor, profesor asociat, Departamentul de Design Tehnologii Informaționale și Design, Institutul de Tehnologii Digitale, Design și Transport, Universitatea Națională Politehnică Odesa, Ucraina, e-mail: bieliavska.o.y@op.edu.ua

BRIGALDA Eleonora, doctor în studii artelor, profesor universitar, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Chișinău, e-mail: eleonora.brigalda@gmail.com

BRIHUNEȚ Manole, protoiereu mitrofor, doctor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: patrimoniul.bisericesc@gmail.com

CARPOV Aurelia, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: aureliacarpov@gmail.com

CAZACU Matei, doctor, Centrul Național de Cercetări Științifice (C.N.R.S.), Paris, e-mail: matei.cazaco@bbox.fr

CEASTINA Alla, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chastinalla@gmail.com

CHICU Dorina, doctorandă, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, e-mail: dorinachicu55@gmail.com

CIOCANU Sergius, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: sercigni@yahoo.com

CUZNEȚOV Larisa, doctor habilitat, profesor universitar, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă”, Chișinău, e-mail: larisacuznetov@mail.ru

EȘANU Andrei, academician, membru de onoare al Academiei Române, profesor cercetător, doctor habilitat, consultant la Institutul de Istorie, USM, Chișinău, e-mail: acad_andrei_esanu@yahoo.com

EȘANU Valentina, doctor, cercetător științific coordonator la Institutul de Istorie, USM, Chișinău, e-mail: valentinaesanu60@gmail.com

FILAS Victor, doctor, profesor al Departamentului de Design al Facultății de Arte, Khor-

tytsia National Academy, Zaporizhzhia, Ucraina; Edmonton, Canada, e-mail: filasvn@gmail.com

FILIPSKI Tatiana, doctor, conferențiar universitar, Universitatea Tehnică a Moldovei, Facultatea Urbanism și Arhitectură, Departament Arhitectură, Chișinău, e-mail: tanyafilepski@gmail.com

GHERMAN Iuliana, doctorandă, muzeografă, Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău, e-mail: julianagerman777@gmail.com

GOFMAN Irina, doctorandă, Universitatea de Stat din Moldova, arhitectă, Biroul de Arhitectură „Axel Schulschenk”, Essen, Germania, e-mail: gofman.ig@gmail.com

GRABOVSCAIA Maria, doctorandă, Universitatea de Stat din Moldova, Șeful Secției Patrimoniu, IP Casa-Muzeu “A.S. Pușkin”, Chișinău, e-mail: mariagrabovscaia@gmail.com

IAȚIUC Vitalie, doctorand, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: vitalie.ipc@gmail.com

IVAȘKIV Galina, doctor, Institutul Studiul Artelor, Academia Națională de Științe a Ucrainei, Lviv, Ucraina, e-mail: halynaivashkiv@ukr.net

MADAN Elena, doctor, lector universitar, Departamentul Design Industrial și de Produs, Facultatea de Design, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: elena.madan@dip.utm.md

MALCOCI Vitalie, doctor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

MARIAN Ana, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

MUNTEANU Angela, doctor, conferențiar universitar, Șef Departament Arhitectură, Universitatea Tehnică a Moldovei, Facultatea Urbanism și Arhitectură, Departament Arhitectură, Chișinău, e-mail: angela.munteanu1357@gmail.com

PELIN Andrei, doctorand, Universitatea de Stat din Moldova, Chișinău, e-mail: pelinandrey61@gmail.com

PISMAK Yuri, membru titular al Academiei de Inginerie din Ucraina, profesor asociat al Academiei de Stat de Inginerie Civilă și Arhitectură din Odesa, Odesa, e-mail: pismakart21@gmail.com

POLEVSHCHYKOVA Olena, doctor, bibliograf șef al Bibliotecii Științifice, Universitatea

Națională „I.I. Mechnikov” din Odesa, Odesa, e-mail: elenapolevchtchikova@gmail.com

ROCACIUC Victoria, doctor habilitat, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: rocaciuc@gmail.com

STAVILĂ Tudor, doctor habilitat, profesor cercetător, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: stavilat52@gmail.com

ŚWIĘCH Wojciech Adam, doctor, Universitatea „Andrzej Frycz Modrzewski” din Cracovia, Cracovia, Polonia, e-mail: wojtek_swiech@tlen.pl

ŚLAPAC Mariana, membru corespondent, doctor habilitat, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: maslapac@gmail.com

TRIFAN Aurelia, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

URSU Nadejda, arhitect, Atelierul de Creație Arhitecturală CUB SRL, Chișinău, e-mail: anghel-nadea@gmail.com

YAROVYI Volodymyr, doctor, profesor, Departamentul de Design Tehnologii Informaționale și Design, Institutul de Tehnologii Digitale, Design și Transport, Universitatea Națională Politehnică Odesa, Ucraina, email: yarovyi.v.a@op.edu.ua

ZHOVKVA Olga, doctor, profesor asociat la Departamentul Arhitectură, Universitatea Națională de Construcții și Arhitectură, Kiev, Ucraina, e-mail: glavarch@ukr.net

DATA ABOUT THE AUTHORS:

ADĂSCĂLIȚA Lucia, doctor, university lecturer, Faculty of Design, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: lucia.adascalita@dip.utm.md

BARBAS Valeria, doctor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: valeriarbas@gmail.com

BIELIAVSKA Oksana, doctor, Associate professor, Department of Design Information Technologies and Design, Institute of Digital Technologies, Design and Transport, Odesa Polytechnic National University, Ukraine, e-mail: bieliaska.o.y@op.edu.ua

BRIGALDA Eleonora, doctor, University professor, „Ion Creangă” State Pedagogical University, Chisinau, e-mail: eleonora.brigalda@gmail.com

BRIHUNEȚ Manole, protopriest mitrofor, doctor, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: patrimoniubisericesc@gmail.com

CARPOV Aurelia, doctor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: aureliacarpov@gmail.com

CAZACU Matei, doctor, National Center for Scientific Research (C.N.R.S.), Paris, e-mail: matei.cazaco@bbox.fr

CHASTINA Alla, doctor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chastinalla@gmail.com

CHICU Dorina, doctoral student, State University of Moldova, Chișinău, e-mail: dorinachu55@gmail.com

CIOCANU Sergius, doctor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: sercigni@yahoo.com

CUZNEȚOV Larisa, doctor habilitat, University professor, „Ion Creangă” State Pedagogical University, Chisinau, e-mail: larisacuznetov@mail.ru

EȘANU Andrei, academician, honorary member of the Romanian Academy, research professor, doctor habilitat, consultant at the Institute of History, USM, Chisinau, e-mail: acad_andrei_esanu@yahoo.com

EȘANU Valentina, doctor, coordinating scientific researcher at the Institute of History, USM, Chisinau, e-mail: valentinaesanu60@gmail.com

FILAS Victor, doctor, Professor of Design Department Faculty of Arts, Khortytsia National Academy, Zaporizhzhia, Ukraine; Edmonton, Canada, e-mail: filasvn@gmail.com

FILIPSKI Tatiana, doctor, Associate professor, Technical University of Moldova, Faculty of Urban Planning and Architecture, Department of Architecture, Chisinau, e-mail: tanyafilipski@gmail.com

GHERMAN Iuliana, doctoral student, museographer, National Art Museum of Moldova, Chisinau, e-mail: julianagerman777@gmail.com

GOFMAN Irina, doctoral student, State University of Moldova, architect, Arhitectur-Buro Axel Schulschenk, Essen, Deutschland, e-mail: gofman.ig@gmail.com

GRABOVSCAIA Maria, doctoral student, State University of Moldova, Head of the Heritage

Section, "A. Pushkin" House-Museum, Chisinau, e-mail: mariagrabovscaia@gmail.com

IAȚIUC Vitalie, doctoral student, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: vitalie.ipc@gmail.com

IVASHKIV Halyna, doctor habilitat, Ethnology Institute at the National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv, Ukraine, e-mail: halynaivashkiv@ukr.net

MADAN Elena, doctor, University Lecturer, Department of Industrial and Product Design, Faculty of Design, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: elena.madan@dip.utm.md

MALCOCI Vitalie, doctor, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

MARIAN Ana, doctor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

MUNTEANU Angela, doctor, Associate professor, Head of Architecture Departament, Tehnical University of Moldova, Faculty of Urban Planning and Architecture, Chisinau, e-mail: angela.munteanu1357@gmail.com

PELIN Andrei, doctoral student, State University of Moldova, Chisinau, e-mail: pelinan-drey61@gmail.com

PISMAK Yuri, full member of Engineering Academy of Ukraine, associate professor of Odesa State Academy of Civil Engineering and Architecture, Odessa, e-mail: pismakart21@gmail.com

POLEVSHCHYKOVA Olena, doctor, Chief Bibliographer of the Scientific Library, Odesa "I. I. Mechnikov" National University, Ukraine, e-mail: elenapolevchtchikova@gmail.com

ROCACIUC Victoria, doctor habilitat, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: rocaciuc@gmail.com

STAVILĂ Tudor, doctor habilitat, professor, principal scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: stavilat52@gmail.com

ŚWIĘCH Wojciech Adam, doctor, Andrzej Frycz Modrzewski Kraków University, Kraków, Poland, e-mail: wojtek_swiech@tlen.pl

ŚLAPAC Mariana, member correspondent, doctor habilitat, principal scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: maslapac@gmail.com

TRIFAN Aurelia, doctor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

URSU Nadejda, architect, CUB SRL Architectural Creation Workshop, Chisinau, e-mail: anghelnadea@gmail.com

YAROVYI Volodymyr, doctor, professor, Department of Design Information Technologies and Design, Institute of Digital Technologies, Design and Transport, Odesa Polytechnic National University, Ukraine, e-mail: yarovyi.v.a@op.edu.ua

ZHOVKVA Olga, doctor, Associate Professor of Architecture Department, Kyiv National University of Construction and Architecture, Kyiv, Ukraine, e-mail: glavarch@ukr.net

TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR ÎN REVISTA ARTA. SERIA ARTE VIZUALE

Stimați colegi, Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural Vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA, Seria ARTE VIZUALE.

Considerații generale: Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii), precum și cronici, documente de arhivă, abordând subiecte inovative din domeniul artelor vizuale: muzică, teatru, film, televiziune. Revista ARTA Seria Arte vizuale apare anual și este distribuită gratuit la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, franceză, română, rusă.

Structura lucrărilor este următoarea: I. Adnotare:

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română, engleză și rusă, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază. Adnotările se vor prezenta în format Times New Roman, Font size 10, Space 1,0. Volumul fiecărei adnotări va avea 1000-1300 caractere, inclusiv spații.

II. Textul lucrării:

Volumul textului va fi de 0,5-0,75 c.a. (20000-30000 semne, inclusiv spații și semne de punctuație), inclusiv bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

III. Materialul ilustrativ:

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legende corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

IV. Note și referințe bibliografice:

Notele se indică în text cu indice și se plasează la sfârșitul articolului, înainte de referințele bibliografice. Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor ANACEC din Republica Moldova. Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succesiune numerică, în ordine alfabetică. Referințele la sursele bibliografice se indică în paranteze pă-

trate, inserate în text, de exemplu [8]. Dacă sunt citate anumite părți ale sursei, după indicele bibliografic se indică și pagina, de exemplu [8, p. 231]. Referințele bibliografice se prezintă în original. În cazul în care se utilizează și titluri cu caractere chirilice, se redactează o bibliografie suplimentară cu transliterarea titlurilor cu caractere latine (conform sistemului Bibliotecii Congresului SUA).

Exemple de publicații tipărite:

Cărți: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013. Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012. Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973.

Articole în reviste și culegeri: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. În: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24. Documente electronice: Gavrilă B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

Exemple de transliterare: Semionov V. V. Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaja psikhologija. 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. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, p. 25-37.

V. Lista abrevierilor

VI. Date despre autor:

Numele, prenumele, gradul științific, titlul didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail. Data prezentării materialului, semnătura.

Fiecare articol este însoțit de o declarație pe propria răspundere privind originalitatea studiului.

Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (TNR, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0,50 c.a. (20000 caractere, inclusiv spații).

Anual, termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în Revista ARTA, Seria Arte vizuale, este 1 februarie. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu

grad științific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge materialele ce nu corespund profilului revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele lipsite de valoare științifică și publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Pentru publicarea materialelor în Revista ARTA nu sunt percepute taxe și nu sunt oferite onorarii. De asemenea, nu sunt oferite onorarii pentru recenzarea materialelor propuse spre publicare.

Manuscrisele și varianta electronică ale lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redac-

ție sau trimise prin poștă.

Adresa: Colegiul de redacție – Revista ARTA. Seria Arte vizuale, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, Bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Biroul 531, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: revistaartamold@gmail.com

Informații suplimentare pot fi solicitate: tel.: +373(022-272-684). e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com; Pagina web: www.artjournal.ich.md, www.ich.md

TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues, The Centre of Arts of the Cultural Heritage Institute invites you to submit materials for the Journal of Arts 2017, Visual Arts Series.

General considerations: The journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia), chronicles, and archival documents, covering innovative topics from the field of humanities: ethnology and culturology. The Journal of Arts, Visual Arts Series appears quarterly and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of the humanistic profile.

All scientific papers can be submitted in English, French, Romanian and Russian.

The structure of the work shall be as follows:

I. Summary: The main text shall be preceded by a summary in Romanian, English, French and Russian, each accompanied by a translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries will reflect the content of the article, the basic ideas and conclusions. The summaries shall be in Times New Roman, font size 10, 1.0 space. Each summary will contain between 1000–1300 characters, including the spaces.

II. The paper: The size of the text will be of 0,5 to 0,75 author's pages (20000-30000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the papers shall be submitted in hard (manuscript) and electronic formats: Times

New Roman, font size 14, 1.5 space.

III. Illustrative material: The illustrative material shall be presented in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF - no less than 300 dpi). Images, tables, graphs etc. will be accompanied by appropriate legends with the indication of the source of origin.

IV. Bibliography: Bibliographical references shall comply with the requirements of ANACEC of the Republic of Moldova. The bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case, titles in Cyrillic characters are used, an additional bibliography is drawn with the titles transliterated into Latin characters (according to the Library of USA Congress system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

Examples of printed publications:

Books: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013. Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012. Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. М.: Наука, 1973.

Articles in journals and collections: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24.

Electronic documents: Gavrillean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teză de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Na-

poca. Rezumat. 2011: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Teza.Ro.pdf> (visited 05.02.2015).

Examples of transliteration: Semionov V. V. *Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologiya*. M.: Evrika, 2000, 64 p.; Vasil'eva S. V. *Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv.* In: *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniyu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta*, 2010. Vyp. 7: *Istoriia*, p. 25–37.

V. List of abbreviations

VI. Information about the author: Surname, name, scientific and didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submitting the material, signature.

Reviews, book presentations, personalii, anthologies etc.

The materials shall be presented in the author's editing, but they must meet the established standards (Times New Roman, font size 14, 1.5 space). The maximum volume – 0,5 author's pages (20 000 characters including spaces).

The deadlines for submitting materials for publication in the Journal of Arts, Visual Arts Series is 1 February. The articles are subject to

reviews by specialists in the field possessing doctoral degrees. The editorial board claims the right to reject the materials that do not correspond to the profile of the journal and to the technical standards of publication, as well as the ones that lack scientific value or were previously published under various forms in other journals or books.

No fees are collected for publishing materials in the Journal of Arts, Visual Arts Series and no honorariums are offered. Honorariums are not paid either for reviewing the materials proposed for publication.

The hard copy (manuscript) and the electronic version of the scientific works may be submitted in person or sent by post to the editor.

Address: Editorial Board – Journal of Arts, Audiovisual Arts Series, Cultural Heritage Institute, Centre of Arts Studies, Bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, office 531, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

E-mail: revistaartamold@gmail.com

Additional information may be requested: telephone: +373(022-272-684); e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com;

Website: www.artjournal.ich.md, www.ich.md