

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

ARTA

SERIA ARTE VIZUALE,
ARTE PLASTICE, ARHITECTURĂ

Serie nouă.
Vol. XXVII, nr. 1

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

CHIȘINĂU ♦ 2018

COLEGIUL DE REDACȚIE:

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

Natalia PROCOP, dr. – *secretar responsabil*

Gheorghe BOBÂNĂ, dr. hab., profesor universitar

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

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

Liliana CONDRATICOVA, dr., conferențiar cercetător

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

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

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

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

Tamara NESTEROV, dr., conferențiar cercetător

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

Constantin SPÎNU, dr., conferențiar universitar

Tudor STAVILĂ, dr. hab., profesor cercetător

Lector: Vitalie ȚURCANU

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

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

Toate articolele au fost recenzate și recomandate pentru publicare de Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. 04 din 28 iunie 2018

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII

Arta / Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Mariana Șlapac (red.-șef),
... – Chișinău: 2018. – E-ISSN 2537 – 6136:

Arte Vizuale. Serie nouă.

Vol. XXVII, nr. 1, 2018. 160 p. Bibliografie și note la sfârșitul articolului.

Tiraj 150 ex.

E-ISSN 2537 – 6136

© Institutul Patrimoniului Cultural, 2018

SUMAR

♦ ARTA MEDIEVALĂ ȘI MODERNĂ

Mariana ȘLAPAC. <i>Symbolismul cetății</i>	5
Ольга ПЛАМЕНИЦКАЯ (Київ). <i>Бар в Подоліи – «citta ideale»: хронологія еволюції міста-фортеці</i>	14
Юрий ПИСЬМАК (Одеса). <i>Парижские декоративные тарелки с изображениями экзотических птиц</i> ...	24
Alla CHASTINA. <i>Architecture and Sculpture of the City Garden in Kishinev for the XIX Century</i> <i>(For the 200th anniversary of the Stefan cel Mare Park in Chisinau)</i>	32

♦ ARTA CONTEMPORANĂ

Maia MOREL (Montréal – Quebec). <i>L'art en perspective. Sur un tableau d'A. Y. Jackson</i>	40
Ana MARIAN. <i>Portretul în creația sculptorului Lazăr Dubinovski</i>	46
Tamara NESTEROV. <i>Monumentele de arhitectură din Chișinău – între autenticitate și improvizare postbelică</i> ...	53
Liliana PLATON. <i>Evoluția figurativului din pictura moldovenească în perioada anilor 1952–1960</i>	62
Natalia PROCOP. <i>Aspecte stilistice în vestimentația de la începutul anilor '60 ai sec. XX din RSSM</i>	68
Constantin SPÎNU. <i>Conexiuni artistice, tehnologice și semantice în creația ceramistei Nelly Sajin</i>	76
Vitalie MALCOCI. <i>Metamorfoze ale imaginii vizuale în scenografia moldovenească din prima jumătate a anilor '70 ai sec. XX</i>	88
Victoria ROCACIUC. <i>Noi tendințe în arta cărții moldovenești din perioada anilor 1970–1980</i>	95
Vladimir CRAVCENCO. <i>Grafica de carte în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească și Republica Moldova în anii 1988–2000</i>	104

♦ ISTORIA ȘTIINȚEI

Nicoleta VORNICU (Iași). <i>Metodologia de investigare a infracțiunilor privind operele de artă</i>	110
Liliana CONDRATICOVA. <i>Diversitatea și valoarea surselor de cercetare ale artei metalelor din Basarabia</i>	117
Aurelia TRIFAN. <i>Crama: de la construcție utilitară la obiect arhitectural personalizat în reflecția istoriografică</i> ..	127
Dmitri ȘIBAEV. <i>Chișinăul în desenele artiștilor plastici Leonid Grigorașenco, Emil Childescu și Ion Serbinov. Aspecte istorice</i>	137

♦ MANIFESTĂRI

Sidonia TEODORESCU, Gabriela PETRESCU (București). <i>Expoziția „Locuința interbelică în sectorul 3”</i>	142
Eleonora BRIGALDA. <i>Salonul internațional al profesorilor de arte vizuale 2018 – un spațiu de comunicare interculturală</i>	146

♦ IN MEMORIAM

Victoria ROCACIUC. <i>Adei Zevin cu admirație</i>	148
--	-----

♦ RECENZII

Constantin SPÎNU. <i>BATIK-UL DIN MOLDOVA de Natalia Procop – studiu de referință din domeniul artelor decorative contemporane</i>	151
---	-----

CONTENTS

♦ MEDIEVAL AND MODERN ART

Mariana SLAPAC. <i>Symbolism of the Fortress</i>	5
Olga PLAMENITSKAIA (Kiev). <i>Bar in Podolia – «citta ideale»: evolution chronology of the city-fortress</i>	14
Iuri PISMAK (Odesa). <i>Decorative plates from Paris with the images of exotic birds</i>	24
Alla CHASTINA. <i>Architecture and Sculpture of the City Garden in Kishinev for the XIX Century (For the 200th anniversary of the Stefan cel Mare Park in Chisinau)</i>	32

♦ CONTEMPORARY ART

Maia MOREL (Montréal – Quebec). <i>Art into perspective. On A. Y. Jackson's Red Maple</i>	40
Ana MARIAN. <i>Portrait in the creation of sculptor Lazar Dubinovsky</i>	46
Tamara NESTEROV. <i>Architectural monuments in Chisinau – between authenticity and post-war improvisation</i> ...	53
Liliana PLATON. <i>Evolution of the figurative approach in the Moldavian painting in the period 1952–1960s</i>	62
Natalia PROCOP. <i>Stylistic aspects in the clothing of the early 1960s in the Moldavian SSR</i>	68
Constantin SPINU. <i>Artistic, technological and semantic connections in the creation of ceramist Nelly Sajin</i>	76
Vitalie MALCOCI. <i>Metamorphoses of the Visual Images in Moldovan Scenography of the first half of the 1970s</i> ...	88
Victoria ROCACIUC. <i>New trends in Moldavian book art in the period 1970–1980</i>	95
Vladimir CRAVCENCO. <i>Book Graphics in the Moldavian Soviet Socialist Republic and the Republic of Moldova in 1988–2000</i>	104

♦ HISTORY OF SCIENCE

Nicoleta VORNICU (Iasi). <i>Methodology for investigating crimes related to works of art</i>	110
Liliana CONDRATICOVA. <i>Diversity and value of the research sources of the art of metals in Bessarabia</i>	117
Aurelia TRIFAN. <i>Winery: from utilitarian construction to architectural object personalized in historiographical reflection</i>	127
Dmitri SIBAEV. <i>Chisinau in the drawings of fine artists Leonid Grigorasenco, Emil Childescu and Ion Serbinov. Historical aspects</i>	137

♦ MANIFESTATION

Sidonia TEODORESCU, Gabriela PETRESCU (Bucharest). <i>Exhibition „The interwar building in the third sector”</i>	142
Eleonora BRIGALDA. <i>International Exhibition of the Teachers Visual Arts of 2018 – a space for intercultural communication</i>	146

♦ IN MEMORIAM

Victoria ROCACIUC. <i>With the admiration to Ada Zevin</i>	148
---	-----

♦ REVIEWS

Constantin SPINU. <i>BATIK OF MOLDOVA of Natalia Procop – the research in contemporary decorative arts</i>	151
--	-----

Simbolismul cetății

Rezumat Simbolismul cetății

Gândirea simbolică medievală s-a referit în mod special la cetate. Factorii determinanți ai simbolismului acesteia sunt: formele de planimetrie, culoarea, inaccesibilitatea, desemnată adesea printr-un șanț și val împrejmuitor, locul dominant în peisaj ș. a. Ea propune imagini simbolice rezultate din schema divergentă (acțiunile-asociații fiind cele de *a închide* și de *a separa*), din schema avergentă (acțiunea-asociația fiind cea de *a înconjura*) și din schema convergentă (acțiunea-asociația fiind cea de *a conține*).

Poarta fortificației se asociază cu ieșirea și intrarea. Ea este simbolul transcendenței, deoarece poate fi tratată ca un acces dificil spre un alt spațiu temporal. Printre schemele divergente ale porții figurează cele determinate de acțiunile de *a începe*, *a ieși* și *a deschide*; printre schemele avergente cele determinate de acțiunile de *a schimba*, *a traversa*, *a întoarce*, *a bate* și *a fi*, iar printre schemele convergente cele determinate de acțiunile de *a termina*, *a intra* și *a închide* (după D. Raynaud).

Simbolismul turnului fortificat este ancorat în adâncurile conștiinței umane. El exprimă mitul ascensional, când sufletul se înalță ajungând în spațiul transcendent divin. Autorul examinează o serie de axe schematice care fondează simbolismul turnului de apărare. Schema divergentă a imaginarului turnului fortificat al unei construcții defensive este determinată de acțiunile de *a urca*, *a începe*, *a închide* și *a ieși*; categoria avergentă – de acțiunile de *a trece* și *a bate*, iar cea convergentă – de acțiunile de *a conține*, *a coborî* și *a uni*.

Cuvinte-cheie: limbajul simbolic, gândirea simbolică medievală, simbolismul cetății, simbolismul porții de intrare în cetate, simbolismul turnului fortificat.

Summary Symbolism of the Fortress

Medieval symbolic thinking was related to the fortress. Its symbolism is determined by the following factors: the form of a plan, the color, the inaccessibility, often indicated by a ditch and surrounding rempart, the dominant place around the landscape etc. The fortress offers symbolic images, belonging to a divergent scheme (the actions-associations such as *to close* and *separate*), an avergent scheme (the action-association as *to surround*) and a convergent scheme (the action-association as *to contain*).

The fortress gates are associated with the entrance and exit. This is a transcendental symbol, because it can be considered as a complex transition to another time space. The divergent schemes of the fortress gates include actions-associations such as *to start*, *exit* and *open*; the avergent schemes include actions-associations as *to change*, *move*, *rotate*, *beat* and *be*, and the convergent schemes are present such ones as *to finish*, *enter* and *close* (after D. Raynaud).

The symbolism of the defensive tower is rooted in the depths of human consciousness. It expresses the myth of the ascent, when the soul rises up, reaching the divine transcendental space. The author examines a number of schemes, forming the symbolism of the defensive tower. The divergent scheme is determined by the actions-associations such as *to rise*, *start*, *close* and *exit*; the avergent one is made by such actions-associations as *to pass* and *beat*, and, eventually, the convergent scheme is made of such actions-associations as *to contain*, *descend* and *unite*.

Keywords: symbolic language, medieval symbolic mentality, the symbolism of the fortress, the symbolism of the fortress gates, the symbolism of the defensive tower.

Arhitectura este constitutiv simbolică, ea transmite prin simboluri anumite idei, emoții, înformații. Omul trăiește într-o lume de simboluri, iar o lume de simboluri se află în interiorul aces-

tuia [18, p. 8]. Simbolul este o categorie universală care corelează cu categoriile imaginii artistice, pe de o parte, și semnul, pe de altă parte, reprezentând forma cea mai încăpătoare și cea mai uni-

versală a existenței umane. El este forma cea mai completă și mai importantă, productivă și concentrată a valorilor și sensurilor culturale. Simbolul înseamnă mult mai mult decât semnul, ducându-ne „dincolo de semnificație, decurgând din interpretare, condiționată la rândul ei de anumite predispoziții. Simbolul este încărcat cu afectivitate și dinamism. Reprezintă, într-un anumit mod, învăluind în același timp; făurește, dezmembrând. Simbolul acționează asupra structurilor mentale” [5, p. 25]. „Simbolurile aduc în prezență silueta transcendentă consistentă și vibrantă a lucrurilor sub forma ireductibilului calitativ al acestora” [6, p. 19-20, 110]. Ele „pot revela o modalitate a realului sau o structură a lumii care nu sunt manifeste în planul experienței imediate” [9, p. 194] și „exprimă «spiritualul trăit»” [8, p. 199].

Limbajul simbolic al arhitecturii a fost întotdeauna sugestiv. Forma ziguratelor babiloniene și a piramidelor egiptene avea o logică simbolică elementară – apropierea omului de cer. În viziunea iudaică, sinagoga inchipuia și prefigura cosmosul. Se considera că templul tradițional hindus dispunea de un spirit, un suflet și un corp. El reprezenta un om sacrificat, culcat pe spate. Moscheile musulmane timpurii erau asemănate cu casa profetului Mohamed din Medina și reflectau ideea de egalitate a credincioșilor în fața lui Dumnezeu.

Gândirea simbolică medievală s-a referit în mod special la arhitectura religioasă creștină, dar simbolismul și-a găsit un vast câmp de aplicație și în interpretarea programelor de arhitectură militară. Luând corpul uman ca o referință simbolică, au fost deduse corespondențe originale între forma exterioară și conținutul interior.

Astfel, cetatea simbolizează protecția și stabilitatea. Ea dă o senzație de siguranță și un grad sporit de securitate. Transmite semantica biruinței vieții asupra morții, deoarece a învinge moartea și a rămâne în viață este scopul principal pe care își propune orice fortăreață. Aici trece granița între viață și moarte, între „a fi” și „a nu fi”. Spațiul fortificației este profund simbolic, cu un gust specific al tainei și al triumfului vieții asupra morții. Cetatea rămâne în afara morții și a pericolului de moarte, iar în exteriorul ei există o altă realitate. Pe de o parte, ea reprezintă un adăpost, un loc bine protejat, iar pe de altă parte, un accent arhitectural al așezării. Marchează în mod deosebit locul de amplasament, care devine „încărcat” de energii pozitive. Incinta circulară simbolizează Cercul Mare – un spațiu sacru închis asociat cu Cercul Magic ce

ecranează împotriva forțelor malefice. Zidul Mare desparte cosmosul de haos, iar Zidul de Foc simbolizează protecția magică. Cetatea este autosuficientă, fiind un sinonim al tăriei și rezistenței.

În imaginea ei sunt incifrate sensuri erotice și infernale. Acțiunea de a apăra și de a feri de pericol este o caracteristică a principiului feminin. Incinta de zid ce înconjoară *intramuros*-ul, izolându-l de toate răutățile și primejdiile din afară, amintește pântecul matern (*uterus*). Cetatea, ca o femeie, oferă adăpost locuitorilor ca unor copii ai săi – iată de ce zeitatea de origine frigiană Cybele, considerată drept „Magna Mater” („Mama cea Mare”), inclusiv de greci și de romani, poartă o coroană murală zimțată. Nu pot fi ignorate nici incintele simbolice – anumite dansuri circulare rituale ale diferitor popoare, cromlehurile preistorice – toate cu misiunea secretă de apărare a spațiului interior.

Castelul ocrotește transcendența spiritualului. Factorii determinanți ai simbolismului unui castel sunt: formele de planimetrie (circulară, pătrată, dreptunghiulară, neregulată); inaccesibilitatea, desemnată adesea printr-un șanț și val împrejmuitor; locul dominant în peisajul încojurător legat de simbolismul nivelului de înălțime și al controlului împrejurimilor; prezența în interiorul castelului a unui tezaur sau a unui prizonier/unei prizoniere, care devin ținta faptelor eroice. Castelul însușește sensurile simbolice ale mai multor imagini „îngrăditoare”: zid, incintă, grădină împrejmuțată cu zid, hersă ș. a., simbolizând virginitatea, locul unui azil fizic și spiritual, inaccesibilitatea, încercarea spirituală.

Culoarea îi conferă alte sensuri simbolice. „Castelul alb” este denumirea primului nom al Egiptului de Jos, reprezentată prin ideograma „zid” și semnul „alb”. „Castelul negru” și „castelul cavalerului negru” sunt interpretate ca intrări în lumea celor morți, de unde nu mai există ieșire. Simbolismul incifrat în aceste noțiuni se trage de la castelul sinistru al Stăpânului infernului. „Castelul negru” simbolizează dorințe fără șanse de a fi vreodată împlinite, fiind imaginea destinului nefericit. În mitologia scandinavă Asgard e o cetate cerească, interpretată uneori ca „castelul negru” și palatul stăpânului lumii morților. În legendele lituaniene chihlimbarul nu este altceva decât sfârșimturile zidurilor „castelului galben” al fiicei împăratului mării Jurate.

Cetatea/castelul reprezintă un important simbol religios. Credința unui creștin, după afirmația

lui Ioan Gură de Aur, ar trebui să fie ca o construcție dotată cu ziduri și turnuri pentru a se opune necuratului. Ierusalimul ceresc care îi apără pe credincioși este reprezentat adesea în formă de cetate. Parametrii lui geometrici pot fi găsiți în Biblie: „în patru colțuri și cu lungimea tot atâta cât și lățimea... douăsprezece mii de stadii lungimea și lățimea și înălțimea sunt deopotrivă” [4]. Drept antiteză a Ierusalimului ceresc apare castelul Diavolului, mistuit de flăcări. În Vechiul Testament fortificația prezintă un simbol al cetății Dumnezeiești, ce subînțelege credința, Dumnezeu și Biserica.

În psihologie, imaginea castelului este tratată ca individualitate, protecție, adăpost, singurătate, izolare, lux, inconștient; castel cu ferestre închise – pierderea speranței, castel luminat – realizarea dorințelor. El simbolizează obstacolele în calea ajungerii egoului în centrul personalității proprii și necesității de a sparge „apărarea” organizată de forțele inconștientului.

O altă idee izvorâtă din simbolismul castelului este cea a autoapărării. Alături de un tezaur (întruchiparea esenței bogăției sufletești), o față (întruchiparea sufletului în concepția lui Carl Gustav Jung) și un cavaler nobil, castelul oferă imaginea de aspirație spre mântuire.

Cetatea propune diverse imagini simbolice rezultate din schemele imaginarului. Schema divergentă include acțiunile-asociații *a închide* și *a separa*, schema avergentă acțiunea-asociația *a înconjură*, iar schema convergentă acțiunea-asociația *a conține*. Închiderea poate fi ilustrată de incinta templului Ierusalimului ceresc care marchează separarea unui *temenos*, spațiu sacral bine apărat, de o mare valoare spirituală. Zidul de plan pătrat al mănăstirii tibetane delimitează zona sanctuarului de lumea profană, iar sistemul de incinte concentrice din arhitectura *shintă* include diferite ierarhii ale sacralității. Funcția imaginară a separării este ilustrată de Marele Zid Chinezesc, asociat cu Dragonul de Piatră, care se crede că stă de veghe între „valea plăcerii” și lumea întunericului. Înconjurarea poate fi ilustrată de așezarea fortificată a indienilor-*mandani* din America de Nord în care palisada împrejmuiește un arbore mitic [24, p. 72]. Acțiunea de a conține este caracteristică pentru amenajarea fortificată de tip *shell-keep* a normanzilor, amintind de mitul creației lumii din cochilie sau din coaja oului.

De simbolismul porții de acces, nodul nevralgic principal al cetății, s-au preocupat mai mulți specialiști – filologi, istorici de arhitectură,

teologi, psihanalisti ș. a. Mircea Eliade compară poarta cu „o făptură magică, un stăpân cu puteri nevăzute, care veghează la toate actele capitale din viața omului” [10, p. 333]. Poarta zăvorâtă apare ca un obstacol serios în calea dușmanilor, conferind sentimentul de siguranță celor aflați în *intra-muros*. Însă aici se află locul de penetrație a graniței fortificate și punctul de contact între spațiul exterior și cel interior.

Arhitectul François Enaud menționează simbolismul arhitectural dublu al porții de acces: sacru și profan [11, p. 20]. Primează componenta sacră – ideologia medievală sacralizează zona de acces și însăși poarta, plasând-o adesea sub protecția lui Dumnezeu, a unui sfânt sau a Fecioarei Maria. Această sacralizare conferă un sentiment de liniște apărătorilor și îi înfricoșează pe potențialii agresori, descurajându-i de a ataca un astfel de dispozitiv, cu prețul unor mari sacrilegii. Elementul profan derivă din *utilitas*-ul porții – semn al puterii și bogăției ctitorului sau a comunității urbane. Ea este destinată să-i impresioneze pe vizitatori, demonstrând forța militară a posesorului cetății. Pentru orașeni, poarta monumentală, frumos decorată, constituie o imagine de identitate și de mândrie, o „carte de vizită” a fortificației. Mai multe miniaturi și fresce medievale prezintă paradisul ca un oraș împrejmuț de ziduri, cu turnuri puternice și porți bine întărite. Poarta de intrare în cetate este imaginea de acces în Ierusalimul ceresc [11, p. 22].

Imaginarul porții de intrare a fost supus unei explorări sistematice din perspectiva comparativă de arhitectul Dominique Raynaud [25, p. 333-352]. Cercetătorul a examinat mai multe axe schematice care fondează simbolismul porții, atât cele divergente, cât și cele avergente. Printre schemele divergente figurează cele determinate de acțiunile de *a începe*, *a ieși* și *a deschide*.

În Roma antică personajul mitic Ianus apare adesea lângă „poarta de început” a unei lumi noi. El este numit și „zeu al porților” prin care să realizează trecerea de la pământ spre cer [3]. De la Ianus provine denumirea primei luni a anului – ianuarie. Corespondenți ai acestui personaj pot fi găsiți în mitologia indiană și scandinavă, toate desemnând un început – al zilei, al anului, al vieții ș. a. Gândirea simbolică îi atribuie porții fortificate o funcție foarte concretă – începutul unui spațiu nou, ferit de primejdii.

Poarta – un du-te – vino permanent – se asociază cu ieșirea – ea duce în afară, în exterior. Ea este simbolul transcendenței, deoarece poate fi tra-

tată ca un acces dificil spre un alt spațiu temporal. Personajele mitice care se raliază gestului de a ieși sunt Ianus, cel cu două fețe, prezent pe fațadele unor porți romane în scopuri apotropaice, Xudan la etrusci, ce ocrotește pe călători și permite luminei zilei să treacă prin deschiderea porții, Nergal la babiloneni, care iese din infern, Forculus la romani, considerat divinitate a porților ș. a. [25, p. 336-337].

Schema deschiderii prezintă nucleul dinamic și afectiv al accesului. Poarta se deschide cu o cheie. La romani, ea este păstrată de Ianus, care încuie poarta când se începe un război. La greci, Hecate ascunde cheia iadului, la babilonieni personajul mitic Shamash ține cheia de la un pod mobil al cetății [7]. În creștinism cheile porților raiului sunt păstrate de Sf. Petru. Tema deschiderii porții este explorată atât de creația orală, cât și de cea literară, iar prin dinamismul imaginii ea însușește mai multe simboluri de acces spre divinitate. La Sigmund Freud, cheia devine simbolul deschiderii corpului feminin [12].

Schemele convergente legate de simbolismul porții țin de următoarele acțiuni: *a termina*, *a intra* și *a închide* [25, p. 338]. Zeița romană Vesta, spre deosebire de Ianus, domină extremitatea. Opoziția Ianus–Vesta coincide cu acțiunea *exitus-aditus* [24, p. 338]. Echivalentul grecesc al Vestei este reprezentat de zeița Estia. La etrusci fenomenul terminării/sfârșirii este bine accentuat – poarta apare ca un simbol ireversibil de intrare în lumea celor morți.

Schema intrării propune un domeniu vast al imaginarului mistic legat de părțile corpului uman. A lua în interior, a devora sunt acțiuni caracteristice pentru orificiul bucal – hrana de asemenea „intră” în gură. Deschiderea accesului „înghite” pietoni, călăreți, care cu armament și provizie. Echivalarea porții cu o gură are un sens primordial htonic. La popoarele indiene Luna aflată lângă „Poarta Cerului” înghite soarele care apune. Un exemplu elocvent de „poartă-gură” este „Poarta Infernului” din palatul Zuccari de la Roma, construită în sec. al XVI-lea [25, p. 339; 20, p. 50-71]. O altă „poartă-gură” duce în „Cabaretul Infernului” din Paris, edificat în anul 1880 [29]. „Poarta Infernului” asemănătoare cu gura unui căpcăun se află într-o grotă a „grădinii monștrilor” din Bomarzo, amenajată în a doua jumătate a sec. al XVI-lea [17]. Mai multe „porți-guri” – apar în miniaturile și gravurile medievale, pe tablouri-

le pictorilor Jérôme Bosch, Pieter Bruegel cel Bătrân, Joos van Craesbeeck [15].

Poarta de acces în cetate propune și alte metafore corporale. Ea poate fi asociată cu o vulvă sau un vagin, care simbolizează capturarea/devorarea – interpretări dirijate de imaginarul „a intra – a străpunge”. Mai rar se asociază cu sfera auditivă, dar poate simboliza și urechea. Ascultând lângă o poartă, poți afla lucruri secrete, necunoscute, neașteptate. O „poartă-ureche” apare pe gravura „Alegoria Iconoclasmului de Est”, realizată în anul 1556 de Marcus Gheeraerts [15].

Schema dinamică a închiderii joacă un rol important în simbolismul porții de acces. Gestul închiderii este întotdeauna cel mai puternic, cel mai net și cel mai scurt [9, p. 200]. Printre accesoriile de închidere a porții se numără zăvoarele și barele de lemn, care au o semnificație deosebită. Astfel zăvorul la poarta babiloneană E-Ninû capătă înfățișarea unui câine turbat [25, p. 339]. În Occident intrările porților pot fi flancate de sculpturi – ființe fantastice doritoare de a pătrunde în *intramuros*. Universul închis al spațiului intramuran este păzit de gardieni cu cel mai diferit aspect: lei, tigri, tauri androcefali, dragoni, grifoni, scorpioni, elefanți, șerpi, sfinții arhangheli.

Următoarea axă schematică a simbolismului porții este cea avergentă, determinată de acțiunile de *a schimba*, *a traversa*, *a întoarce*, *a bate* și *a fi*. Mai multe rituri sunt axate pe pragul porții ca un atribut al schimbării. Se credea că sufletul construcției trebuia „hrănit” la intrarea în gură, adică în zona pragului [25, p. 343]. Romanii venerau pragul consacrandu-i un zeu propriu, Lumentinus, considerat un fel de portar divin [9]. Pe prag puteau fi incizate dedicații, numele celor dragi, diferite însemne, date ș. a. Obiceiurile babilonene presupuneau îngroparea sub prag a figurinelor protectoare și a obiectelor din metale prețioase. Schimbarea condiționează o altă direcție a imaginii: „a muri pentru a renaște, a sfârși pentru a reîncepe” [25, p. 343]. Șarpele – un simbol important al renașterii – este venerat de egipteni, babiloneni, greci, indieni, celți ș. a. [21]. Un alt simbol al schimbării este „poarta falsă” compusă din mai multe porți-nișe concentrice, plasate consecutiv în sensul descreșterii, cum ar fi cea din templele egiptene [16]. Egiptenii antici erau convinși că schimbarea survine atunci când sufletul răposatului trece prin această poartă din lumea celor vii în lumea celor morți. „Porți false” sunt atestate în

Sardinia preistorică și la etrusci; romanii pictau „porți false” pe pereții vilelor sale.

Schema legată de acțiunea de a trece/a traversa are un vast câmp semantic. În credințele precreștine ideea morții transformă pragul fatal în speranța de a trece într-o lume nouă [25, p. 346]. Pentru ebraici Templul Ierusalimului este o poartă a rugăciunii care se duce în cer. Pentru musulmani *mihrabul* indică direcția de „treccere” spre *quibla* – locul cel mai sfânt. Pentru egipteni termenul *sba* înseamnă în același timp și poartă, și stea (orificiu în corpul Zeiței Noptii prin care trece lumina), și cunoaștere, toate aceste sensuri indicând direcția clară a trecerii.

Gestul deschiderii porții este precedat de cel al baterii, care semnifică că cineva vrea să intre pe teritoriul apărat. Această acțiune este legată de Forculus, divinitate protectoare a porților [25, p. 347].

Următoarea schemă este cea a întoarcerii. Elementele constituante ale acesteia sunt balamalele care întorc tăblia de lemn. Ele pot fi comparate cu un *cardo*, un pol sau o axă cosmică, căora le corespunde divinitatea romană Cordea [25, p. 347]. La babiloneni balamalele-apatropiaioane puteau fi confecționate în formă de lei, animale fantastice ș. a. Schema existenței în realitatea imaginară este reprezentată de însuși locul de plasare a porții – o lume intermediară între *extramuros* și *intramuros*, „un cosmos al întredeschisului” [2, p. 200]. Toate aceste simboluri constituie „rețelele de imagini” pe care ni le oferă poarta de acces în cetate.

Simbolismul turnului fortificat, unul din cele mai mărețe și impresionante opere arhitecturale create de om, este ancorat în adâncurile conștiinței umane. El întruchipează ideea Axei Lumii (*Axis Mundi*) (o variantă fiind și Arborele Cosmic), privit ca o verigă de legătură între cer și pământ. Morfotipul turnului care prezintă imaginea pătratului cosmogonic și modelul vertical al cosmosului îl ferește pe om de haos. El exprimă mitul ascensional, când sufletul se înalță în sus ajungând în spațiul transcendent divin. Turnul îndeplinește funcția de mediere între spiritualitatea cosmică și cea terestră, fiind un canal prin care harul ceresc coboară pe pământ. Definit ca centrul tradiției sacrale în mai multe culturi ale lumii, el indică locul de întâlnire a rațiunii elevate cu armonia cosmică. Turnul simbolizează puterea, protecția, avântul sufletesc și inaccesibilitatea. Există o analogie directă între acest element defensiv și silueta umană: ambele sunt orientate pe verticală, iar orificiile

de tragere din ultimele niveluri ale turnului pot fi asemănați cu ochi de om.

Tradiția de a ridica construcții sacrale de o mare înălțime corespunde tentativei omului de a cuceri cerul și a-i afla secretele divine. În orașul Babel a fost înălțat un turn monumental, cunoscut din texte biblice ca Turnul lui Babel [13]. El înscria în plan un pătrat, fiecare unghi simbolizând o parte a lumii. Turnul în cauză numit și „Poarta cerului” era asociat cu o construcție arhitecturală reală – zigratul babilonean etajat al zeului Marduk (sec. VI î. Hr.) [22]. Turnul lui Babel a devenit simbolul orgoliului uman, sinonimul corupției și al înțelegerii criminale în tentativa muritorilor de a ajunge la înălțimea divinității, care a dus la nenorociri și efecte catastrofale. *Încercarea oamenilor de a restabili axa primordială și a stăpune cerul a fost aspru pedepsită* – Dumnezeu i-a încurcat limbile și i-a împrăștiat pe toată suprafața pământului. Mituri despre turnuri, simboluri ale orgoliului uman, există și la popoarele Africii de Sud.

Turnul fortificat este încărcat de un profund simbolism religios. Evreii defineau sinagoga ca Templul Ierusalimului care avea aspect de turn. Orașul Ierusalim a devenit și el un sinonim al turnului: „Iar la tine, turnul de pază al turmei, colina fiicei Sionului, la tine se va întoarce stăpânirea de odinioară, împărăția fiicei Ierusalimului” [27]. În „Păstorul lui Herma”, o carte creștină din sec. al II-lea, Biserica este prezentată ca un turn în construcție [31]. Aici credincioșii sunt asemănați cu pietre de diferite forme și mărimi, iar în calitate de meșteri-constructori figurează îngerii trimiși de Dumnezeu. Turnul în cauză este înconjurat de apă, simbolul oriental al forțelor malefice, ce ar însemna că Biserica luptă întotdeauna cu răul.

Turnul simbolizează divinitatea supremă, speranța și mântuirea: „Numele Domnului este un turn tare: cel neprihănit fuge în el și stă la adăpost” [23]. În tradiția creștină, el simbolizează puritatea, cinstea și azilul pentru credincioși. Este atributul Sfintei Varvara din Iliopol (sec. III-IV), care a fost întemnițată într-un turn de tatăl ei Dioscorus. În captivitate s-a convertit la religia creștină, iar pentru credință a fost decapitată. Turnul cu trei ferestre simbolizează Sfânta Treime, iar „turnul de fildeș” – Fecioara Maria. În sec. al VII-lea a apărut turnul-clopotniță, al cărui clopot chema la vorbirea cu Dumnezeu, vestind o comunicare între cer și pământ. Turnul de semnalizare, în special farul, este simbolul izbăvirii de la nenorocire,

simbolul cuvântului lui Dumnezeu, care indică calea corectă și ferește de primejdii.

În același timp, „turnul întunericului” și „turnul ceasului” simbolizează moartea, iar „turnul de oțel” este echivalent cu intrarea în infern. În mitologia greacă în „turnul de bronz” a fost întemnițată Danae, fiica regelui Acrisios al Argosului și mama eroului legendar Perseu. La indienii *parși* „turnul tăcerii” (*dakhma*) este un simbol al purificării [28]. În asemenea turn cu mai multe niveluri erau aduse cadavrele umane pentru a fi mâncate de vulturi, deoarece un corp mort, considerat „necurat”, nu putea fi nici înmormântat, nici ars. În mitologia celților irlandezi există „turnul de sticlă” construit pe insula Tory, cunoscut ca turnul lui Conann, demnitarul fomorilor [30]. Turnul de strajă semnifică sensibilitate, vigilență și pază: „Iar un străjer s-a suit în turnul lui Izrael și a văzut praf pe care Iehu îl stârnea apropiindu-se...” [26].

Utilizând metodologia propusă de D. Raynaud, vom putea depista și alte sensuri simbolice incifrate în acest dispozitiv defensiv, care întruchipează puterea și rezistența. Schema divergentă a imaginii este determinată de acțiunile de *a urca*, *a începe*, *a închide* și *a ieși*.

Urcarea este actualizată de dinamismul ascensional al turnului. În sistemul egiptean de ieroglife el este reprezentat printr-un semn-determinativ, care semnifică înălțimea sau înălțarea. Printre imaginile arhitecturale istorice, prototipul cărora este muntele, se numără zigurele și piramidele ce „atingeau cerul”. Patru fețe și platforma superioară a piramidei mexicane întruchipează cele patru lumi existente și cea a cincea – solară. Valența ascensională este atestată de piramida Lunii și cea a Soarelui din Teotihuacán. Scara devine instrumentul unei ascensiuni celeste. În semnificația egipteană, piramida este și ea o scară ascensională a sufletului faraonului decedat, care se înalță în cer. În spațiul musulman schema urcării este ilustrată de turnul minaretului – simbolul islamului, având o scară ce duce spre balconul mue-zinului. Arhitectura tradițională a indușilor oferă două tipuri principale de construcții cu aspect de turn: *sikbara* bazată pe reprezentarea arborelui cosmic și *prasada* bazată pe reprezentarea omului cosmic. Amintim că ultimele două niveluri ale turnului Dharmaja din Mahabalipuram, săpat în stânca de granit roz (sec. al VII-lea), se numesc *skandba*, adică umărul, și *amalaka*, adică craniul [24, p. 48].

Simbolul ascensiunii este exprimat și de unele monumente de arhitectură budistă, dezvoltate

în sens vertical, cum ar fi pagodele din China, Vietnam, India, Coreea, Indonezia și Japonia. De o anumită verticalitate beneficiază și construcția monumentală *stupa* (*stupa* se traduce din limba sanscrită ca creștet sau vârf – n. a.). Coronamentul *stupei* este identificat cu partea superioară a capului lui Buddha, iar fiecare parte a *stupei* semnifică o anumită treaptă în calea purificării și luminării spirituale. „Forma *stupei* reprezintă pe Buddha încoronat așezat într-o poziție de meditație pe tronul leului. Coroana lui este vârful ascuțit, capul lui – pătratul la baza vârfului ascuțit, corpul lui – forma vazei, picioarele – cele patru trepte de pe terasa inferioară, iar baza – tronul lui” [19]. *Stupei* din India și Nepal îi corespund *dagoba* în Sri Lanka, *suvara* în Mongolia, *chedi* în Thailanda, *that* în Laos, *zedi* în Myanmar, *mchodrtan* în Tibet, *suburgan* în Buriatia și Kalmikia ș. a.

În imaginea turnului fortificat, plasat în centrul microcosmosului arhitectural, este incifrată schema începutului. La indienii turnul *sikbara* al templului Lingaraja din Bhuvanavar (sec. VI–VII) întruchipează muntele Meru, centrul și punctul de pornire a cosmosului [14, p. 250].

Schema închiderii este prezentă în turnurile-închisori medievale, care garantau o izolare perfectă. Turnurile-temnițe sunt frecvente în legende, povești și proverbe la diferite popoare ale lumii. Aici ar fi cazul să ne amintim de proverbul polonez: „De la nenorocirea turnului fiecare fuge”. Când în turn este întemnițată o fată/prințesă, el capătă semnificația unui spațiu închis sau a unei grădini împrejmuite cu ziduri. Un alt exemplu de închidere oferă turnurile-locuințe familiale din zona Caucazului de Nord [32]. Aceste construcții medievale nu dispuneau de uși, iar ridicarea pe ultimele niveluri se realiza cu ajutorul unor scări mobile, ascunse în timp de primejdie. În Peninsula Balcanică le corespund culele – turnurile-locuințe, care se regăsesc și în țările Europei de Vest, cum ar fi Spania, Franța și Italia. În spațiul românesc culele sunt atestate în Oltenia și Muntenia începând cu sec. al XVII-lea.

Schema ieșirii-intrării este furnizată atât de barbacanele dotate cu turnuri, cât și de turnurile de acces.

Categoria avergentă a imaginii turnului este determinată de acțiunea de *a trece* și *a bate*. Schema trecerii pe orizontală dintr-un spațiu neapărat în cel apărat este ilustrată de orice turn de intrare al unei cetăți. Schema trecerii pe verticală, din lumea materială în cea spirituală este oferită

de templele japoneze *tenjiku-yô* (construite în stil indian – n. a.) cu acoperișuri de tip „curcubeu”, fiecare din ele reprezentând o treaptă de trecere spre neprecursul cerului. În mitologia japoneză curcubeul cu șapte culori este numit „puntea plutitoare a Cerului”.

Schema baterii este caracteristică pentru turnul ceasului și turnul-clopotniță, în care clopotul bate, vestind o comunicare a oamenilor cu Dumnezeu și instituind o legătură cu sacralitatea. Se consideră că dangătul produs de clopot are puterea de purificare și alungă spiritele rele.

În eșantionul imaginărilor turnului fortificat alte „rețele de imagini” sunt produse de schemele convergente, dependente de acțiunile de *a conține*, *a coborî* și *a uni / a lega*. Prima schemă determinată de asociația de a conține dirijează un număr însemnat de imagini. Unele construcții de apărare bizantine dispun de „turnuri în turnuri”, deci de o apărare ideală aflată în interiorul unei alte apărări. Este cazul vestitului turn Galata din Constantinopol, edificat în cartierul genovez. După relatările lui Evliya Celebi, turnul de sud-est al cetății de la Cetatea Albă avea în sec. al XVII-lea un coronament asemănător, aici turnurile erau „incluse unul în altul” [4, p. 410]. Turlele bisericilor ortodoxe rusești cu plan „în trepte” și acoperișuri piramidale înalte evocă motivul „cortului ceresc”. Arhitectura chineză produce și ea asociații simbolice între cer și acoperământul templelor cu aspect de turn. Construcția centrală a ansamblului Templului Cerului din Beijing (sec. al XV-lea), de formă cilindrică, edificată pe o piață rectangulară, ilustrează cuadratura cercului și întâlnirea simbolică a cerului cu pământul. Ea poartă denumirea „pavilionul rugăciunilor pentru roadă” și beneficiază de un acoperiș înalt în trei registre de culoarea albastră ce simbolizează bolta cerească.

Schema coborârii este ilustrată perfect de ziguratul etajat din Mesopotamia, cu șapte niveluri, fiecare din ele simbolizând cerul unei planete. Se considera că de aici coborau zeii. Ziguratul din Dur-Sharrukin era colorat în conformitate cu cosmologia asirienilor: primul nivel fiind vopsit în culoarea neagră, cea a planetei Saturn (îi corespunde sâmbăta, în engleză *Saturday*, adică „ziua Saturnului”); cel de-al doilea nivel fiind vopsit în culoarea albă, cea a planetei Venus (îi corespunde vineri); cel de-al treilea nivel fiind vopsit în culoarea oranj, cea a planetei Jupiter (îi corespunde joi); cel de-al patrulea nivel fiind vopsit în culoarea albastră, cea a planetei Mercurului (îi corespunde

miercuri); cel de-al cincilea nivel fiind vopsit în culoarea roșie, cea a planetei Marte (îi corespunde marți); cel de-al șaselea nivel fiind vopsit în culoarea argintie, cea a Lunii (îi corespunde luni); cel de-al șaptelea nivel fiind vopsit în culoarea aurie, cea a Soarelui (îi corespunde duminică, în engleză *Sunday*, adică „ziua Soarelui”). „Dacă se vor raporta zilele săptămânii la seria metalico-astrală, vom fi frapați de un fapt. Trebuie de citit seria de sus în jos a ziguratului pentru a primi ordinea corectă a zilelor săptămânii: deci va trebui de coborât din zugurat” [24, p. 119].

O altă schemă generatoare de imagini pentru turnul fortificat este cea determinată de acțiunea de *a uni/a lega*. Ziguratul din Mesopotamia prezintă imaginea Muntelui Cosmic, prin care se realizează legătura între lumea inferioară și cea superioară, între pământ și cer, între spațiul obișnuit și cel sacral. Iată de ce ziguratele din Babel, Larsa și Sipar purtau denumirea de *E-dur-an-ki*, adică „Casa de legătură între Cer și Pământ”. Turnul Babel mai era numit *E-temen-an-ki*, adică „Casa de fondare a Cerului pe Pământ”. Fiind plasat în Axa Lumii, el asigura legătura între trei niveluri cosmice: *apsû*, *ki* și *an*. Acțiunea de ascensiune spirituală încifrată în orice turn îl apropie de „scara lui Iacob”, care simbolizează de asemenea legătura între cer și pământ. Fiecare etaj al turnului, fiecare treaptă a scării indică un alt nivel al perfecțiunii spirituale. „Scării lui Iacob” îi corespund stâlpii din sanctuarul Vaudu, cel al șamanilor din Siberia, cel al indienilor Sioux ș. a. Ideea Muntelui Sfânt este ilustrată de construcțiile monumentale din Borobudur (Indonezia) și Angkor (Cambodgia).

Există o ambivalență a simbolismului turnului fortificat – pe de o parte, el simbolizează virginitatea, inaccesibilitatea și feminitatea, iar pe de altă parte, turnul vertical ce seamănă cu un organ genital masculin încordat, ne duce cu gândul la simbolismul falic.

Asociații cu sexul feminin trezesc barbacana, *propugnaculum*, *Zwinger*-ul, tainița, groapa-căpcană ș. a. Succesiunea merloanelor și crenelurilor amintește de dinții enormi ai unui uriaș din basme, iar deschiderile circulare de tragere sugerează ideea existenței unor ochi atenți care urmăresc dușmanul dinspre *intramuros*.

Deci, simbolismul cetății este în mod evident întemeiat pe structuri spațiale reale, iar concepția despre om se prezintă ca un moment constituant al arhitecturii de apărare.

Bibliografie

1. Apocalipsa 21:16-17.
2. Bachelard M. La poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
3. Berdan L. Pragul, ușa, poarta existenței. In: <http://www.alil.ro/wp-content/uploads/2012/05/pragul.pdf> (vizitat 23.12.2016).
4. Călători străini despre Țările Române, vol. VI. București, 1976.
5. Chevalier J., Geerbrant A. Dicționar de simboluri, vol. I. București: Editura Artemis, 1994.
6. Cojanu D. Ipostaze ale simbolului în lumea tradițională. Iași: Lumen, 2009.
7. Dhorme G. La religion de Babylonie et d'Assyrie, Paris: Presses Universitaires de France, 1960.
8. Eliade M. Imagini și simboluri. București: Ed. Humanitas, 1994.
9. Eliade M. Mefistofel și androginul. București: Ed. Humanitas, 1995.
10. Eliade M. Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie. Ediție și note de Magda și Petru Ursache. Iași: Editura Junimea, 1992.
11. Enaud F. Les portes de ville en France au XIV^e siècle. In: International Burgen Institut. 44, München, 1986.
12. Freud S. L'interprétation des rêves. Paris: Payot, 1966.
13. Geneza 11: 1-9.
14. Honour H., Fleming J. The Visual Arts: A History. Toronto, Sydney, Tokio, Singapore, Mexico City, Hong Kong, 2010.
15. <http://art-figuration.blogspot.md/2015> (vizitat 06.01.2016).
16. <http://djed.su/hraniteli> (vizitat 06.02.2016).
17. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/82/52/8a/82528a3319cf8c31386bbab522d6ea01.jpg> (vizitat 02.10.2016).
18. Iliescu O. A. Simbol în arhitectură. Aspecte ale simbolului în spațiul muzeistic contemporan. București: Editura Universitară „Ion Mincu”, 2002.
19. Introduction to stupas. In: <http://www.stupa.org.nz/stupa/intro.htm> (vizitat 24.12.2015).
20. 100 Jahre Bibliotheca Hertziana. Band 2: Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590–2013. München: Hirmer Verlag, 2013.
21. Le serpent et ses symbols. Alliance mondiale des religions. Neuvième colloque tenu les 14 et 15 décembre 1974 à Paris: Éd. Dés Iris, 1994.
22. Mahler L. La Tour de Babel: les facettes d'un mythe et de ses représentations en Occident, du XIII^e au XX^e siècle. Paris: Ed. Edilivre A Paris, 2010.
23. Proverbe 18: 10.
24. Raynaud D. Architectures comparées. Essai sur la dynamique des formes. Marseille: Éditions Parenthèses, 1998.
25. Raynaud D. Le symbolisme de la porte. Essai sur les rapports du schème à l'image. In: Architecture and comportement, vol. 8. 1992, 4.
26. Vechiul Testament. Cartea a Patra a Regilor 9: 17.
27. Vechiul Testament. Miheia 4: 8.
28. Wadia A. Evolution of the Towers of Silence and their Significance. In: Godrej Pheroza J. Mistree. Firoza Punthakey. A Zoroastrian Tapestry. New York: Mapin, 2002.
29. Адское кабаре: как парижане развлекались в конце XIX в. In: <http://www.kulturologia.ru/files/u17975/cabaret.jpg> (vizitat 30.09.2016). / Adskoie kabare: kak parizhane razvlekalis' v kontse XIX v. In: <http://www.kulturologia.ru/files/u17975/cabaret.jpg> (vizitat 30.09.2016).
30. Кельтская мифология. Энциклопедия. Москва: Изд. Эксмо, 2002. / Kel'tskaia mifologia. Entsiklopedia. Moskva: Izd. Eksmo, 2002.
31. «Пастыр' Гермь». Москва: Присцельс, 1997. / „Pastyr' Germu”. Moskva: Pristsel's, 1997.
32. Сулименко С. Д. Башни Северного Кавказа. Владикавказ: Проект – Пресс, 1997. / Sulimenko S. D. Bashni Severnogo Kavkaza. Vladikavkaz: Proiekt – Press, 1997.



Fig. 4. Poarta falsă a unui templu din Egiptul antic, anii 2150–2100 î. Hr., Metropolitan Museum of Art, New York, <https://egypte-eternelle.org/index.php/fr/culte/les-fausses-portes>



Fig. 1. Fragment al sculpturii de marmură a zeiței Cybele cu coroana murală, sec. I d. Hr., Formia, <https://www.ancient.eu/Cybele/>



Fig. 2. Paradisul reprezentat în formă de cetate pe o icoană veche din colecția muzeului Ermitaj, Sankt Petersburg, <http://www.nsad.ru/articles/ikony-rya>



Fig. 3. „Poarta-Gură” din „Cabaret-ul Infernului”, Paris, http://www.coolstuffinparis.com/cafe_de_lenfer_paris.php

Бар в Подолии – «citta ideale»: хронология эволюции города-крепости

Резюме

Бар в Подолии – «citta ideale»: хронология эволюции города-крепости

Впервые проведены историко-градостроительные исследования города Бара Винницкой области, основание которого связывалось с деятельностью королевы Боны Сфорца в 1540-е гг. Доказано, что период Боны Сфорца был связан с реконструкцией города-крепости, существовавшего с конца XIV–XV вв., и внедрением в его градостроительную схему принципов «идеального города» эпохи Ренессанса.

Реализация этой схемы, как следует из хронологии реконструкции Бара, была первой в истории градостроительства Украины.

Ключевые слова: Бар, Бона Сфорца, реконструкция города-крепости, концепция «идеального города», городская структура, Ренессанс, урбанистика в Украине.

Summary

Bar in Podolia – “citta ideale”: evolution chronology of the city-fortress

The historical and urban research of the city of Bar in Vinnystia region, the founding of which was connected with the activity of queen Bona Sforza in 1540, were conducted for the first time. It was proved that the period of Bona Sforza was linked with the reconstruction of the city-fortress that existed from late 14th – 15th centuries and the implementation of “ideal city” concept of the Renaissance age to its urban structure.

The realization of this concept, as it turns out from the chronology of Bar's reconstruction, was the first one that took place in the history of urban planning in Ukraine.

Keywords: Bar, Bona Sforza, reconstruction of the city-fortress, “ideal city” concept, urban structure, Renaissance, urban planning in Ukraine.

Город Бар Винницкой области принадлежит к наиболее известным историческим городам Подолии, занимающим заметное место в истории Украины и Центрально-Восточной Европы. Однако лишь в последнее время исследователи задумались о незаурядной роли Бара в развитии урбанистики и фортификации Украины. В середине XVI в. судьба города сплелась с Италией, где родилась польская королева Бона Сфорца [2]. Ее реформаторская деятельность наложила отпечаток и на развитие города, и на трактовку исследователями его истории, в которой, тем не менее, до сих пор остается немало белых пятен, а научные факты порой подменяются легендами. Общеизвестной информацией, кочующей из публикации в публикацию, является факт основания Бара королевой Боной в 1537–1540 гг.

Отсчет истории города и его каменного замка начинают именно с этой даты, оставляя за скобками неисследованные иконографические и картографические материалы, а также солидный корпус письменных источников XVI в., требующих научной интерпретации. Как покажем ниже, вместе с этими источниками «за скобками» оказался не только урбанистический опыт XVI в., но и почти полутора-вековой предшествующий период истории города.

В статье сделана первая попытка осветить градостроительное развитие Бара, основываясь на анализе картографических и иконографических материалов, натуральных исследований и фрагментарно изученных письменных источников. В совокупности они позволяют рассматривать город как элемент

сложившегося в XIV–XVII вв. оборонного «Подольского щита Европы» [16, с. 19], а также зачислить Бар в группу первых реализаций в Украине концепции «идеального города», разработанной итальянскими урбанистами эпохи Ренессанса.

Территория города с конца I тыс. н. э. была заселена племенами уличей. В XII в. она входила в состав Болоховских земель, попавших в 1241 г. в зависимость от Золотой Орды. Конец этой зависимости положила Литва, победив в 1362 г. ордынцев на Синеи Воде. Дальнейшая судьба Бара (до середины XVI в. именуемого Ров) связана с Подолией, вошедшей в состав Великого Княжества Литовского. Утверждение власти Литвы в Подолии сопровождалось активной фортификационной деятельностью, направленной на оборону от татарских набегов. В 1434 г., после 40-летнего военно-дипломатического противостояния, Подолия вошла в состав Королевства Польского. С этого времени земли в окрестностях Бара, как и по всему Поднестровью, активно раздавались польской шляхте для заселения и освоения. Так Литва и Польша, последовательно укрепляя свои юго-восточные рубежи от сопредельных соседей, формировали сеть замков Подолии. Вместе с тем, появление части из этих укреплений исследователи не без основания относят к скупо представленному источниками периоду, предшествовавшему литовскому [6, с. 41–43].

До конца XIV в. источники не содержат сведений о Баре и его окрестностях [6, с. 41–43]. Существует основанная на народной традиции гипотеза, согласно которой на правом берегу реки Ров, где в пределах села Барские Чемерисы существует древнерусское городище, в эпоху господства Литвы возник замок, получивший в 1386 г. грамоту польского короля Владислава Ягелло. На территории города Бара, как свидетельствуют археологические разведки [8], вероятно было два городища: возникшее в XI–XII вв. и разрушенное монголами городище на правом берегу р. Ров, и основанное в послеордынский период на левом берегу р. Ров городище XIII–XIV вв., которое и определило место локализации позднейшего замка. Топография известного в истории Кучманского пути, по которому татары в XV–XVII вв. совершали грабительские набеги на Подолию, обусловила появление сети

замков в приграничных районах Подолии. Исследователи считают, что находившееся на «Кучманском пути» первоначальное местечко Ров располагалось на правом берегу реки Ров, в пределах села Барские Чемерисы, и возникло из стратегических соображений для обороны окружающей местности.

Первое документальное упоминание о местечке Ров («villa Row») [19, с. 533] относится к 1401 г. и связано со старостой Альбертом Ровским [14, с. 267]. Основание этого местечка М. Грушевский относит к долитовскому периоду [6, с. 45]. 30 апреля 1435 г. («feria quinta post festum S. Jacobi, 1435») [1, с. 242] польский король Владислав III Варненчик записал 100 гривен Яну Кмитовичу «на местечко Ров» («super villa Row»)¹; этот документ М. Грушевский относит к местечку Ров на одноименной реке. По его мнению, Ров «позже, несомненно, был уже замком, к которому тяготел окружающий уезд» [6, с. 45]. Существует еще одна запись – 40 гривен на местечко Ров Каменецкого уезда, сделанная королем Владиславом III Варненчиком 28 июля того же 1435 года шляхтичу Георгию Кунцовичу («Wladislaus rex Poloniae nobili Georgio Kuncowicz 40 marcas super villa Row in district Camenecensi sita inscribit») [3, с. 244]. Эта запись вносит определенную интригу: с интервалом в три месяца король записал одно и то же местечко, что не только подтверждает факт его существования, но свидетельствует об определенной конкуренции за его приобретение.

В 1443 г. польский король Владислав III записал 100 гривен на Ров и Ялтушков шляхтичу Стогневу Рею из Шумска, герба Окша, правление которого продолжалось 12 лет. В июне 1452 г., как сообщает Ян Длугош, татары захватили замок Ров («castellum Row») [11, с. 50]. Информацию 1435 г. о местечке Ров («villa Row») и сообщение 1452 г. о замке Ров («castellum Row») разделяет 17 лет, в течение которых местечко превратилось в замок. Из них первые восемь лет Рвом владел Георгий Кунцович, следующие девять – Стогнев Рей. Один из них восстановил существовавший или построил новый замок на правом берегу реки Ров. Об этом замке известно немного: единственное его изображение содержит «Настоящий, точный и орфографический план города и замка Бар», датированный 1678 г. На нем под буквой «Р» изображены правобереж-

ные укрепления, названные «Руины местечка польских татар или Чемерисов» («Ruine de la ville dez Tartarea Pologne ou Chemerichez»). Название плана претендует на определенную достоверность; поэтому можно предположить, что изображенный на нем замок занимал верхнюю часть холма на правом берегу р. Ров и имел вид каменного башенного укрепления. Судя по карте Украины Г. Л. де Боплана, выгравированной В. Гондиусом в 1650 г., сохранившиеся на тот период укрепления местечка, расположенные с северо-восточной стороны, включали рвы и валы.

В 1452 г. Ров был захвачен татарами; очевидно, причиной этого стало изменение путей продвижения татар относительно местечка и его уязвимое местоположение. Если в конце XIV – начале XV вв. атаки кочевников были направлены с северо-востока, со стороны Кучманского пути, от которого Ров был защищен рекой, то уже в середине XV в. более опасной стала недостаточно защищенная юго-западная сторона местности [17, с. 100]. В 1456 г. король Казимир Ягеллончик позволил выкупить у наследников Стогнева Рея Ров и Ялтушков с принадлежащими к ним селами «русскому воеводе» Андрею Одровонжу, записав на них 100 гривен и 80 дукатов [11, с. 50]. Возрождение города Ров после разрушений 1452 года, по-видимому, было связано именно с его переходом в собственность Андрея Одровонжа, который, очевидно, и перенес замок на более защищенный левый берег реки Ров. С учетом фортификационной деятельности в Подолии представителей рода Одровонжей, это предположение выглядит логично. В 1453 и 1485 гг. Ров упоминается уже как город («oppidum») [4, с. 11].

Начиная с 1506 г., татары осуществили более 20 опустошительных набегов на Восточную Подолию. Источники начала XVI в. называют Ров «издавна» запустевшим [4, с. 11]. Это обстоятельство очень важно для определения характера последующих градостроительных и фортификационных преобразований, необходимость проведения которых была продиктована порубежным положением города.

Новый период градостроительного развития города и его окрестностей начинается со второй четверти XVI в. в связи с появлением новых персоналий на польском королевском троне. В 1518 г. король Сигизмунд I Ста-

рый женился на 24-летней именитой итальянке Боне Сфорца, дочери миланского герцога Джованни Гальяццо Сфорца. Нововведения в управлении Королевством Польским, принятые королевой, повлияли на ход политических процессов в Европе. Бона Сфорца была единственной польской королевой, которая принесла короне огромное приданое в виде поместий и денежных средств, направив их не для удовлетворения личных потребностей, а для укрепления государства. Бона приобретала и укрепляла магнатские латифундии, расположенные на востоке Королевства Польского, в пределах Украины и Литвы, находившиеся под постоянной угрозой нападений со стороны татарских орд, а впоследствии Турции и Московии. Вопрос «московско-татарского» востока был одним из приоритетных в политике Боны.

В середине 1530-х гг. Бона Сфорца обратила внимание на расположенную на восточных рубежах Королевства Польского принадлежащую Одровонжам Ровщину [10, с. 46, 73-74]. Реализуя масштабный проект по усилению восточных границ Подолии, Бона Сфорца четыре года потратила на осуществление своего плана по освоению этой территории, добившись ее выкупа у Станислава Одровонжа [5, с. 310, 315]. 24 ноября 1537 г. король предоставил льготную грамоту «нашему городу Рву» («oppidum nostrum Row»), «который за эти годы разрушался противником и был опустошен *вместе с замком*» [выделено нами – О. П.]. Иницилируя переселение мещан в город, принадлежавший Одровонжу, король освободил их от всех старостинских и государственных налогов на 12 лет [6, с. 67]. Следующая королевская грамота 14 марта 1538 г. позволяла королеве Боне выкуп имений, местечек и городов, принадлежавших Станиславу Одровонжу – «de bonis Row in Podolia ac aliis villis et bonis oppidis que nostris regalibus» [6, с. 68-69]. В этот период состоялось и переименование города Ров на Бар. 18 июля 1538 г. старостой Бара («capitaneus barensis») стал военный специалист Альберт Стажеховский [10, с. 68-71]. 4 апреля 1539 г. король специальной грамотой приостановил все судебные процессы против него, отправив его для «усовершенствования и продолжения строительства «крепости нашего Бара» («perficiendi et continuandi aedificia castris Nostri Barensis») [6,

с. 84-85]. Необходимо отметить, что в тексте королевской грамоты речь идет не о замке («arx»), а о крепости («castrum»). Поскольку согласно терминологии тех времен крепостью называли укрепленный город, логично предположить, что речь идет не о постройке замка, а о строительстве системы городских укреплений. Этот вывод подтверждает грамота, выданная Сигизмундом 11 февраля 1540 г., в которой изложена история основания и приобретения королевой Боной опустошенного татарами и населенного «простолюдинами» («rudescere») города, его переименования в Бар, основания «города и замка» («arcis et oppidi») Бар и назначения ею городским старостой Альберта Стажеховского. Дана характеристика выполненных Стажеховским работ по укреплению и расширению города, окружению его укреплениями, ремонту и реконструкции замка. В грамоте говорится о получении городом названия Бар и герба с инициалами «B.S.». При этом лишь одной части города (так называемому Польском городу, расположенному на левом берегу р. Ров), предоставляется Магдебургское право [6, с. 92-98]. В том же 1540 году привилегии на Магдебургское право («*jure theutinico maideburgensi*») получили остальные две части города: расположенный на левом берегу Руський Бар (12 марта) и правобережный Верхний Бар (22 апреля) [6, с. 103-106]. Заслуживает внимания, что в грамоте Польский Бар преимущественно называется «*civitas Bar*» («город Бар»), хотя изредка употребляется и параллельное название – «*oppidum Bar*» («укрепление Бар»). Руський Бар назван в грамоте «укрепление Руський Бар» («*oppidum Ruski Bar*»), Черемиский Бар (Верхний Бар) – «укрепление Верхний Бар» («*oppidum Gorny Bar*»).

Итак, во второй половине 1530-х – 1540-х гг., в период приобретения королевой Боной города Ров, последний был переименован в Бар и коренным образом реконструирован исходя из принципов Магдебургского права, которое, как известно, влечет за собой не только административно-правовые, но и градостроительные изменения.

Из содержания грамоты 1540 г. очевидно: «на суровом корне» («*prout in cruda illa radice a fundamentis*») [6, с. 93] состоялось не основание Бара «с нуля», а его глобальная градостроительная реконструкция, спрово-

ждавшаяся увеличением территории, ее национально-этнической структуризацией (Польский Бар, Руський Бар, Черемиский Бар), а также сооружение новой системы бастионных укреплений вокруг расширенного периметра города-крепости. В грамоте, в частности, указаны обязанности горожан по защите и благоустройству Бара, возведению его укреплений и моста через пруд.

Период Боны Сфорца стал началом отсчета нового периода истории Бара и его урбанистических преобразований в контексте получивших в то время распространение идей теоретиков итальянского Ренессанса. Автор опубликованной в 1588 г. «Хроники Европейской Сарматии» польский историк Александр Гваньини сообщает, что Бар, «окруженный оградой, лежит на равнине. Он построен по приказу польской королевы Боны, дочери Джованни, миланского князя, которая и назвала его Баром от города Бари, расположенного на ее родине. Бар, город в Украине, обширно раскинулся. Его каменный замок, окруженный топкими и широкими озерами, стоит на высокой горе, из-за чего его трудно завоевать» [9, с. 417]. Полагаем, что именно это сообщение Гваньини положило начало устойчивой версии об основании города королевой Боной.

Возникает вопрос: чем был Ров до начала правления королевы Боны Сфорца и что представлял собой Бар, в котором она, начиная с 1537 г., провела реформы. На этот вопрос дают ответ три документа, корреляция которых позволяет установить основные параметры Бара «до Боны» и «после Боны»: «Ревизия Барского староства» (ревизия города и замка) 1552 г., описание Бара 1665 г. и самый ранний из известных планов города – план 1678 г.

Первый вывод, который можно сделать из сравнения этих документов, – соответствие на протяжении XVI–XVII вв. основных топографических компонентов Бара, который состоял из расположенных на левом берегу реки Ров Польского города и Руського города, а также правобережного Черемиского (или Верхнего) города (обозначены на плане 1678 г. под буквами «С», «А» и «Р»). В середине XVI в. бывшая река Ров была со стратегической целью преобразована в большой пруд, состоящий из двух частей: «замковый пруд» («*piscinae castrensis*») и «пруд Руського города» («*piscine oppido Ruthenico*») [6, с. 152]; первый был рас-

положен к западу от замка (обозначен буквой «В»), второй окружал с запада и юга расположенный южнее замка Польский Бар и южную часть Руського Бара. Противоположные берега пруда между Польским и Черемиским Баром соединялись мостом; на юге Руського Бара находилась плотина. Замок отделялся от Руського и Польского города рвом.

Наиболее раннее описание левобережного Бара, которое содержит топоурбанистические характеристики, датируется 1565 годом. В нем сказано, что город разделен на три части, из которых две расположены на левом берегу Рва («город Польский, который находится в ограде» и «Руський город, который является как бы предместьем между городом Польским и тем местом, где хотят замок строить» [6, с. 128]). И так, Руський город в середине XVI в. считался предместьем Польского, а значит между ними издавна должны были существовать укрепления. Эти укрепления отображены в ревизии города 1552 г. и изображены на плане 1678 г. как «ретраншемент города». Ретраншементом называют укрепления, расположенные позади главных позиций [18]; функцией ретраншемента является обстрел территории в тылу главных позиций в случае их захвата противником. После расширения территории города и Руського Бара бывшие передовые укрепления ранее существовавшего города, названного в 1540 г. Польским Баром, превратились в ретраншемент – вторую линию обороны города-крепости. На плане 1678 г. ретраншемент изображен в виде рово-валового укрепления с частоколом. Два его отрезка расположены под тупым углом, в месте которого поставлена низкая круглая башня, по типологии соответствующая бастеям. Двое ворот в пряслах рово-валовых укреплений имеют вид деревянных башен, перед которыми переброшены подъемные мосты через ров. Вне сомнения, что если бы «Польский город» и «Руський город» возникли одновременно, такие мощные укрепления между ними возникнуть бы не могли. Факт их существования свидетельствует о разновременности формирования укрепленного с севера замком «Польского города» (древнего ядра) и «Руського города», вокруг которого образовалась вторая, внешняя линия городских бастионных укреплений (обозначена на плане 1678 г. буквой «S»).

Информация в описании 1565 г. о том, что Руський город лежит между Польским городом и местом, где «хотят замок строить», однозначно опровергает версию о возведении А. Стажеховским каменного замка в 1537 г. Вопрос строительства нового каменного замка в 1565 г. через 28 лет после возведения предшествовавшего вряд ли мог возникнуть.

В наиболее ранней из известных описей города и замка, содержащейся в «Ревизии Барского староства» 1552 г. [6, с. 148-156], сооружения имеют лишь относительную топографическую привязку по отношению к другим сооружениям, расположение которых также не вполне определено. На помощь приходит план 1678 г. Несмотря на то, что ревизию и план разделяют почти 120 лет, в течение которых произошли важнейшие градостроительные и фортификационные преобразования, сделаем попытку их корреляции. Исходим из того, что урбанистические системы довольно консервативны, а фортификаторы – весьма бережливы, максимально используя существующие оборонительные сооружения до их полной деградации.

Согласно ревизии 1552 г. замок состоял из пяти башен. «Первой башней» назвали прибрежную северо-западную, напротив которой было «опасное место», связанное, очевидно, с ее расположением с напольной стороны. «Вторая башня», также обращенная в сторону поля, имела северо-восточную ориентацию. «Третья башня», юго-восточная, была расположена «напротив Польского города», также в «опасном» в месте. «Четвертая башня», юго-западная, в которой были «малые ворота» («*porta parva*»), находилась напротив замкового пруда. «Пятая башня», в которой находились «большие ворота» («*porta magna*»), стояла посередине стены между третьей и четвертой башнями, напротив Польского города [10, с. 148].

Заметим, что ревизия 1552 г. была сделана через 15 лет после того, как в 1537 г. Альбертом Стажеховским, опытным военным специалистом, были проведены строительные работы, трактуемые исследователями как строительство нового замка. Общую направленность работ отражает грамота 1540 г., где, в частности, указано, что для их выполнения королева Бона направила в Бар *несколько сотен* [здесь и далее

выделено нами. – О. П.] рабочих, кавалеристов и пехотинцев. Отмечено, что сам Альберт Стажеховский сделал значительный финансовый вклад в укрепление города [6, с. 93].

А вместе с этим, данные ревизии 1552 г. прямо указывают на неудовлетворительное, а порой аварийное состояние сооружений замка, полностью опровергая версию о его сооружении в 1537 г. Альбертом Стажеховским. Так, по описи первая башня «в настоящее время отклонилась от части стены в направлении замкового рва по крайней мере на половину локтя». Вторая башня «подобным образом отклонилась от стены в направлении того же рва, правда не так сильно как предыдущая». Третья башня «отклонилась также от стены более чем на половину локтя». Что касается четвертой башни, то указано, что «отклонились также стены напротив пруда с обеих [ее] сторон». «Пятая башня, в которой большие ворота, все еще стоит пристойная, однако плохо и непрочна сооружена, только в одной такой большой стене, после того как все работы по укреплению были выполнены, к тем же воротам прикрепили медную плиту с надписью священного королевского величества» (памятную плиту). Кроме того, описывая третью башню, ревизор отметил, что «между упомянутыми башнями [второй и третьей. – О. П.] все указанные существующие «камеры» («самегае») смещаются в земле, так как на глинистой основе возведены» [10, с. 148]. Слово «самегае» означает свод, сводчатое помещение [12, с. 116], исходя из чего наиболее вероятно, что речь идет о сводчатых казематах. Неудовлетворительное состояние башен не находит объяснения при условии, что их возраст на момент описания насчитывал всего 15 лет. А описание пятой, «плохо и непрочно построенной» надвратной башни, к воротам которой после их укрепления прикрепили памятную плиту, лишь подтверждает факт ремонтных, а не строительных работ.

Нельзя не отметить общей особенности: все башни отклонились от стен на половину локтя (минимум 25 см) или больше. С архитектурной точки зрения такая особенность может касаться только каменных сооружений, как и смещение казематов («самегае») в стенах между башнями, что объясняется подвижкой их стен, находившихся в основе стен на глинистых грунтах.

Исследователи никогда не анализировали ревизии 1552 г. с точки зрения описанных архитектурно-конструктивных особенностей сооружений, поэтому в литературе надежно распространилась версия о деревянном замке Одровонжей, существовавшего вплоть до 1537 г., когда А. Стажеховский построил на его месте каменный. Поскольку же источники дают четкие параметры, позволяющие атрибутировать существовавшее до 1537 г. сооружение как каменное, становится понятным, что Альберт Стажеховский лишь отремонтировал и укрепил отдельные части предшествовавшего каменного пятибашенного замка, находившегося в плохом техническом состоянии, вызванном длительным периодом эксплуатации. А это приводит к важному выводу: появление в Баре каменного замка отодвигается вглубь – ко второй половине XV в., то есть времени владения Баром подольским воеводой Андреем Одровонжем.

По нашему мнению, сохранившийся доныне бастионный замок является результатом реконструкции старых замковых укреплений на третьем этапе, который состоялся в 1640-е гг. Ему предшествовало по меньшей мере два: строительство Андреем Одровонжем в XV в. первого каменного укрепления и его обновление Альбертом Стажеховским в 1537–1540-х гг. Заложенные на месте старого замка в XVII в. новые бастионные укрепления вобрали в себя остатки предыдущих позднесредневековых стен и башен.

Этот вывод подтверждают археологические исследования замка, проведенные в 2007–2008 гг. Л. Виноградской [8]. Несмотря на их фрагментарность и незавершенность, детальное описание и фотофиксация исследований подтверждают сделанный нами вывод о существовании строительных этапов, предшествовавших сооружению бастионного замка [17, с. 100], который приписывают Г. Л. де Боплану. Так, на территории юго-восточного бастиона замка, в северо-восточном углу раскопа, заложенного в 2007–2008 гг., на глубине 2,15 – 2,40 м от современной дневной поверхности (далее – СДП), был открыт фрагмент стены толщиной 1,1 – 1,2 м, сложенный на известково-глинистом растворе [8, с. 10-11]. Стена, как свидетельствует стратиграфия, была частично разрушена, а на нее лег с наплывами плотный слой глинистого

грунта; это говорит о том, что разрушенная кладка долгое время находилась в открытом состоянии и впоследствии была включена в объем бастиона. Аналогичный плотный слой глинистого грунта с наплавами зафиксирован на глубине 1,8 – 2,10 м по всей площади раскопа (80 м²). В том же раскопе, на глубине 2,4 м от СДП, зафиксировано углубление с заполнением, в котором на глубине 2,8 м от СДП найден наконечник стрелы XIII–XV вв. На уровне кладки был найден фрагмент крышки глиняного горшка конца XIV–XV вв. Таким образом, часть каменных конструкций, выявленных на юго-восточном бастионе замка, находится на глубине 0,2 – 0,6 м от СДП, а часть – на глубине 1,5 м и 3,0 м и, судя по стратиграфии и составу кладочного раствора, относится к более раннему периоду.

К сожалению, при археологических исследованиях не применялись методы архитектурной петрографии, которые позволили бы точнее атрибутировать найденные в 2007–2008 гг. и в настоящее время засыпанные фрагменты кладки. Необходимо продолжить исследования, чтобы установить более точную хронологию ранней строительной биографии замка.

Замок Андрея Одровонжа, который существовал до начала работ, проведенных А. Стажеховским, был каменным, квадратным в плане, с четырьмя угловыми башнями и пятой надвратной. Можно предположить, что угловые башни принадлежали к распространенному в то время типу протобастионных башен «пунтоне», аналоги которых сохранились в замках Подолии – Меджибоже, Бережанах, Сутковцах, Токах, Теребовле, Кудринцах, Золотом Потоке, Рыхте и др. Эти башни имели полигональную (квадратную, пятиугольную, иногда шестиугольную) форму в плане; в отдельных случаях наблюдается наличие острого исходящего угла, характерного для ранних протобастионов [15]. Коммуникация замка с «Польским Баром» осуществлялась через надвратную («пятую») башню посередине прясла южной стены. Упомянутые в описи «малые ворота», расположенные в угловой, четвертой башне, очевидно, следует атрибутировать как тайный выход к замковому пруду.

Переход города Ров к Андрею Одровонжу во второй половине XV в. сопровождался, кроме строительства замка на левом берегу

р. Ров, созданием оборонительной системы левобережного местечка. В первой трети XVI в., на момент передачи города в управление королевы Боны Сфорца, Ров состоял из трех частей – древнего правобережного поселения (Черемиского или Верхнего Бара) и расположенного на прилегающей к реке полуостровной части левобережного местечка (позже названного «Польским Баром»), которое с севера замыкал замок. От восточного предместья местечко отделялось рово-валовым укреплением с двойным дубовым частоколом и трехъярусными башнями, стоявшими на валу, перед которым был выкопан ров.

А. Стажеховскому в 1537 г. было поручено «выполнение люстрации в прошлом упомянутого города Рва», а также его укрепление с участием жителей города. На практике это означало реконструкцию существующих рово-валовых укреплений с деревянными частоколами и башнями, а также ремонт каменного замка. Кроме того, ему было поручено окончание строительства «барской крепости» (не замка!), которое мы относим к созданию внешнего оборонительного пояса вокруг восточного предместья. В грамоте 1540 г. говорится, что город был «опоясан» укреплениями. Из плана 1678 г. видно, что «Руський Бар», примыкающий с востока к древней полуостровной части («Польскому Бару»), полукругом окружен линией бастионных укреплений, соединяющей замок на севере с речкой на юге. К фортификационным задачам, выполненным Стажеховским, следует отнести также создание водной преграды – пруда на основе р. Ров, которая омывала Польский Бар с запада и юга [6, с. 93].

Укрепления, возведенные Стажеховским по приказу королевы Боны, сформировались достаточно быстро – на протяжении трех лет с 1537 до 1540 гг. Концепция города-крепости Бар включала уже четыре компонента: Польский Бар, Руський Бар, Черемиский Бар и замок. Внешнюю линию обороны, окружавшую Руський Бар с северо-востока и востока, образовал новый пояс бастионных укреплений. В северо-восточном их отрезке находились городские ворота, местоположение которых фиксирует план 1678 г., а название («ворота в город из Меджибожа круглые, не прочно построенные в три яруса») – ревизия 1552 г. Северную часть левобережных укреплений

Бара образовывал старый каменный замок Андрея Одровонжа, в котором все еще было немало участков, находящихся в неудовлетворительном и аварийном состоянии. С запада и юга систему укреплений дополнял новообразованный пруд. Внутренний пояс обороны между Польским и Руським Баром формировали реконструированные Стажеховским рово-валовые укрепления («ограда»), состоящие из двух прясел, расположенных под тупым углом, в месте которого стояла круглая бастея (по ревизии 1552 г. – «башня в которой есть три яруса»). В восточном прясле между Руським и Польским городом находилась надвратная башня (по ревизии 1552 г. – «башня Гнилая калитка») [6, с. 151]. Вторая надвратная башня находилась в юго-восточном прясле; в описи 1565 г. она названа «ворота малые от города к замку». Правобережная часть Бара (Верхний или Черемиский Бар) также была окружена с запада линией рово-валовых укреплений с бастиянами, общее представление о значительном масштабе которых дает план Г. Л. де Боплана 1650 г. Укрепления правобережного и левобережного города в совокупности получили название крепости (*castrum*), что позволяет трактовать Бар как мощную крепость. Значительный масштаб урбанистических и фортификационных задач, выполненных А. Стажеховским, объясняет, почему в его распоряжение было предоставлено столь значительное количество солдат, кавалерию, сотни пехотинцев и несколько сотен рабочих [6, с. 93].

Четырехчастная структура Бара середины XVI в. принципиально не отличалась от структуры, зафиксированной позднейшими источниками. Нужно отметить, что эта структура демонстрирует устройство города западноевропейского типа с обособленным расположением замка и города в отличие от северорусских городов, в структуре которых цитадель (кремль) находилась внутри городского периметра.

Источники дают достаточную информацию, позволяющую реконструировать градостроительную структуру «Польского Бара». Так, опись города 1565 г. фиксирует в его границах три главные улицы (Гродскую, Костельную и Жидовскую), соответствующие ныне сохранившейся уличной сети, подчиненной топографии полуостровной территории. Эта структура имеет архаичный характер, свидетель-

ствуя о происхождении задолго до проведения градостроительных преобразований середины XVI в. Достаточной информации для детальной реконструкции урбанистической схемы «Руського Бара» источники не дают; уличная сеть этой части города не изображена ни в описях, ни в известных планах города. План 1678 г. фиксирует лишь общий абрис укреплений, без конкретизации структуры уличной сети. Поэтому для детальной реконструкции планировки Бара середины XVI в. необходимо привлечь другие немногочисленные письменные, иконографические и картографические источники, а также археологические разведки, что станет задачей будущего.

Учитывая сохранившуюся планировку и топографические особенности территории, выявленные при натурном обследовании (перепады рельефа, трассировку улиц, структуру усадеб, остатки старого русла р. Ров), автору удалось выполнить корреляцию плана 1678 г. и современной топографической ситуации, результатом чего стала первая графическая реконструкция системы укреплений Руського Бара, максимально привязанная к существующей натурной ситуации. Она демонстрирует симметричность, регулярность и значительную визуальную схожесть со схемой, изображенной на плане 1678 г.

Рассматривая геометрию этой структуры, нельзя не заметить ее сходства со схемой «идеального города» эпохи Ренессанса – «*citta ideale*», получившей распространение с начала XVI в. Разница заключается лишь в том, что схема «*citta ideale*» демонстрирует симметричное укрепление с расположенным на продольной оси симметрии замком, выполняющим функцию форпоста, в то время как схема Бара видоизменена с учетом длинного пруда, играющего роль оси симметрии. Эта схема, представленная на карте Г. Л. де Боплана, выгравированной В. Гондиусом в 1650 г., находит аналоги в истории европейского градостроительства, примером чего являются Эльблонг в Польше, Слуцк в Беларуси и др.

Полагать, что первоначальная линия укреплений Руського Бара представляла собой каменно-земляные бастияны староитальянской фортификационной школы с орильонами и пята-формами, мы не имеем оснований. С другой стороны, план 1678 г. имеет отчетливые признаки староголландской фортификаци-

онной школы, получившей распространение с начала XVII в. Факт возведения «с нуля» в Баре системы укреплений такого значительного масштаба не отражен ни в одном архивном источнике XVII в. Единственным военным специалистом, который теоретически мог быть причастен к появлению подобных фортификаций, был Г. Л. де Боплан (некоторое время находившийся в Баре [7, с. 38]) – но при условии реконструкции им какой-то предшествующей системы, пришедшей к тому времени в упадок. Такое предположение согласуется с экспликацией к плану 1678 г., где указано, что «бастионы и куртины города сегодня все разрушены». Периодом их разрушения могли быть как 1640–1650-е гг. (польско-козацкие войны), так и 1670-е гг., когда турки завладели Подолией [13, с. 222].

Принято считать, что в Украину схема «идеального города» пришла через Польшу, а первой ее реализацией является город Жовква, возникший в конце XVI в. Исходя из нашего исследования, можно предположить, что общая геометрическая схема укреплений, отображенная на плане 1678 г., была реализована еще Альбертом Стажеховским в конце 1530-х – 1540-х гг.² И если это так, то градостроительная реконструкция Бара является первой в Украине реализацией теоретической модели «идеального города», схема которого была разработана теоретиками Ренессанса.

В заключение следует отметить, что в случаях причастности к истории городов статусных лиц реальные события часто преувеличиваются, приукрашиваются, а творчество поколений добавляет к ним детали, которые прочно врастают в историографию, создавая мифы, в которые часто не вписываются факты реальной истории. Подобная ситуация произошла с официальной историографией Бара, «каркасом» которой стала деятельность неаполитанской принцессы и польской королевы Боны Сфорца. В историографии Бара это событие вытеснило все предыдущие и приобрело характер идиллической истории об основании города Боной и как следствие – о его взрывном развитии, начиная с середины XVI в. В результате такого историографического казуса официальная история Бара была искажена, а ложный тезис удивительно прочно укоренился в многочисленных изданиях. Будет ошибкой считать, что история Бара как города начина-

ется со времени правления Боны Сфорца, не учитывая предварительного градостроительного и фортификационного опыта позднего Средневековья.

Однако, бесспорно, что именно период правления Боны Сфорца положил начало внедрению качественно новой муниципальной и градостроительной программы развития города. Ее содержание, а также степень реализации (на наш взгляд, эта программа до конца реализована не была) должны стать предметом дальнейших архитектурно-градостроительных, археологических и археографических исследований.

Примечания

¹ Регеста. Жалованная грамота польского короля Владислава Варненчика Яну Кмитовичу на владение с. Ров с записью 100 гривен. 1435. *Inventarium. Lutetiae Parisiorum*, 1862, p. 274.

² Косвенно это подтверждает топонимика восточной части города, в которой сохранились названия улиц – Подвальная и Русский Вал, огибающие внешний оборонительный периметр.

Библиография

1. *Chronologia polska*. Pr. Zbiorowa pod red. Br. Włodarskiego. Warszawa, 1957.

2. Pocięcha W. Bona Sforza. In: *Polski Słownik Biograficzny*. Т. II. Kraków, 1936.

3. *Zbiór dokumentów Małopolskich*. Opr. I. Sułkowska-Kuraś. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk Cz. VIII. Dokumenty z lat 1435–1450. nr. 2180. (Опубл.: Михайловський. In: Надання земельної власності у Подільському воєводстві за панування Владислава III (1434–1444). In: Український археографічний щорічник. Нова серія. Вип. 8/9. Український археографічний збірник. Том 11/12. Київ–Нью-Йорк, 2004.

4. *Matricularum Regni Poloniae summaria, excussis codicibus, qui in chartophylacio Maximo Varsovensi asservantur*. Contexguit indicesque adiecit Theodorus Wierzbowski. Varsoviae, 1905. Pars I. 1447–1492.

5. *Zygmunt Stary (1506–1548)*. Warszawa, 1946.

6. Архив Юго-Западной России, ч. VIII, т. 1. Киев, 1893. / *Arhiv Iugo-Zapodnoi Rossii*, ce. VIII, t. 1. Kiev, 1893.

7. Боплан Г. Л. де. Опис України, кількох провінцій Королівства польського, що тягнуться від кордонів Московії та границь Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воен. К.: Наукова думка, 1990. / *Boplan G. L. de Opis Ukraini, kil'koh provintii Korolivstva pol'skogo, sio tiagnut'sea vid kordoniv Moskovii ta graniť Transil'vanii, razem z ihnimi zviciaiami, sposobom jittia i vedenniam voãn*. K.: Naukova dumka, 1990.

8. Виноградська Л. І. Науковий звіт про археологічні дослідження у м. Бар Вінницької області у 2008 році. Ркп. 203 с. К., 2009. / Vinograd'ska L. I. Naukovii zvit pro arheologicini doslidjennia u m. Bar Vinniț'koi oblasti u 2008 roți. Rkp. 203 s. K., 2009.

9. Гваньїні О. Хроніка Європейської Сарматії: упор. та перекл. з пол. Ю. Мицика. К., 2007. / Gvan'ini O. Hronika Āvropeiskoi Sarmatii: upor. ta perekł. z pol. Ju. Mićika. K., 2007.

10. Грушевский М. Акты Барского староства XV–XVI вв. / Gruševski M. Acti Barskogo starostva XV–XVI vv.

11. Грушевский М. Барское староство. Исторические очерки (XV–XVIII в.). Киев, 1894. / Gruševski M. Barskoe starostvo. Ostoriceskie ocerki (XV–XVIII v.). Kiev, 1894.

12. Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь. Москва, 1986. / Dvoret'kii I. H. Latinsko-ruskii slovari. Moskva, 1986.

13. Летопись Самовидца. К., 1878. / Letopis' Samovidca. K., 1878.

14. Молчановский Н. Очерк известий о Подольской земле до 1434 года (Преимущественно по летописям). In: Сборник сочинений студентов Университета Св. Владимира. Вып. VIII. Киев, 1886. / Molcianovski N. Ocerk izvestii o Podol'skoi zemle do 1434 goda (Preimušestvenno po letopisiam). In: Sbor-

nik socinenii studentov Universiteta Sv. Vladimira. Vyp. VIII. Kiev, 1886.

15. Пламеницкая О. Башни типа пунтоне в замках Подолии (Украина). In: Conferința științifică internațională „Patrimoniul cultural – cercetare, valorificare, promovare”. Chișinău, 31 mai – 2 iunie 2016. Chișinău, 2017. / Plamenyts'ka O. Bašni tipa puntone v zamkah Podolii (Ucraina). In: Conferința științifică internațională „Patrimoniul cultural – cercetare, valorificare, promovare”. Chișinău, 31 mai – 2 iunie 2016. Chișinău, 2017.

16. Пламеницкая О. Оборонительный квадрифолий в Сутковцах на Подолии. In: Arta, Chișinău, 2017. / Plamenyts'ka O. Oboronitel'nyj kvadrifolij v Sutkovtsah na Podolii. In: Arta, Chișinău, 2017.

17. Пламеницка О. Барський замок In: Військово-історичний альманах, nr. 2 (5). К., 2002. / Plamenyts'ka O. Bars'kii zamok. In: Vii'skogo-istoricini al'manah, nr. 2 (5). К., 2002.

18. Шперк В. Ф. Фортификационный словарь. М.: Изд. Военно-инженерной академии, 1946. / Šperk V. F. Fortifikačionnii slovari. M.: Izd. Voennoinženernoi akademii, 1946.

19. Яковенко Н. М., Миронова В. М. Латинська мова. Підручник. Київ, 2005. / Iakovenko N. M., Mironova V. M. Latins'ka mova. Pidrucinik. Kiev, 2005.

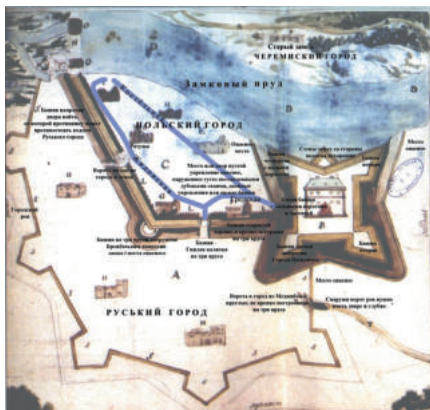


Рис. 1. Город Бар на плане 1678 г. Архив Иностранных дел в Париже



Рис. 2. План Эльблонга начала XVIII в.



Рис. 3. План Слуцка начала XVIII в.



Рис. 4. План укреплений левобережной части Бара на период середины XVI в. Реконструкция О. Пламеницкой

Парижские декоративные тарелки с изображениями экзотических птиц

Резюме

Парижские декоративные тарелки с изображениями экзотических птиц

Гордостью одной из частных коллекций Одессы является пара прекрасных декоративных фарфоровых тарелок с изображениями экзотических птиц. Они были изготовлены в Париже на мануфактуре Риуэ (Rihouet) около 1840–1850 гг. Изображения нанесены на тарелки в технике ручной надглазурной росписи. На обратных сторонах тарелок размещена марка: Rihouet á Paris. Основатель предприятия Луи Мари Франсуа Риуэ (Louis Marie François Rihouet) родился в 1791 г. В 1824 г. он удостоился звания Королевского фаянсье. Нанесение орнитоморфных изображений на произведения декоративно-прикладного искусства в Европе к тому времени уже стало традицией, имевшей дальневосточные истоки. В статье рассматриваются многочисленные примеры использования изображений птиц в художественном фарфоре разных стран Европы, а также Китая и Японии. Отмечается выдающееся значение богато иллюстрированных трудов французских ученых-орнитологов конца XVIII в. – первой половины XIX в. и их влияние на развитие декоративно-прикладного искусства. Впервые в научный оборот вводятся уникальные артефакты, принадлежавшие некогда французскому консулу в Одессе, представителю Антанты. Рассматриваемая пара декоративных тарелок – характерное произведение «эпохи Бальзака» во французской культуре.

Ключевые слова: Rihouet, фарфор, орнитоморфные изображения, попугаи, экзотические птицы, художники-анималисты, орнитологи, надглазурная роспись и золочение, эпоха Бальзака во французской культуре, французский консул, интервенция, Антанта.

Summary

Decorative plates from Paris with the images of exotic birds

The pride of one of Odesa's private collections is a pair of fine decorative porcelain plates with images of exotic birds. They were created in Paris at the manufactory of Rihouet (circa 1840–1850). Images are made on plates in the technique of hand overglaze painting. Reverse sides showing the mark: Rihouet á Paris. Founder of manufactory Louis Marie Francois Rihouet was born in 1791. In 1824 Rihouet obtained the title of Royal faïencier. The application of ornithomorphic images on works of decorative and applied art in Europe by that time already became a tradition that had Far Eastern origins. The article examines numerous examples of the use of images of birds in artistic porcelain of different countries of Europe, as well of China and Japan. The outstanding value of the richly illustrated works of French ornithologists of the late 18th – first half of 19th century and their influence upon the development of decorative and applied art is noted. For the first time into the scientific circulation unique artifacts are introduced. These plates once belonged to the French consul in Odesa, representative of the Entente. Considered a pair of decorative plates is a characteristic product of the Balzac epoch in French culture.

Keywords: Rihouet, porcelain, ornithomorphic images, parrots, exotic birds, animal artists, ornithologists, overglaze painted and gilded, Balzac epoch in French culture, French consul, armed intervention, Entente.

В одной из частных коллекций Одессы хранится пара декоративных фарфоровых тарелок, украшенных изображениями экзотических птиц. На лицевой стороне одной из них, на центральной круглой поверхности, изображены два попугая, сидящие на ветвях неболь-

шого деревца. Они как будто «беседуют» друг с другом. С правой стороны, чуть выше, изображен светло-серый попугай какаду со сложенными крыльями и распушенным хохолком желтого цвета. К нему обращен второй попугай зеленого цвета с раскрытыми кры-

льями. На его боках – широкие красные полосы. Крылья и хвост этой птицы «украшают» перья синего цвета. В одной из французских книг XIX в. по орнитологии удалось обнаружить полихромное изображение такого зеленого попугая с красными полосами на боках. Там, под изображением птицы написано: «*Le Perroquet a flanes rouge*». Эффект глубины воздушной перспективы в композиции достигается благодаря изображенным на заднем плане светлым силуэтам деревьев. Поле (бордюры) тарелки – кобальтовая полоса шириной 3,5 см с расположенными на её тёмном фоне тремя медальонами-резервами. В этих трёх резервах помещены изображения птиц, заключенные в золоченые, немного рельефные (золото по мастичному рельефу) обрамления в стиле второго рококо. В двух – миниатюрные изображения фазанов, а в одном – изображение птицы сине-сиреневого цвета, похожей на голубя, с желтыми крыльями и головкой. Центральное поле тарелки отделено от кобальтового бордюра двойным золоченым обрамлением. На обратной стороне тарелки, в верхней части донца, вручную, каллиграфическим почерком, краповой краской написано на французском языке: *Le kakatoës a huppe jaune et le perroquet vert*. Чуть ниже – надглазурная марка тёмно-оранжевого цвета: RINOUET á Paris. В нижней части донца тарелки помещен полихромный герб: трёхчастный щит, имеющий килевидную форму (оконечность) внизу. Верхняя часть щита разделена на две равные части вертикальной линией и имеет синее поле. В правой части, на синем фоне, изображены два белых ключа. В левой части – флаг на древке (белый с красным крестом) и рядом с ним, сложенное пирамидой оружие, своим силуэтом напоминающее букву «Ж» кириллицы. В нижней части щита, на белом фоне изображены духовые музыкальные инструменты (две трубы типа горн и охотничий рожок посредине), нанесенные желтой краской. Некоторые исследователи геральдики интерпретируют изображение трубы на гербе как символ славы (труба гения). Над щитом изображена дворянская корона, увенчанная пятью белыми перьями. Диаметр донца обратной стороны тарелки Ø 14,5 см. Размер же самой тарелки близок к Ø 24 см. На лицевой стороне второй, парной тарелки изображены две экзотические птицы, сидящие на изогнутом стволе-ветке,

напоминающем своим серпообразным очертанием латинскую букву «G» и украшенном листьями округлой формы желтого и бурого цветов. Снизу – более крупная зелёная птица с сиреневыми крыльями и тёмно-зелёным холком-коронай на голове. Благодаря надписи на обратной стороне тарелки и книге французского орнитолога первой половины XIX [5, л. 18] её удалось идентифицировать как *vanga rayé* – птица, водившаяся в Бразилии. Выше размещена птица с оперением красного цвета. Её скрещенный клюв своей формой напоминает клюв клеста. В трёх медальонах-резервах тарелки изображены птицы. На обратной стороне тарелки (на её донце) краской крапового цвета написано каллиграфическим почерком: *Le vanga rayé et le bec croisé*. Ниже – такая же марка, как и на донце парной тарелки: RINOUET á Paris. Под ней – такой же герб, как и на рассмотренной ранее тарелке. Следует отметить, что полихромные изображения нанесены на лицевые поверхности декоративных тарелок в технике ручной надглазурной росписи. Предположительное время создания этих произведений декоративно-прикладного искусства 1840-е – 1850-е гг. (но не позднее 1853 г.) – «Эпоха Бальзака» во французской культуре. Невзирая на достаточно большой возраст рассматриваемых предметов, степень их сохранности – превосходная (*excellent condition*). Интересно отметить, что в Одесском музее западного и восточного искусства хранятся две декоративные фарфоровые тарелки XIX в., стилистически и морфологически очень близкие к рассматриваемым [13, с. 191]. Наибольшее сходство заключается в том, что на цветном фоне обрамления (бордюра) каждой из них находятся по три медальона-резерва. Тарелка с зеленым фоном бордюра украшена изображением букета цветов. На второй тарелке изображен енот. Его изображение обрамлено бордюром сиреневого цвета. В каждом из медальонов-резервов обеих тарелок – букетик цветов. Обе тарелки из собрания Одесского музея западного и восточного искусства имеют диаметр Ø 25,2 см и атрибутированы как продукция мастерской Фейе. Известен также чайный сервиз, состоящий из шести чашек с блюдцами, сахарницы с крышкой, сливочника и чайника с крышкой, изготовленный в Париже ок. 1860 г. (период Наполеона III). Каждый из предметов

этого сервиза украшен изображениями птиц [8]. Этот сервиз был представлен в галерее Atena (Antiques & French Decorative Arts from Paris). В собрании художественного фарфора Омского областного музея им. М. А. Врубеля, наряду с изделиями таких известных французских предприятий как Венсенн, Севр, Наст, Дарт, Даготи, Фейе, Жакоб Пти, Поль Бло, Хале, Крейль, Верзон, представлена и продукция Риуэ (Rihouet).

Вслед за королевской фарфоровой мануфактурой в Севре, в Париже появляются частные фарфоровые предприятия. Известно, что старейшие из них появились в последней трети XVIII в. Украшением собраний многих музеев и личных коллекций являются предметы художественного фарфора, созданные на парижских фабриках: братьев Дарт, Даготи, Наста, Диля и Герара и других. Кроме того, уже готовые (белые) фарфоровые изделия расписывали в живописных мастерских Дероша и Фейе, а также Аллей-Лебона. И одним из самых прославленных среди парижских фарфоровых предприятий было предприятие Риуэ (Rihouet). Его основатель Луи Мари Франсуа Риуэ (фр. Louis Marie Francois Rihouet) родился в 1791 г. в богатой семье в бурное время Великой французской революции. Своё дело он начал в 1818 г. (200 лет назад). Талантливый мастер фарфоровых дел (фаянсье), пользовался поддержкой и покровительством самого герцога Орлеанского. В 1824 г. Риуэ удостоился звания поставщика королевского двора и фаянсье короля. В этом же 1824 г. он основал своё предприятие-мастерскую в Париже по адресу: Rue de la Paix, № 7. Известно, что в 1824 г., после смерти своего брата Людовика XVIII, королём Франции стал Карл X. Фирма Риуэ выполняла заказы знатных и богатых жителей Франции, а также королевского двора Португалии. Продукция предприятия всегда отличалась высоким качеством и тщательностью производства. Это было связано в первую очередь с тем, что Риуэ ориентировался на богатую и взыскательную клиентуру. В 1853 г. Риуэ ушел из бизнеса, продав своё дело новому владельцу, который продолжил выпуск продукции под брендом RИНОUET Lerosey, прибавив свою фамилию к фамилии основателя. Под обновленной маркой продукция выпускалась вплоть до 1910 г. Биографические сведения о Риуэ приведены в

книге Регины де Пинваль де Гиллебон «Фаянс и фарфор Парижа XVIII–XIX вв.» [6], вышедшей в свет в 1995 г.

Экзотические птицы издавна привлекали внимание художников. В западноевропейской живописи XVII в. такие мастера как Балтазар ван дер Аст (Balthasar van der Ast) (1593/94–1656) и Ян Фейт (Jan Fyt) (1611–1661) изображениями попугаев «оживляли» свои натюрморты. Птицы вдохновляли и мастеров декоративного искусства в разных странах. Орнитоморфные изображения довольно часто встречаются в их произведениях. Возглавлявший Мейсенскую фарфоровую мануфактуру талантливый скульптор Иоахим Кендлер (1706–1775) – автор модели произведения фарфоровой пластики «Петух». Известны также мейсенские статуэтки «Журавль» 1736 г. (по модели И.-И. Кендлера) и «Попугай» 1740 г. По моделям И.-И. Кендлера были изготовлены также предметы «Лебединого сервиза» (1737–1741 гг.). В контексте данного исследования большой интерес представляет мейсенская фарфоровая тарелка, на которой изображен машущий крыльями большой попугай ара (фр. *grand perroquet courroucé*) и прыгающая перед ним собачка [9]. Круглой рамой этой «картины» служит золотой барочный растительный орнамент. Эта тарелка, имеющая диаметр 23,5 см и датированная 1740 г., была не так давно оценена в 6000 €. В 1780 г. король Франции Людовик XVI получил заказанные им на Севрской мануфактуре (для украшения дворца) две вазы, украшенные медальонами с изображениями экзотических птиц. Ныне они находятся в Версальском дворце (инв. № V5851(2)). В Лувре хранится изготовленная в Севре в 1780 г. чаша с изображениями птиц в медальонах-резервах. Эти медальоны-резервы заключены в золоченые обрамления. Удалось также разыскать изображение севрской фарфоровой тарелки, датированной 1784 г., на которой изображен попугай, сидящий на ветке небольшого дерева. В трёх резервах этого предмета – изображения птиц. Это произведение декоративно-прикладного искусства – убедительное свидетельство того, что «орнитологические» фарфоровые изделия, украшенные изображениями попугаев и других экзотических птиц и медальонами-резервами, являются традиционными для французского художественного фарфора. В Лиможе, в На-

циональном музее (Limoges, Musée national „Adrien Dubouché”) представлен сливочник, цилиндрическая поверхность тулова которого украшена изображениями птиц. Изготовлен этот предмет на фарфоровой мануфактуре в Париже. В этом же музее хранятся фарфоровые предметы, украшенные изображениями птиц, изготовленные на мануфактуре *Locté-Russinger*, которая работала с 1772–1824 гг. На этой же мануфактуре изготовлены и две глубокие тарелки с изображениями экзотических птиц (вест-индская колибри и американская кайла). Размеры каждой тарелки из этой пары, следующие: Ø 21,5 см, высота 4,4 см. Эксперты отнесли время изготовления этих предметов к десятилетию между 1787 и 1797 гг. (Limoges, Musée national „Adrien Dubouché”). Однако законодателем моды в художественном фарфоре Франции, с полным на то основанием, можно считать именно Севр. Именно на севрских изделиях раньше чем на других мануфактурах Франции появились резервы-медальоны с изображениями птиц. На одном из аукционов *Christies* в 2013 г. была продана за 4 375 € севрская чашечка, датируемая 1771 г. Общий фон изделия – лазурный. В белом медальоне-резерве изображена птичка с ярким оперением, сидящая на ветке маленького деревца. Высота изделия 6,6 см. В смежных областях декоративно-прикладного искусства художники также вдохновлялись изображениями птиц. В 1765 г. во Франции для императрицы Екатерины II Филиппом де Лассалем была изготовлена мебельная шелковая ткань «с фазанами». В первой половине XIX в. французские мастера (создатели произведений художественного фарфора) повлияли и на своих британских коллег. Подтверждением этому может служить декоративная фарфоровая тарелка фирмы *Copeland & Garrett*. В центре этой английской тарелки изображена хищная птица, сидящая на ветке. По краю тарелки (на розовом фоне) – три медальона-резерва в золоченых обрамлениях. В одном из них изображены цветы; во втором – фрукты, а в третьем (расположенном в верхней части лицевой стороны тарелки) изображен герб. Эта английская тарелка первой половины XIX в. очень напоминает французские прототипы (и в первую очередь – продукцию Риуэ).

Дагмар Гейдова, в качестве иллюстрации к написанному ею разделу о фарфоре Боль-

шой иллюстрированной энциклопедии древностей [10], привела фотографию, на которой изображены предметы художественного фарфора Людвибсбурга, украшенные изображениями птиц, сидящих на ветвях карликовых деревьев [10, с. 222]. На упоминаемой иллюстрации: круглое блюдо, чашечка с блюдцем, два чайничка (на ножках) с крышками (большой и меньший) и сахарница с крышкой. Датируются эти предметы 1770–1780 гг. К раннему периоду мейсенского фарфора относится фарфоровая ваза с «пестрым» декором с «индианскими цветами», среди которых изображены и птицы [10, с. 209]. В этой же книге воспроизведены чашка с блюдцем, изготовленные в Севре в 1764 г. [10, с. 225]. Общий фон этих изделий – «королевский синий». В резервах – полихромные композиции: птицы на ветвях. В какой-то мере можно назвать подобные изделия предшественниками тех, которые рассматриваются в данной статье. На той же странице – фотография тарелки, изготовленной из мягкого фарфора и расписанной в стиле «какимон» (Шантлиль, третья четверть XVIII в.) [10, с. 225]. На ветке изогнутого карликового деревца сидит птичка. Вторая – «летит» у края тарелки. Еще одним подтверждением популярности использования изображений птиц на европейских изделиях художественного фарфора, является английская фарфоровая ваза, форма которой восходит к китайским прототипам [10, с. 226]. Крышка и верхняя часть «тулова» вазы имеют темно-синий фон. В больших резервах вазы – цветные изображения экзотических птиц, а в малых резервах – изображения насекомых. Эта ваза была изготовлена в Ворчестере ок. 1770–1775 гг. В музее Виктории и Альберта представлена ваза с крышкой, изготовленная в Бристоле в период 1770–1781 гг., на которой изображены экзотические птицы в севрской манере. Форма этой вазы восходит к китайским прототипам. Иконографические источники свидетельствуют, что большие фарфоровые фигуры птиц украшали каминную полку галереи Королевского павильона в Брайтоне, возведенного и декорированного по проекту архитектора Джона Нэша [14]. Часто фарфоровые фигурки попугаев использовались в качестве составной части подсвечников или канделябров XVIII–XIX вв. В собрании фарфора XVIII в. Государственного Русского

музея (Санкт-Петербург) представлены изделия Императорского фарфорового завода с изображениями птиц: бутылочник, предположительно изготовленный в 1760-е гг. и тарелка с ажурным краем, созданная до 1765 г. В Музее Императорского фарфорового завода представлена замечательная ваза, на которой изображены птицы, сидящие на ветвях. Своеобразной «рамой» для изображения служит венок из цветов. В использовании изображений птиц на европейском фарфоре усматриваются влияния традиций дальневосточного искусства. Т. В. Кудрявцева пишет: «...Дальневосточные влияния, затронув многие виды европейского прикладного искусства XVIII – начала XX в., наиболее последовательно и глубоко отразились в фарфоре» [12, с. 113]. Авторитетный британский эксперт Дэвид Бэтти (David Battie) проиллюстрировал свою статью в журнале «Masterpiece» фотографиями китайской фарфоровой чаши (пиалы), украшенной тонкой росписью с изображениями птиц и цветов [1, с. 55]. Роспись была нанесена на более раннее изделие ок. 1724 г. Причём, роспись нанесена и с наружной, и с внутренней стороны чаши. Внутри чаши изображен петух, а снаружи – птицы, сидящие на ветвях маленького деревца. Этот предмет из частной коллекции. В королевской коллекции Елизаветы II представлена японская четырехгранная ваза, на которой изображены журавли, а также птицы на ветвях.

В последнее время свидетельством повышенного интереса к художественному фарфору Франции и изображениям птиц в декоративно-прикладном искусстве стали выставки, которые проходили в разных музеях. 17 апреля 2013 г. в Государственном Эрмитаже состоялось открытие выставки «Птицы – вестники богов. Прикладное искусство Западной Европы XVI–XIX вв.» [16]. На выставке были представлены более сотни экспонатов, в том числе и фарфор. С 13 октября 2016 г. по 15 января 2017 г. в Париже в музее Nissim de Camodo проходила выставка SERVICES “AUX OISEAUX BUFFON” UNE ENCYCLOPEDII SUR PORCELAINЕ”, на которой был представлен изготовленный в Севре в XVIII в. сервиз, предметы которого украшены изображениями птиц (в том числе и экзотических). Этот сервиз известен под названием «services Buffon». Росписи предметов этого сервиза были выполнены по

гравюрам, исполненным художником Франсуа-Николя Мартине для фундаментального девятитомного издания – Энциклопедии «l’Histoire naturelle des oiseaux». В музее-усадьбе Кусково в павильоне Эрмитаж 19 октября 2016 г. открылась выставка «Эпоха, Стиль, Имя. Керамика, фарфор, стекло Франции из собрания Государственного музея керамики». На выставке было представлено более 350 экспонатов. Следует отметить, что коллекция Государственного музея керамики – крупнейшая в Москве. А 16 ноября 2017 г. в Саратовском государственном художественном музее им. А. Н. Радищева открылась выставка «Фарфор французских королей. Севрская мануфактура и частные заводы Парижа XVIII–XIX веков». На выставке экспонировалось более 100 произведений из коллекции музея.

Франция второй половины XVIII – первой половины XIX в. славилась своими учеными-орнитологами. Они часто были, одновременно, художниками-анималистами. Среди них особого внимания заслуживает Луи Жан Пьер Вьейо (фр. Louis Jean Pierre Vieillot) (1748–1830), который, в сотрудничестве со своим другом и коллегой Жаном Батистом Одбером (фр. Jean Baptiste Audebert) (1759–1800), выпустил целый ряд богато иллюстрированных фундаментальных трудов по орнитологии. Жан Батист Одбер сочетал в себе естествоиспытателя (исследователя природы, ученого) и художника. Он был известным в Париже живописцем, миниатюристом и художником-анималистом. Его иллюстрации украшают издания, осуществленные Вьейо. Обладателем одной из самых больших коллекций птиц своего времени был французский орнитолог Фредерик де ла Ферне (фр. Frédéric de la Feresnaye) (1783–1861). Большое количество «экзотических» птиц из Южной Америки привезли во Францию Альсид Шарль Виктор Мари Дессалин Д’Орбиньи (фр. Alcide Charles Victor Marie Dessalines d’Orbigny) (1802–1857) и его коллеги. Этот ученый и путешественник внёс весомый вклад в развитие науки. Вполне обоснованно можно говорить о том, что иллюстрированные труды французских орнитологов повлияли и на развитие декоративно-прикладного искусства (и не только в самой Франции, но и за её пределами). Замечательные и достоверные полихромные изображения птиц, воспроизведенные на страницах книг,

помогали художникам фарфоровых предприятий Европы создавать восхитительные произведения. Напомним, что автор знаменитого издания в четырех томах «Птицы Америки» (“Birds of America”) (1827–1838), с авторскими иллюстрациями размером 99×66 см, имел французские корни. Джон Джеймс Одюбон (англ. John James Audubon) (1785–1851), умерший в Нью-Йорке, был членом Лондонского королевского общества и Линеевского общества. Человек, сочетавший в себе таланты драматурга, писателя-мемуариста и художника, известный путешественник Жак Этьен Виктор Араго (фр. Jacques Étienne Victor Arago) (1790–1855) – автор книги [5], которая помогла идентифицировать одну из птиц, изображенных на одной из парижских тарелок Риуэ, рассматриваемых в данной статье. В 1817 г., в качестве чертёжника, он стал участником трёхлетней кругосветной экспедиции на корвете «Урания» под началом капитана Луи де Фрейсинэ. Во время этой экспедиции он побывал в Австралии, Новой Гвинее и многих далёких островах и странах. Умер Араго 27 ноября 1855 г. в Рио-де-Жанейро. Как не вспомнить, после перечисления выдающихся ученых-путешественников, и героев всемирно известных романов Жюль Верна: профессора Музея естественной истории Пьера Аранакса («Двадцать тысяч льё под водой»), Жака Элиасена Франсуа Мари Паганеля («Дети капитана Гранта») и кузена Бенедикта («Пятнадцатилетний капитан»).

Provenance (история бытования предметов). Пара декоративных фарфоровых тарелок, рассматриваемых в данной статье, принадлежала французскому консулу в Одессе Эмилю Энно, представителю держав Антанты. Исследователи утверждают, что именно он разрабатывал план интервенции в Северном Причерноморье. Достоверно известно, что в ноябре 1918 г. Энно уже был в Одессе. Прибыв в город, он поселился в гостинице «Лондонская». Одесский порт и Приморский бульвар он объявил зоной французской оккупации. В одной из статей автора этих строк уже отмечалось, что «активисты Иностранной коллегии коммунистической пропаганды намеревались по подземным коммуникациям доставить взрывчатку под здание «Лондонской» гостиницы и взорвать его вместе с верхушкой, находившегося в Одессе и выполнявшего свой

«интернациональный долг», контингента Антанты. Этим планам заговорщиков не было суждено осуществиться» [15, с. 43]. Если бы прогремел тот планировавшийся взрыв, не сохранились бы до наших дней уникальные артефакты, имеющие не только художественную, но и историческую ценность. В марте 1919 г. консул Энно был отозван во Францию, а в апреле 1919 г. французские войска были выведены из Одессы. Когда Энно был вынужден оставить Одессу и морем возвращаться на родину, ему пришлось часть своего имущества оставить в гостинице «Лондонская». Он забрал с собою картины и драгоценности, а две хрупкие фарфоровые тарелки, которые могли быть повреждены в дороге при эвакуации, подарил сотруднику и акционеру Южнорусской артели «Северной» и «Лондонской» гостиниц Борису Петровичу Кобзину. Они бережно хранились в семье Бориса Петровича и Павлы Филипповны Кобзиных в квартире в доме по адресу ул. Екатерининская (позднее – ул. Карла Маркса), д. № 6.

Выводы: Проведенное исследование подтверждает большое значение личных коллекций для сохранения объектов культурного наследия. Именно личные коллекции становятся источниками вновь выявленных произведений искусства, представляющих интерес для науки. Осуществлен анализ большого массива информации об изделиях художественного фарфора, хранящихся в разных музейных собраниях и частных коллекциях мира, а также библиографических источников. Это позволило сделать выводы об огромной популярности в XVIII– начале XX вв. изображений птиц (в том числе и экзотических) в художественном фарфоре. В этом усматриваются и дальневосточные влияния, связанные с более длительной историей развития художественного фарфора в Китае. Отмечено выдающееся значение богато иллюстрированных трудов французских орнитологов конца XVIII – первой половины XIX вв. и их влияние на развитие декоративно-прикладного искусства Франции и других стран. Впервые в научный оборот введены ранее неизвестные артефакты, имеющие не только художественную, но и большую историческую ценность. Впервые публикуются фотографии пары фарфоровых тарелок, принадлежавших до марта 1919 г. консулу Франции в Одессе Эмилю Энно. Рас-

сма­три­вае­мая па­ра де­ко­ра­тив­ных фар­фо­ро­вых та­ре­лок с изоб­ра­же­ни­я­ми эк­зо­ти­че­ских птиц, соз­дан­ных в Па­ри­же на ма­ну­фак­ту­ре

Библиография

1. Battie D. Clobbered? / Masterpiece (magazine for the International collector of Art & Antiques). Summer 2001, p. 53-56.

2. Birds and Flowers. The Hermitage. St. Petersburg: Arch Publishers, 2014, 16 postcards.

3. Early Russian Porcelain (The Russian Museum) / editor D. Alexeeva, photo V. Stukalov. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1982, 16 postcards.

4. Iconographie des perroquets. Paris: P. Bertrand, 1857.

5. Étienne J., Arago V. Voyage autour du monde: fait par ordre du Roi sur les corvettes de S. M. l'Uranie et la Physicienne, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820. Paris: Imprimerie en Taille-Douce de Langlois, 1824–1826.

6. Pinval de Guillebon (Régine de). Faïence et porcelaine de Paris, XVIIIe – XIXe siècles. Paris: Edition Faton, 1995. 404 p.

7. Western European Porcelain snuff-boxes 18th Century (State Hermitage Museum) / author-compiler R. Soloveyckick, photo L. Bogdanov. Leningrad: Aurora Art Publishers, 1985. 16 postcards.

8. https://www.galeria-aten.com/en/paris-porcelain-tea-set-xml-258_276-4644.html#fa_description.

9. www.cperles.com/product/porcelaine-de-meissen-29

10. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей / Дагмар Гейдова, Ян Дурдик, Людмила Кибалова и др. Прага: Артия, 1988, 496 с., ил. / Bolishaia illyustrirovannaia entsiklopedia drevnostei / Dagmar Geydova, Yan Durdik, Lyudmila Kibalova i dr. Praga: Artiya, 1988, 496 s., il.

11. Драпалюк Г. И. Каталогизация и научная обработка западноевропейского художественного фарфора. Методическое пособие (в 2-х частях). Одесса: Одесский музей западного и восточного искусства, 1995. 152 с. / Drapalyuk G. I. Katalogizatsiya i nauchnaya obrabotka zapadnoevropeiskogo farfora. Metodicheskoe posobie (v dvuh chastiah) Odessa: Odesskii muzei zapadnogo i vostochnogo iskusstva, 1995, 152 s.

12. Кудрявцева Т. В. Дальневосточные влияния в изделиях Императорского фарфорового завода / Культура и искусство России XIX века. Сб. статей. Государственный Эрмитаж. Ленинград: Искусство, 1985, 174 с. / Kudryavtseva T. V. Dalnevostochnye vliania v izdeliah Imperatorskogo farforovogo zavoda / Kultura i iskusstvo Rossii 19 veka:

Риуэ (Rihouet) – характерное произведение «эпохи Бальзака» во французской культуре.

Sb. statei. Gosudarstvennyi Ermitazh. Lenin-grad: Iskusstvo, 1985, 174 s.

13. Одесский музей западного и восточного искусства / составители: Н. Г. Луцкевич, О. А. Соколов, Е. Н. Шелестова. Вступ. статья: Н. Г. Луцкевич, Л. Л. Сауленко, Е. Н. Шелестовой. Киев: Мистецтво, 1984, 272 с., ил. / Odesskii muzei zapadnogo i vostochnogo iskusstva / sostaviteli: N. G. Lutskevich, O. A. Sokolov, E. N. Shelestova. Vstup. statia N. G. Lutskevich, L. L. Saulenko, E. N. Shelestovoi. Kiyev: Mistetsvo, 1984. 272 s., il.

14. Письмак Ю. А. Романтический ориентализм Королевского павильона в Брайтоне Джона Нэша / Региональные проблемы архитектуры и градостроительства / сборник научных трудов АХИ ОГАСА, Выпуск 7-8. Одесса: Астропринт, 2005, 608 с. / Pismak Yu. A. Romanticheskii oriyentalizm Korolevskogo pavilionu v Braytone Dzhona Nesha / Regionalnye problemy arhitektury i gradostroitelstva / sbornik nauchnyh trudov AKHI OGASA, vipuski 7-8, Odessa: Astroprint, 2005, 608 s.

15. Письмак Ю. А. Фаянсовая тарелка из графства Стаффордшир для одесской гостиницы «Лондонская» / Вісник Одеського історико-краєзнавчого музею. Грудень 2005. Збірник наук. праць. Одеса: Астропринт, 2005, 108 с. / Pismak Yu. A. Fayansovaya tarelka iz grafstva Staffordshir dlya Odesskoy gostinitsy "Londonskaya" / Visnyk Odeskogo istoryko-kraieznavchogo muzeyu. Gruden 2005. Zbirnyk nauk. prats. Odessa: Astroprint, 2005, 108 s.

16. Птицы – вестники богов. Прикладное искусство Западной Европы XVI–XIX вв.: каталог выставки / Государственный Эрмитаж / сост. Т. Н. Косоурова. СПб.: Изд.-во Гос. Эрмитажа, 2013, 240 с., ил. / Ptitsy – vestniki bogov. Prikladnoe iskusstvo Zapadnoi Evropy XVI–XIX vv.: katalog vystavki / Gosudarstvennyi Ermitazh / sost. T. N. Kosourova. SPb.: Izd.-vo Gos. Ermitazha, 2013, 240 s., il.

17. Художественное убранство русского интерьера XIX века / под общ. ред. И. Н. Ухановой, авторы-составители Н. Ю. Гусева, К. А. Орлова, И. Н. Уханова, Т. А. Петрова, Т. В. Кудрявцева. Ленинград: Искусство, 1986, 144 с. / Khudozhestvennoye ubranstvo russkogo interiera XIX veka / pod obshchei red. I. N. Uhanovoi. Avtory-sostaviteli: N. Yu. Guseva, K. A. Orlova, I. N. Uhanova, T. A. Petrova, T. V. Kudryavtseva. Leningrad: Iskusstvo, 1986, 144 s.



Рис. 1. Декоративная тарелка с изображением попугаев. XIX в.
Фарфор. Роспись надглазурная, золочение.
Rihouet, Париж. Частная коллекция.
Фото автора статьи

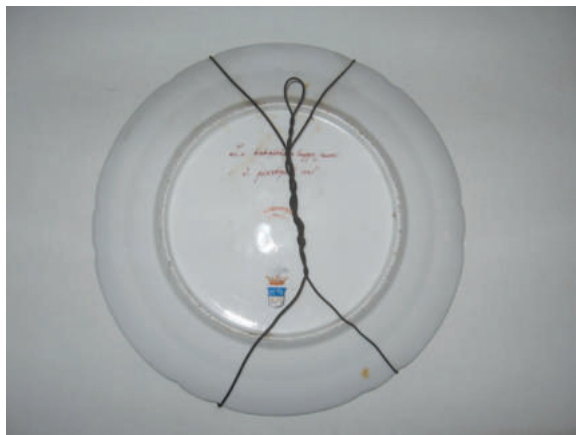


Рис. 2. Обратная сторона тарелки с попугаями.
Фото автора статьи



Рис. 3. Декоративная тарелка с изображениями экзотических птиц, XIX в.
Фарфор. Роспись надглазурная, золочение.
Rihouet, Париж. Частная коллекция.
Фото автора статьи



Рис. 4. Обратная сторона тарелки с изображениями экзотических птиц.
Фото автора статьи

Architecture and sculpture of the City Garden in Kishinev for the XIX century (for the 200th anniversary of the Stefan cel Mare Park in Chisinau)

Summary

Architecture and sculpture of the City Garden in Kishinev for the XIX century (for the 200th anniversary of the Stefan cel Mare Park in Chisinau)

The year 2018 marks the 200th anniversary of the creation of the City Garden (today Stefan cel Mare Park) in Chisinau. It is known that since the end of the 20s of the XIX century the City garden has really become an ornament of Kishinev. The names of such famous architects as A. Bernardazzi, L. Zaushkevich, G. Gordeev, A. Peske, L. Sheidevandt and others, as well as of the sculptor A. Opekushin are associated with the arrangement of the garden. In the second half of the nineteenth century, the building of the Nobility Assembly and the monuments raised in honor of the poet Pushkin and the Emperor of Russia Alexander II, embellished the park.

Based on archival documents, the author presents the history of the arrangement of the City Garden, including the construction of architectural structures and sculptures, which became integral to the park in the XIX century. In this article, we also approach the issue of the construction of the first building for fabrication of photographs by the authors A. Sumovsky and S. Plotnitsky, as well as creation of the first kiosk for newspaper in Kishinev. Some archival documents, drafts and sketches are published for the first time.

Keywords: architecture, City Garden, noble assembly building, kiosk, architect, project, sculptor, drawings, sculpture.

Резюме

Архитектура и скульптура Городского Сада в Кишиневе в XIX в. (к 200-летию создания Парка Штефан чел Маре в Кишинэу)

В 2018 г. исполняется 200 лет с момента создания Городского Сада (сегодня это Парк Штефан чел Маре). Уже с конца 20-х гг. Городской сад становится украшением Кишинева. С обустройством сада связаны имена таких известных архитекторов, как А. Бернардацци, Л. Заушкевич, Г. Гордеев, А. Песке, Л. Шейдевандт и др., а также скульптора А. Опекушина. Здания Благородного Собрания, памятники поэту Александру Пушкину и Российскому императору Александру II также украсили Городской Сад во второй половине XIX в.

На основе архивных документов автор статьи представляет историю обустройства Городского Сада, строительства архитектурных и скульптурных сооружений, которые стали его неотъемлемой частью в XIX в. Также в данной статье речь идет о строительстве первого здания для изготовления фотографий авторами: представителем купеческого сословия Афанасием Сумовским и австрийско-подданным Сигизмундом Плотницким, а также создания первого киоска в Кишиневе. Некоторые архивные документы, планы и чертежи публикуются впервые.

Ключевые слова: архитектура, Городской Сад, здание Благородного Собрания, киоск, архитектор, проект, скульптор, чертежи, скульптура.

The year 2018 marks the 200th anniversary of the Stefan cel Mare Park in Chisinau (the former Kishinev City Garden). According to the available information, the garden was selected by the Russian Emperor Alexander I, under the

governor Aleksey Bakhmetiev. At the suggestion of Mrs. Bakhmeteva, when asked to choose a place for the walking holidays of the Kishinev public, "the sovereign pointed to the square near the bishop's house and garden. The place was sur-

rounded by a fence and planted with some trees” [16, p. 22]. The final arrangement of the garden was completed in the late 1820s, “and from that time it began to serve as one of the city’s adornments” [16, p. 190]. The garden itself can be characterized as a regular, square-shaped and strictly geometric layout of avenues, flower beds and lawns with several entrances. The architect and titular councilor Gavriil Gordeyev was known for his works on the improvement of the Kishinev garden in the 1820s. According to some sources, he was listed as the regional architect of Bessarabia for the period 1825–1826 [14, p. 468-471, 488-490]. Documents in the National Archive of the Republic of Moldova report the planting of young trees in the City Garden of Kishinev from April of 1825 to December of 1826. It was reported that the Bessarabian regional architect Gordeev was entrusted “to manage and improve the Kishinev City Garden” [5, p. 7], and the city дума had to help him in it with the goal to bring “this public institution to perfection” [5, p. 7]. In 1827, 4,000 seedlings of forest trees were planted in the park [6, p. 22]. In 1829, some contemporaries described it as follows: “the state garden is not extensive, but the paths in it are regular ones” [16, p. 22].

In the 1830s, the garden was especially characterized by improvements: in addition to the greenhouse and pavilion in the Chinese style, it was decorated with flowerbeds, and equipped with a carousel and a swing. The Bessarabian press wrote that the park was a favorite place of the citizens.

In the 1840s, the wicker fence, which surrounded the city garden, was replaced with a wooden one made by the Kishinev architect Luka Zaushkevich. He also compiled some estimates for the construction of a new palisade in the back of the garden. But over time, this lattice constantly required repairs, and in the early 1850s it was decided to replace it with a more resistant material.

In the late 1850s, the Bessarabian military governor Mikhail Lvovich Fanton de Verraion supported the idea of the architect Alexander Iosifovich (Osipovich) Bernardazzi, who proposed to make a stronger fence of cast iron instead of a stone one. Based on Bernardazzi’s calculations, the cast-iron fence became an adornment of the city garden in the early 60s. In addition, a special children’s circle with carousels was designed according to the plans of this architect. Participation in the improvement of the City Garden was

one of A. Bernardazzi’s first projects in Bessarabia [1, p. 38-43].

In the 1860s, the City Garden in Kishinev was the place for various entertainment events, the incomes from which partially supplemented the coffers of the city council. For example, according to the report of the Дума on the 20th of March, 1862, it was permitted “for the maker Burmitsky to arrange a scene for the summer theater in a large circle of the City’s Garden and arrange a show booth with some rooms for dancing, playing cards and skittles for the entertainer Sublet and the city petty bourgeois Dorfman” [2, p. 2-3].

Entrepreneur Moses Genbury wrote to Kishinev city council: “In view of the fact that there were no entertainments in Kishinev which would be accessible for the average wealthy class of the population, I intended to take on the arrangement of entertainment evenings for all people. It will be possible to carry out my project only through the city council, since in summer, in order to arrange such amusements, I chose the City Garden. In the garden near the place arranged for music, I was going to build a stage” [11, p. 92], at which different artists would perform, and on the days of the performances there would be fireworks and music.

In 1868, the guardianship of the City Garden and the boulevard was established, consisting of citizens known in Kishinev, such as L. N. Kutskevich-Kishkin, P. E. Leonard, K. P. Kazimir, A. M. Rally, A. O. Bernardazzi, K. I. Kramarenko, A. N. Egunov and others, headed by P. H. Gumalik [7, p. 30-30 inv.]. This society assumed “to establish new special means for the creation of a solid and permanent income for the garden from the flower garden and greenhouse, and to raise these institutions to a degree, which would correspond to the general purpose of the gardens: serve the citizens as a model of good floriculture” [7, p. 31-32].

According to the correspondence of the Kishinev city council in 1872, the so-called photography building was built in the City Garden by the Austrian Sigismund Mikhailovich Plotnitsky and the merchant’s son Afanasiy Andreevich Sumovskiy [3]. It becomes known from a registry book of the Kishinev notary Alexander Dunin-Barkovsky for 1872, that it was a two-storey house “for a photography building with a shop, at the entrance to the City Garden, from the side of the main boulevard, opposite the seminary

church, precisely with a semicircle and a well” [3, p. 8 inv.]. Plotnitsky and Sumovsky were required to build the building at their own expenses according to the plan approved by the City Council: “The lower floor of this building must be made of stone and the upper part partly of brick and partly of wood; this building should be eight meters in length and three and three sazhen in width” [3, p. 9]. The cost of this building was not less than 2,500 rubles in silver. They were granted the right to use the building for 10 years after the completion of construction, but without the right for family residence in this building. They had to repair it at their own expense and maintain a decent view also after the expiration of the period, to hand over to the board “this building in good condition, in a perfectly serviceable view” [3, p. 10]. Also, the city council ordered the organizers of the photographic institution to make a flower bed in the semicircle of the garden, which they also had to maintain in good condition before the building was handed over to the city administration. They were allowed to make a gate for a convenient entrance to their establishment, but in such a way that it “did not disgrace the general view of the fence and be made of the same material as the lattice, but after ten years, if the city administration requires this gate be closed and the place where it was located, brought into the old form at the expenses of Plotnitsky and Sumovsky” [3, p. 10 inv.].

According to the definition of the Kishinev city council, compiled on June 19, 1882 and executed on June 21 of the same year, 10 years after the photography building was built by Sumovsky and Plotnitsky, the following information was available in the certificate: “Referring to the appraisal list on the 1st part of Kishinev, No. 55 was the next: a pavilion covered with iron for photography, a shop with two residential rooms, valued as 1,200 rubles ... and listed by 1882” [3, p. 48]. Honorary citizen, photographer Afanasy Andreyevich Sumovsky rented the photographic building for 10 years, on July of 1882 he appealed to the City Head Karl Schmidt with a letter stating that the lease contract with the city government was over, and “he would not rent a building in the City Garden anymore” [3, p. 49]. And in August of 1882, the owner of the photographic building in the Alexander’s Garden (it was the new name of this park) invited Sumovsky, in the presence of the mayor and members of the administration, to

participate during the close inspection of “some damages, for the need to correct those before the time of surrender” [3, p. 62 inv.] of this institution to new tenants.

In the National Archives of the Republic of Moldova there are documents for the 21st of January, 1872, about the returning to the 12-year leasehold of the house of the Noble Assembly, located in the City garden [8]. From the contract of the 9th of December, 1864: the town house was “covered with iron, gutters and pipes, shown in a special inventory, containing eleven rooms, two closets, one store room, one kitchen, a canopy, a stone cellar under the house, one wooden gallery in front of two external entrances from the street, wooden plastered tambours with external doors, under an iron roof with stone porches, the floors in the rooms are wooden everywhere, the ceilings were plastered, the walls were white washed, two living rooms, the hall was decorated with pilasters, molded capitularies and cornice had modillions, when the house had the separate place, which consisted of 1,637 sazhen” [8, p. 13]. The drawing of a stone city building, in which the Noble Club was located in the City Garden in Kishinev with the indication of the proposed annexes were signed by the regional architect Peske. According to the journal entry for 29th of February 1868, “the Bessarabian regional meeting considered the project and found it compiled correct” [8, p. 4]. There was also a plan of the area, showing the location of this house in the city garden at the Moscow Street [8, p. 5]. The building was leased with a payment for 1,380 rubles by silver per year until April 30, 1865.

As early as the spring of 1873, the Directorate of the Kishinev Noble Assembly began to restructure the city’s clubhouse, but after finishing the work, in the same year, the exterior facade of the building remained unplastered, and during the next three years “the administration also did not take care of bringing the facade to a more beautiful view” [8, p. 44]. In 1876, the Directorate of the Kishinev Noble Assembly remained in the allotted house and on the 17th of March of the same year the report about it was compiled by them. The pavilion was extended, the site was enclosed with a fence made of an oak and painted with oil-green paint, held paths in different directions and planted up to three hundred new trees and shrubs. Along the lattice from the back of the pavilion, seedlings of the yellow acacia and wild

vineyard were prepared for planting. To the existing wooden buildings, another structure was added, intended for music, which the directorate also painted green. Everything was “done very well and well enough” [8, p. 54 inv.].

Thus, one of the first steps of the trusteeship was the creation of a joint-stock company with its Charter and Program providing for the expansion of greenhouses, the construction of them up to 60 frames, the opening of a “depot” of seeds for flower, garden, and wood. The plans were to plant seedlings for flowerbeds, and greenhouse plants, as well as to grow various vegetables, berry bushes, seedlings of fruit and ornamental plants. The documents of the Kishinev City Council for the 1880s often mentioned the name of one of the famous urban gardeners Franz Kuhno. So, in February 18, 1887, it was reported: “the City Garden and the boulevard required the planting of new forest and ornamental plants there. As a result, the city gardener Franz Kühno was offered a price list of the Kursk province, which belonged to the earl K. P. Kleinmichel to indicate those trees that could successfully grow in Kishinev. The city gardener F. Kühno approved fifteen names of forest and ornamental trees and handicraft plants and “5107 sprouts for seedlings ...” [7, p. 33] were obtained for planting in the City Garden and on the boulevard. In 1880, when there was a question of renting the building of the Noble Assembly and it was described as “the former small house, which at that moment was a beautiful and valuable building; becoming in such a brilliant state of other people’s property that could only be done by such an employer as an assembly, which, for its very purpose, could not stop at any cost, as long as it was caused by the needs of society” [8, p. 68]. On the 8th of January of 1876 the Directorate of the Kishinev Noble Assembly wrote to the City Council of this city: “Due to the reconstruction of the building occupied by the Noble Assembly, the part of the City Garden that has been separated to the aforementioned building, had decreased to a large extent, therefore, during the summer festivities, the public was very cramped there [8, p. 69]”. Therefore, the Directorate asked permission to demolish the summer theater building or transfer it to a more open part of the garden, for example, where there was a greenhouse, since the building was located on the site reserved for the Nobility Assembly. Moreover, since the building was a wooden one, in case of fire, it presented danger

and secondly the Noble Assembly asked “to take in its possession that insignificant part of the garden that adjoins directly to that now belonging to the assembly...” [8, p. 69].

In 1880, from the letter of the collegiate adviser Alexander Mishchenko to the city head of Kishinev, K. Schmidt it was written that: “In order to preserve the exterior purity and goodness of state, public and private buildings, it was proposed to build a glazed kiosk in the City’s Alexander Garden, as well as fifteen boards with glass frames, the height of 1 arshin and the same size in width, so that for the right of exhibiting various posters and announcements a fee would be established [12]. Also a kiosk in the City Garden was proposed with the main goal to arrange a summer reading room of daily and weekly editions, and the retail sale of some newspapers.

To ensure that all structures were used for their intended purpose, the City Duma needed to issue a mandatory order prohibiting the posting of various publicity and ads on the streets of the city, as well as carrying theatrical advertisement to subscribers at home, and for those violating this interdiction, it was necessary to penalize in favor of the city.

This ban was supposed to start in advance the production of the boards and the construction of a kiosk. The kiosk itself would be as exquisite as possible, so that not only it didn’t spoil the general appearance of the garden, but it would also serve as its decoration.

The proposal was considered at a meeting of the City Duma on January 22, 1880. It was decided that in Kishinev the installation of pillars with special boards for hanging various city ads should be rejected and the arrangement of some kiosks should be assigned to the City Council. Namely: to take a place under a kiosk at the corner of the sidewalk along the Gubernsky and Aleksander streets, near the City Duma building, at Kharlampievsky Street and in the City Garden, in the circle, where lemonade and Seltzer water were sold. It was also proposed to give this place to Mr. Mischenko for three years of use for free charge, but on the condition that he kept the buildings in repair and only after three years to transferred them to the ownership of the city. In addition, if he desired, the buildings could be kept under the agreed contract with the city in view of the conditions and established fee. To this definition of the city council, Mr. Mishchenko responded among other things,

that he considered it inexpedient to install kiosks without the establishment of poles with boards for posting advertisements and notices, and in addition he did not agree to transfer these structures after three years to the ownership of the city, but offered a certain fee, not to lose the right to own the property. As a result, the Kishinev city government published an announcement for all those wishing to arrange wooden kiosks in Kishinev for reading newspapers and magazines, demonstrating the plans of the proposed buildings and the conditions for rendering places for their construction. But this issue was not settled at that time.

Also in the second half of the 1880s, the view of the City Garden changed again. In 1886 the monument to Alexander Pushkin, in the form of a bronze bust, the work of the famous sculptor Alexander Mikhailovich Opekushin, was installed in it in honor of the poet's 100th anniversary. From the chronicle for 1886: on Sunday, May 26, the opening in the Kishinev Alexander's Garden of the monument to Alexander Pushkin in accordance with the City Duma approved ceremonial took place. The celebration of the opening of the monument began with a church service in the cathedral with a requiem for the great poet, in the presence of representatives of the city administration, authorized persons from local educational institutions, deputies from various educational institutions of Odesa, out-of-town visitors and numerous public. Citizens of the city of Kishinev, honored the memory of the great Russian poet A. S. Pushkin and were proud of his stay in their midst for several years at the time of his best activity. The Kishinev City Council decided to perpetuate the memory of his short life in Bessarabia and establish his bust in the Alexander's Garden at city expenses. The monument itself was a bronze statue of A. S. Pushkin by the size of 2 arshins 7 vershoks, an exact copy of the colossal statue of the Pushkin monument, which cost 1,000 rubles with casting and delivery to Kishinev. In addition to the allocated city funds, a subscription was opened with the goal to collect voluntary donations to purchase the bust of the poet. When the cover over the bust of the poet fell, the city head laid a laurel wreath on behalf of the city of Kishinev at the foot of the monument, and the public was heard a threefold "hurray", and the orchestra performed the anthem. The monument is described as a small column of darkly polished granite, at the top of which there is the bust of

the poet with a bare head and a cloak wrapped around his shoulders. At the bottom of the column were some inscriptions: "Pushkin, May 26, 1886", and "Here I sing the lyre of the northern desert, I wandered ... 1820, 1821, 1822, 1823" [15, p. 16-17], which confirms the preserved legend that the poet, during his exile in Bessarabia, liked to rest in this City Garden [9].

After the opening of the monument, decorated with flags, local authorities arranged a walk with two military music choruses; in the evening the whole garden was illuminated, and in the hall of the Noble Assembly a musical and literary party was held, the funds from which were intended for the creation of the foundation for the opening of the school named after Pushkin. Later, in 1899, Gubernsky Street was renamed into Pushkinsky one to perpetuate the poet's name, and this decision, presented by the City Head Karl Schmidt, was approved in St. Petersburg.

In 1889 new benches were installed on all avenues of the City Garden and boulevard, the figured legs of which were done at the cast-iron factory of S. Serbov [11, p. 7].

In the archival documents, "On the construction of a monument in Bese to the deceased Emperor Alexander II in Kishinev", dated October 12, 1883 – January 13, 1884 and kept in the Russian State Historical Archives of St. Petersburg [13], on October 6, 1883, the architect L. Semkov-Savoysky wrote about the construction of this monument [13, p. 1]. That project was presented by the academician sculptor Opekushin [13, p. 5]. It was described as "the monument, representing the figure of the emperor in full growth in the royal porphyry; the right hand holds the scroll on which it is carved «April 12»; the left hand is lowered onto the set on the pedestal. On the front side of the marble pedestal the inscription is carved: To Tsar Liberator Alexander II February 19, 1855 – March 1, 1881. At the corners, there were two-headed eagles with outstretched wings fastened to the pedestal" [15, p. 16]. On April 20, 1877, the Kishinev City Head Karl Schmidt signed some decisions on renaming the Moscow street and the public garden into the Aleksander's one [13, p. 15-15 inv.].

On November 5, 1883, the Kishinev City Duma proposed "according to the plan of the city architect Leopold Sheidevandt, near Aleksander's Street on the middle avenue of the Alexander's Garden, to make a three-door square for ente-

ring the garden according to the approved plan of Kishinev. The Yassky street, opposite to the monument, should have a width of 10 sazhen and its axis should coincide with the axis of the main avenue of the garden, and the Moscow, now Aleksander's street should have a width of 20 sazhen. And if the construction of the Yassky street should be done according to the highest approved plan of the city, the central monument would be established in the middle of both the main avenue of the garden, and the Yassky street, in the garden on Alexander's street, consisting of 20th sazhen [13, p. 19]. In these archival documents we can find: 1) the copy of the highest approved for August 9, 1834 plan of the city of Kishinev with the indication under the letter «b» the pedestal for the monument of the deceased Emperor Alexander II [1, p. 21-24]; 2) the detailed plan of the area with a red colour indication of the middle of the existing main avenue and the Yassky street [13, p. 22]; 3) the plan of the part of the city of Kishinev in the existing view with the designation under the letter «a» of the place chosen by the technicians for staging the monument to Alexander II; «b» places for the same monument elected by the Duma; «c» the place, where they planned to erect a chapel in memory of the deceased Emperor Alexander II; 4) the plan of the center of Kishinev with the indication of all buildings [13, p. 24]; 5) the facade and the plan of the pedestal section for the construction of the monument in Kishinev [13, p. 25]. The drawings were compiled in the Construction Department of the Bessarabian Provincial Department in November 1883 by the provincial engineer Semko-Savoysky and the architect Verzhbovski. The plan of the area was signed by the city architect L. Sheydevant [13, p. 28]. A copy of the plan was done from nature of the initial topographic survey in Bessarabia by the colonel Zhdanov. The approved plan was certified by the provincial architect Kremer, and the Kishinev city head K. Schmidt, who signed a draft ceremony for the opening of a monument to the Russian Emperor Alexander II on April 17, 1886 in Kishinev [13, p. 44-47]. The opening ceremony of this monument was signed by the chairman of the technical and construction committee N. Bogdanovsky [13, p. 28].

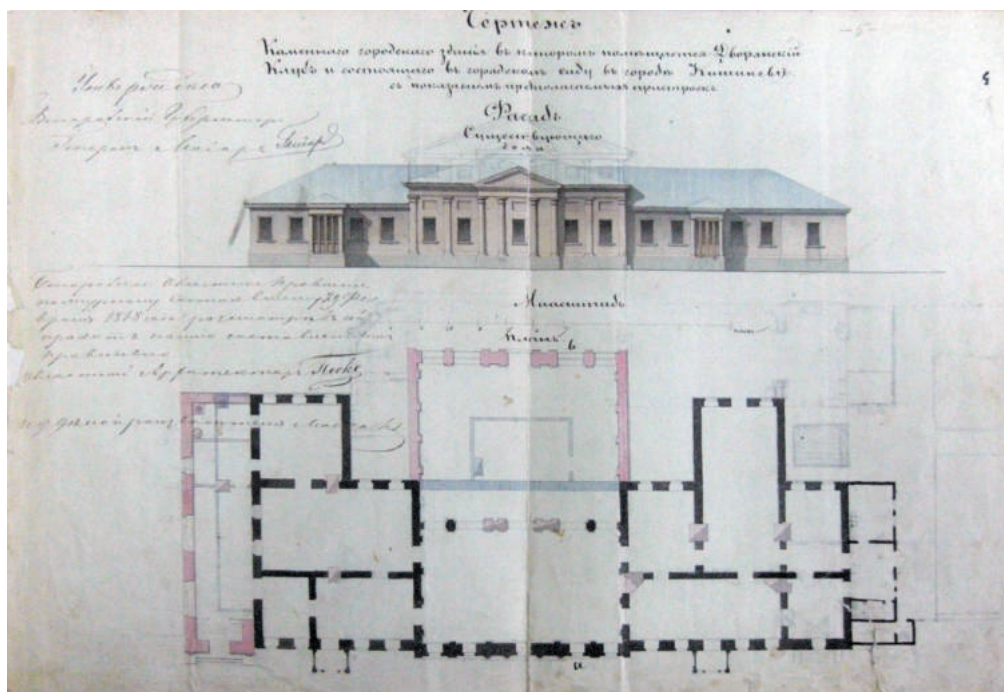
Thus, in the XIX century the City Garden, which was decorated with architectural structures

and sculptures, continued to play the role of a favorite recreation place for all citizens of Bessarabia.

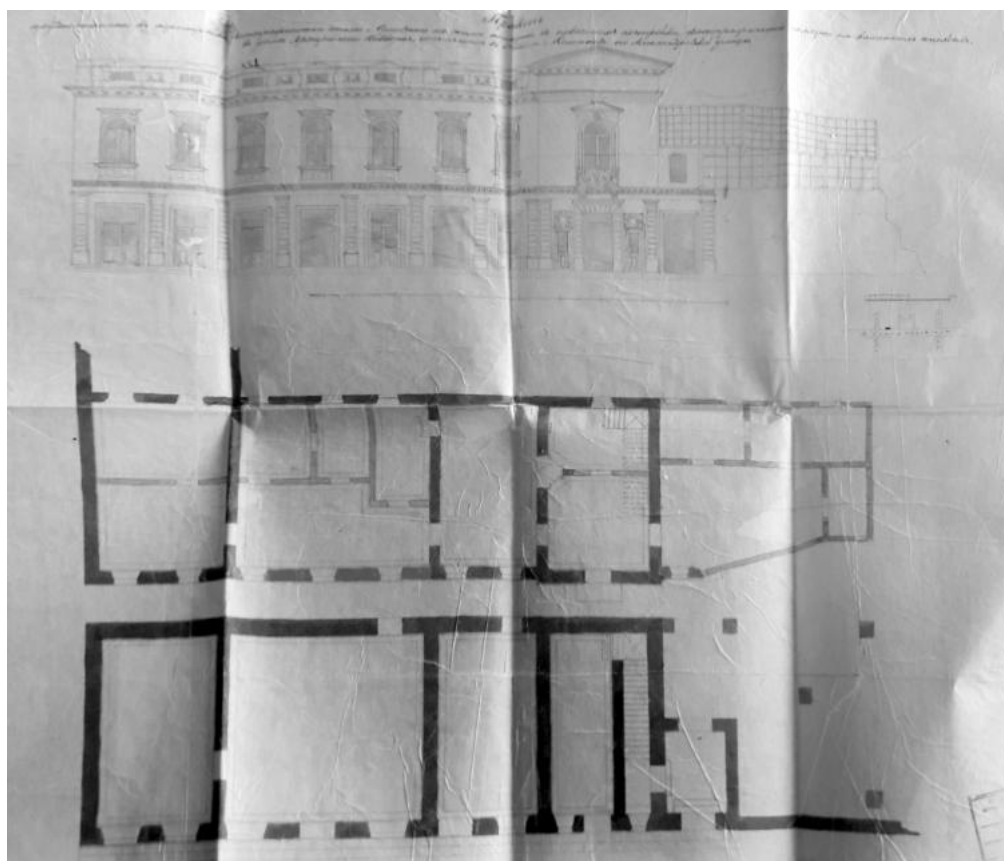
Today the most ancient city park, named after the highly influential sovereign Stefan cel Mare is a monument of landscape art of the XIX century and the cultural heritage of the Republic of Moldova, as well as one of the business cards of Chisinau.

Bibliography

1. Chastina A. The architect Alexander Iosif Bernardazzi (1831–1907) and his first projects in Bessarabia. In: *Arta, Chișinău*, 2016, p. 38-43.
2. National Archive of the Republic of Moldova (NARM), F. 2, inv. 1, d. 7414.
3. NARM, F. 75, inv. 1, d. 27 a.
4. NARM, F. 75, inv. 1, d. 138.
5. NARM, F. 75, inv. 1, d. 257.
6. NARM, F. 75, inv. 1, d. 366
7. NARM, F. 75, inv. 1, d. 2031.
8. NARM, F. 78, inv. 1, d. 28.
9. NARM, F. 78, inv. 1, d. 65, p. 6 inv.
10. NARM, F. 78, inv. 1, d. 100, p. 127 a.
11. NARM, F. 78, inv. 1, d. 212.
12. NARM, F. 78, inv. 1, d. 393.
13. Russian State Historical Archive of St. Petersburg (RGIA), F. 1293, inv. 116, d. 115.
14. Месяцослов с росписью чиновных особ или общий штат Российской империи на лето от Рождества Христова 1825. Часть 2, Спб., при Императорской Академии Наук, Бессарабская область. / *Meseatseslov s rospisiu chinovnyh osob ili obschii shtat Rossiiskoi imperii na leto ot Rojdestva 1825. Chasti 2, Spb., pri Imperatorskoi Akademii Nauk, Bessarabskaia oblasti.*
- Месяцослов с росписью чиновных особ или общий штат Российской империи на лето от Рождества Христова 1826. Часть 2, Спб., при Императорской Академии Наук, Бессарабская область. / *Meseatseslov s rospisiu chinovnyh osob ili obschii shtat Rossiiskoi imperii na leto ot Rojdestva 1826. Chasti 2, Spb., pri Imperatorskoi Akademii Nauk, Bessarabskaia oblasti.*
15. Хари И., *Весь Кишинев. Адресная и справочная книга на 1916 г. Кишинев, Типография «Бессарабская жизнь», 1916. / Hari I., Vesi Kishinev. Adresnaia i spravochnaia kniga na 1916 g. Kishinev, Tipografia «Bessarabskaia jizni», 1916.*
16. Юбилейный сборник города Кишинева 1812–1912. Часть 1. Кишинев, 1914. / *Iubileinyi sbornik. Kishineva 1812–1912. Kishinev: Tipografia Bessarabskogo gubernskogo pravlenia, 1914, Chasti 1.*



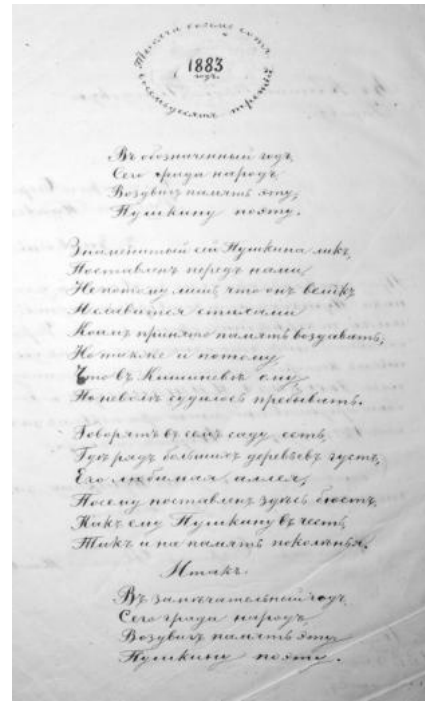
Plan of the Noble Assembly building of in the City Garden. The project of architect Peske [8, f. 5]



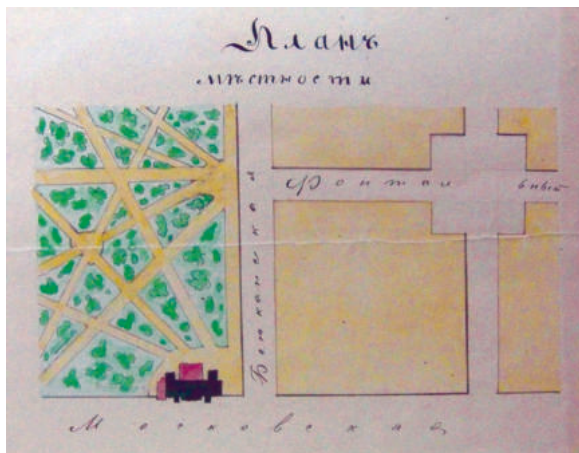
Plan of the photographic building of A. Sumovsky for 1884 [10]



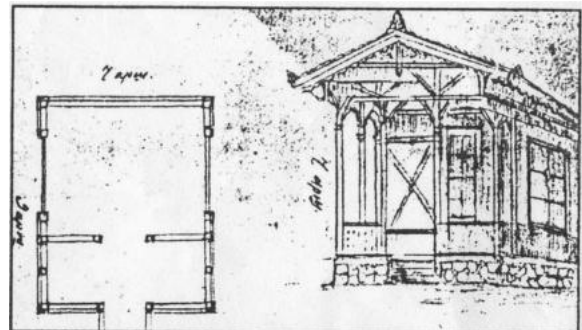
The map of Kishinev with indication of the City Garden in 1888



The poem for the Alexander Pushkin's monument in the Kishinev City Garden, published by Filipp Pasovsky in 1883 [9]



The plan of area near the City Garden [8]



The draft of a kiosk for Kishinev City Garden [10]



The monument to the Russian Emperor Alexander II



The monument to the Russian poet Pushkin in the City Garden

L'art en perspective. Sur un tableau d'A. Y. Jackson

Rezumat

L'art en perspective. Sur un tableau d'A. Y. Jackson

Les musées ne sont pas uniquement des lieux culturels, ils visent également à renforcer l'identité des communautés. La présente contribution étudie comment le rôle identitaire dévolu au musée – en l'occurrence le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa – a pu influencer la rédaction de la notice explicative d'un tableau d'A. Y. Jackson, *L'érable rouge* (1914). Cette notice insiste en effet sur l'aspect nationaliste du tableau, réalisé par un membre fondateur du futur Groupe des Sept au tout début de la Première Guerre mondiale. Or, cette interprétation nous semble exagérée. Certes, le Groupe des Sept s'est créé autour de la fondation d'une école canadienne du paysage, et il est admis que la Première Guerre mondiale a marqué pour le Canada une phase importante de son émancipation. Toutefois rien ne semble indiquer que Jackson ait été, à la date de conception du tableau, à ce point préoccupé par la guerre. De même, on ne lit nulle part qu'il ait été sensible à la dimension politique de la participation canadienne au conflit. Le plus probable est donc que la notice ait subi l'influence du projet muséal dans son ensemble, nationaliste par essence, et qu'elle attribue à l'œuvre une charge symbolique qui la dépasse. En conclusion, il est important que le discours sur l'art, lorsqu'il est porté par un musée, s'efforce d'éviter au maximum les éléments intuitifs pour se concentrer sur des faits réels et sur la présentation de l'œuvre elle-même.

Mots-clés: A. Y. Jackson, *L'érable rouge*, musée, nationalisme, Première Guerre mondiale.

Summary

Art into perspective. On A. Y. Jackson's *Red Maple*

Museums are not only cultural venues; they also intend to reinforce the identity and image of the communities. This paper examines how the identifying role of the museum – in this case the National Gallery of Canada in Ottawa – has influenced the writing of the explanatory information to *The Red Maple* (1914), an oil painting by A. Y. Jackson. This explanatory note, whose presence is significant, emphasize the nationalist aspects of the picture, made by a founding member of the future Group of Seven at the beginning of World War I. However, this interpretation seems exaggerated. Even if the Group of Seven was intending to found a distinct Canadian art group and it is admitted that World War I marked for Canada an important phase of emancipation, nevertheless, there is no evidence that Jackson was at that time concerned by the war. Nor does he seem to have been in any way sensitive to the political dimension of Canadian participation in the conflict. It is most likely that the writing of the note has been influenced by the paper given to the Museum as a whole, i.e. a nationalist one, and attributed to the work an overestimated symbolic aspect. This shows how important it is that the discourse on art, when conveyed by a museum, strives to avoid as many intuitive elements as possible in order to concentrate on the work itself.

Keywords: A. Y. Jackson, *The Red Maple*, museum, nationalism, World War I.

La visite au musée est une activité consacrée du parcours éducatif. Très fortement marquée par son aspect *culturel* (au sens de *culture cultivée*), elle est censée mettre les élèves en contact avec d'authentiques créations et leur permettre ainsi de s'ouvrir aux richesses et aux défis du travail artistique. Elle a également une fonction d'intégration sociale assumée. Nous nous intéresserons ici au cas particulier que représente la visite d'un musée des beaux-arts à vocation historique et nationale – comme on en trouve dans toutes

les capitales d'État, de province et dans certaines grandes villes – et au rôle qu'elle a de créer ou renforcer l'appartenance communautaire.

De fait, l'existence même de lieux comme les musées est loin d'être anodine. Historiquement, il y avait bien eu depuis longtemps des collectionneurs ou amateurs qui avaient souhaité montrer à leurs amis ou à un public choisi les œuvres d'art qu'ils avaient rassemblées. Mais la naissance du musée telle que nous le connaissons est directement liée aux débuts de l'époque moderne et à

l'essor de la démocratie. On pense bien sûr à la Révolution française - le Musée du Louvre, initialement *Muséum central des arts de la République*, a été créé en 1794 - qui avait la volonté de mettre à la disposition du peuple ce qui était jusqu' alors le privilège de la noblesse, mais le mouvement est plus lié à l'époque qu'à un événement précis: le British Museum date de 1759, la Galerie des Offices est ouverte au public en 1769, le musée du Prado est officiellement créé en 1819 etc. Sous l'influence de l'esprit des Lumières, on veut donner à tous l'accès à l'art mais aussi aux sciences et techniques, à l'histoire naturelle, largement représentés alors dans des établissements dont beaucoup sont encore les héritiers directs des *cabines de curiosité*.

Le musée prend dès sa création une dimension identitaire, et d'abord nationale. La forme la plus banale de ce nationalisme/chauvinisme muséal est la concurrence, fût-elle niée, que se livrent les principaux musées, composante anecdotique mais très présente de la vie paraculturelle. Celle-ci porte notamment sur des caractéristiques comme l'ancienneté de l'établissement, la valeur patrimoniale ou architecturale de ses locaux, l'importance de la collection, la possession de telle ou telle œuvre prestigieuse, l'organisation de certaines expositions etc. On touche ici à des problématiques qui interrogent directement les valeurs symboliques de l'œuvre d'art, telles que:

- Le trafic d'œuvres d'art.
- Les formes violentes (pillage, vol) ou pacifiques (achat, invitation d'artistes) d'appropriation des œuvres d'art d'autrui comme moyen pour les nobles, les conquérants ou les souverains d'étaler leur puissance.
- Le commerce de l'art.
- Le débat largement ouvert aujourd'hui sur la récupération d'œuvres d'art par des pays dont le patrimoine a alimenté les musées des nations occidentales (tels la Grèce, l'Égypte ou certains pays d'Amérique latine).
- Les fondements et les formes des législations ou réglementations nationales qui régissent l'exportation des biens culturels ou de ce que la France appelle les «trésors nationaux», qui comprennent entre autres «les [...] biens qui présentent un intérêt majeur pour le patrimoine national au point de vue de l'histoire, de l'art ou de l'archéologie» [9].
- Dans un contexte plus large, les débats sur la notion d'exception culturelle, qui veut que les

biens culturels soient d'une nature particulière, ce qui implique qu'ils échappent aux règles communes du commerce international et qu'ils puissent bénéficier de mécanismes de soutien spécifiques.

Cette affirmation de puissance peut également prendre une forme destructrice et recourir à divers procédés de censure, d'éviction ou même d'élimination d'œuvres artistiques. La destruction en 2001 par le pouvoir taliban en Afghanistan des bouddhas en haut-relief de la vallée de Bâmyân (d'une hauteur de 53 m et 38 m), qui exigea un mois de bombardements intensifs, est un exemple spectaculaire, pour l'époque récente, de ce type d'intervention. De nature programmatique, ce geste a depuis été répété à plusieurs reprises, notamment avec la destruction des mausolées de Tombouctou en 2012 et, plus récemment, la mise à sac du musée de Mossoul et de plusieurs sites archéologiques irakiens et syriens. La période post-communiste dans les pays de l'Est de l'Europe représente également à cet égard un champ d'investigation privilégié. Si ce sont d'abord les musées d'histoire qui ont fait l'objet de réaménagements radicaux, le mouvement n'a pas épargné les musées d'art dont la fonction propagandiste, pour être plus discrète, n'en était pas moins réelle.

On voit donc comment sont liés musée et identité nationale: à grand pays, grand musée, à pays riche musée possédant les œuvres les plus chères, à pays conquérant musée possédant de nombreuses œuvres d'origine étrangère etc. Rien d'étonnant donc à ce que, lorsque le Canada a décidé en 2012 de restructurer complètement le Musée canadien des civilisations (situé à Gatineau) et de le rebaptiser Musée canadien de l'histoire, cette entreprise soit portée par le slogan *Votre pays. Votre histoire. Votre musée*. Rappelons que cette fonction identitaire du musée trouve son prolongement naturel dans la dimension pédagogique ou de médiation qui lui est dévolue et que la démocratisation croissante de l'enseignement a continuellement renforcée au cours de l'histoire.

L'une des vocations d'origine du musée est donc d'être un lieu symbolique d'expression de la nation. En France, par exemple, parallèlement à ses missions d'éducation et de restitution des biens spoliés au peuple par l'Ancien Régime, les révolutionnaires voient dans le musée un lieu qui rassemble, en un nouveau temple, une communauté de citoyens dans le partage d'une culture commune [2, p. 22].

Cette relation se fait consubstantielle dans la présentation des collections nationales. L'histoire artistique – car ces collections sont presque toujours organisées en ordre chronologique – se présente alors comme une composante (voire un reflet pour celles et ceux qui considèrent l'art comme un épiphénomène) de l'histoire générale de la communauté ou du pays, bref de son identité que nous définirons comme un «grand récit» mettant en perspective les événements passés dans le but d'expliquer/justifier le présent et de promouvoir un projet d'avenir. Ce grand récit investit l'ensemble du travail muséal et sa présence se fait sentir jusque dans le plus humble élément de mise en place des collections. C'est sous cet angle que nous analyserons la notice explicative qui accompagne *L'érable rouge*, tableau



Fig. 1. A. Y. Jackson. *L'érable rouge*, 1914, huile sur toile - 82x99,5 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Photo Maia Morel

d'A. Y. Jackson présenté par le Musée des beaux-arts du Canada (MBAC) à Ottawa, tableau et notice que nous reproduisons ci-dessous.

A. Y. Jackson a peint ce paysage dans son atelier de Toronto en novembre 1914, d'après une esquisse exécutée sur le motif un mois auparavant le long de la rivière Oxtongue, dans le parc Algonquin. Dans une composition où le lacis de fragiles branches d'érable et les feuilles rouges frémissantes se détachent sur les rapides agités de l'arrière-plan, Jackson a fixé sur la toile un phénomène naturel typiquement canadien, symbole du sentiment nationaliste naissant au Canada, que le déclenchement de la guerre quelques mois plus tôt avait exacerbé.

La notice n'a pas d'auteur identifié, ni de date de création connue, et elle exprime l'opinion du musée comme institution: «c'est le département de l'art canadien qui a écrit la notice. Plusieurs personnes ont contribué à l'écriture de la notice, nous attribuons la rédaction au département auquel appartient l'œuvre» (Communication personnelle, Musée des beaux-arts du Canada, Bibliothèque et archives, 24.02.2012).

D'emblée, on relèvera que la présence d'un commentaire portant sur une œuvre est rare au MBAC. On notera ainsi que, si l'on s'en tient au groupe de peintres dont fait partie Jackson, le Groupe des Sept, seuls 2 tableaux sur 30 bénéficiaient en juillet 2012 d'un tel traitement. Il s'agit donc d'une marque d'intérêt explicite pour une œuvre à laquelle on attribue une importance particulière. Nous pensons que cet intérêt est lié à la dimension nationaliste supposée de l'œuvre et à la relation d'inspiration qu'elle entretiendrait avec la Première Guerre mondiale. Le texte est en effet explicite à ce sujet.

L'œuvre l'est-elle tout autant? C'est ce que nous souhaitons examiner.

Le paysage national

L'école algonquine, devenue Groupe des Sept en 1920 et dont Jackson est l'un des membres, s'est rendue célèbre par sa volonté de créer un art proprement national à travers la représentation du paysage canadien. Commentant les critiques qui furent adressées au groupe, Jackson écrit dans son autobiographie:

Nous n'étions révolutionnaires que dans la mesure où nous nous attendions à ce qu'un mouvement artistique se développe dans notre pays à une époque où la majorité des Canadiens étaient totalement indifférents à toute forme d'art, et parce que nous tentions de peindre objectivement le type de contrée qui constitue la majeure partie du Canada [4].

De fait le groupe est né de la rencontre entre une préoccupation latente de créer un art proprement canadien et le choc émotif et esthétique éprouvé devant la rencontre avec les paysages du centre de l'Ontario. Loin des douceurs européennes, cette nature sauvage, primale, s'est immédiatement imposée comme support d'une identité qui se cherchait.

On sait combien le paysage – genre jusque-là mineur – a connu un essor considérable à la fin du XIXe siècle et comment la peinture, libérée par la

photographie des impératifs du réalisme, y a trouvé, à la suite des paysagistes anglais du début du siècle, un nouveau domaine d'expression exploitée de manière novatrice par des courants tel que l'impressionnisme. Il n'y a donc rien d'étonnant à voir se former au Canada au début du XXe siècle, chez des artistes largement soumis aux influences européennes, des courants paysagistes. On peut également comprendre, dans le contexte d'un pays en voie d'émergence politique, l'orientation nationaliste prise par ce qui deviendra le Groupe des Sept qui n'est pas non plus un phénomène exceptionnel (voir par exemple dans le numéro 3 de la revue *Artologie* [1] le dossier *Image de la nation: art et nature au Chili*). C'est bien dans ce cadre que s'inscrit *L'érable rouge*. On notera d'ailleurs que l'érable est également un symbole canadien depuis longtemps reconnu et promu. Il n'est pour s'en convaincre que de consulter les pages que consacre Patrimoine canadien à *La feuille d'érable* sur son site [8]. Sans doute ce symbole était-il même plus présent à l'époque de Jackson que de nos jours.

De là à penser que toute représentation d'érable est une marque de militantisme national actif il y a cependant un pas que rien n'autorise à franchir. Quant au lien avec la Première Guerre mondiale il nous semble encore plus hypothétique.

La guerre

La Première Guerre mondiale a marqué une étape importante dans la reconnaissance du Canada en tant qu'entité politique autonome. Un des événements les plus marquants à cet égard fut la bataille de Vimy au cours de laquelle, entre le 9 et le 14 avril 1917, une colline d'une grande importance militaire fut reprise aux Allemands. Pour la première fois, les quatre divisions canadiennes combattirent ensemble. L'été qui suivit, le Corps d'armée canadien fut placé sous commandement canadien. En 1919, le Canada aura ses propres représentants à Versailles pour la négociation du traité de paix entre l'Allemagne et les Alliés, et en 1921 il sera admis à la Société des Nations. C'est donc bien toute une émancipation qui se dessinait et s'affirmait dans les combats. Les autorités politiques ne s'y sont pas trompées et, dans son discours célébrant le 95e anniversaire de la bataille de Vimy, le premier ministre canadien Stephen Harper déclarait le 9 avril 2012: «Les quatre divisions du Corps canadien ont pris bien plus qu'une colline ce jour-là. En effet, leur éclatante victoire a

contribué à la définition d'une identité canadienne nouvelle et plus forte» [3, 9 avril 2012].

C'est évidemment en référence à cette évolution que la notice de *L'érable rouge* met explicitement le tableau, considéré comme fortement marqué par le sentiment national, en rapport avec l'inquiétude que suscitait la guerre chez Jackson. Elle rejoint en cela l'opinion exprimée par Ross King dans *Defiant Spirits* qui écrit, tout en rappelant la portée emblématique de l'érable: [...] pour Jackson, troublé à la pensée de la guerre, [cette] peinture doit avoir eu une signification qui dépassait la visite au barrage de Tea Lake. En 1914 la feuille d'érable était depuis longtemps devenue un symbole de l'identité canadienne. [...] Il n'est pas difficile de voir la signification symbolique d'un jeune érable s'accrochant au bord d'un violent torrent. Par cette peinture pleine de promesses et de menaces, de fragilité et de force, Jackson a saisi de manière poétique la terrible situation dans laquelle tous les jeunes Canadiens de sa génération se trouvaient soudainement [5, p. 155-156].

L'érable rouge serait-il donc une sorte d'étendard guerrier? Rien n'est moins sûr et toute interprétation allant trop loin dans ce sens courrait le risque de relever bien plus d'une construction *a posteriori* que d'une analyse objective des faits.

Rappelons quelques dates: l'Allemagne déclare la guerre à la Russie le 1er août 1914, à la France le 3; le Royaume-Uni déclare la guerre à l'Allemagne le 4 août. Lorsqu'il réalise l'esquisse de *L'érable rouge* dans le parc Algonquin, en octobre, Jackson, selon ses propres dires [4, p. 31], n'entend que très peu parler de la guerre et il espère encore, comme la plupart des gens à cette époque, que celle-ci sera courte [4, p. 31].

Elle n'est donc pas une préoccupation de chaque instant lorsqu'il conçoit son tableau. Ce n'est que de retour à Toronto qu'il prendra conscience du fait que le conflit risque de durer beaucoup plus longtemps qu'attendu.

Toutefois, sa préoccupation première, à en croire Wayne Larsen, est plutôt d'ordre alimentaire: «Pire encore, la guerre avait un effet dévastateur sur le marché de l'art. Il avait déjà été suffisamment difficile de gagner sa vie comme peintre de paysage avant la guerre – à présent ce serait pratiquement impossible» [6, p. 69]. Le soutien qu'apportait à Jackson le Dr James MacCallum prenait fin, il fallait trouver une solution.

Il décida de retourner à Montréal – où sa résidence officielle était encore la maison Jackson sur Halloween avenue – pour passer Noël avec sa famille et ses amis. Ensuite, si la guerre n'était pas encore terminée, il s'enrôlerait. En l'absence d'autre chose, un engagement dans l'armée résoudrait certainement son problème immédiat qui était de savoir comment gagner sa vie [6, p. 70].

Même s'il ressent de plus en plus l'engagement comme un devoir, Jackson n'est donc pas un va-t-en-guerre, et il différera encore son départ lorsque la possibilité de donner quelques cours se présentera à lui.



Fig. 2. A. Y. Jackson. *Attaque au gaz, Liévin*, 1918
MCG 19710261-0179

Collection Beaverbrook d'art militaire –
Musée canadien de la guerre
(reproduit avec l'autorisation du Musée canadien
de la guerre)

Enrôlé en 1915, il sera blessé le 11 juin 1916 et rapatrié en Angleterre pour y être soigné. C'est alors que l'occasion se présentera à lui de devenir peintre de guerre officiel. Il saura la saisir et obtiendra en août 1917 cette affectation qui lui permettra d'échapper aux tranchées et à une mort quasi-certaine.

On notera que dans son autobiographie Jackson ne fait pas état d'une dimension «canadienne» de la guerre. Le premier des voyages qu'il effectua au titre de sa nouvelle mission le conduisit pourtant précisément dans la région de Vimy et il aurait pu être sensible à l'importance prise par le Corps canadien. Mais, même s'il fut profondément marqué par les combats, son point de vue reste avant tout celui du peintre qu'il était. En mars 1918, lors d'un second voyage, on le voit

ainsi décrire en termes appréciatifs une attaque au gaz menée sur des positions allemandes, dont il fera un tableau: «Une nuit je suis allé avec Augustus John voir une attaque au gaz que nous avons menée sur les lignes allemandes. C'était comme un merveilleux feu d'artifice, avec le nuage de gaz, les fusées et les tirs allemands de toutes les couleurs» [4, p. 40]. Cette admiration «esthétique» devant un spectacle de guerre peut étonner mais elle n'est pas unique; le poète Guillaume Apollinaire, lui aussi engagé volontaire de la Première Guerre mondiale, combattant de première ligne et blessé au front, a ainsi longuement chanté dans *Calligrammes* les sons et les couleurs de la guerre.

Le hiatus est évident entre l'état d'esprit de Jackson vis-à-vis de la guerre et du rôle qu'y tenait le Canada, tel qu'il transparaît dans ses écrits, et la notice explicative de l'œuvre. De fait, si l'on s'en tient au simple tableau qu'est *L'érable rouge*, quel est le sentiment premier qu'éprouve le spectateur lorsqu'il le découvre? Comme le souligne Ross King lui-même à propos du Groupe des Sept dans son ensemble, c'est d'abord l'émotion esthétique qu'il suscite qui en fait la valeur:

Si nous faisons abstraction des intentions nationalistes du groupe, si nous faisons abstraction des intentions politiques de leurs critiques, et si nous regardons les toiles et les tableaux eux-mêmes, seul le plus obtus des hommes pourrait nier que ces artistes ont produit des œuvres d'une virtuosité de composition et d'une intensité émotionnelle qui honorerait n'importe quel musée dans le monde [5, p. 421].

C'est donc le commentateur qui, à partir de l'émotion esthétique provoquée par une peinture qui s'inscrit dans un très large contexte nationaliste et a été produite à un moment historique (*a posteriori*) significatif, identifie l'œuvre comme potentiellement symbolique et lui attribue une notice allant dans ce sens. Rien que de très normal si ce n'est que, selon toute probabilité, le métadiscours muséal se laisse ici détourner d'une analyse purement artistique pour orienter le jugement et se porter vers la thématique identitaire. L'énoncé de mission du MBAC ne rappelle-t-il pas que «les œuvres d'art nous renseignent sur le passé, célèbrent le présent et explorent l'avenir»? [7]. En d'autres termes elles nous parlent d'identité, qui est toujours un récit, une histoire, ainsi qu'une expression de valeurs et un programme.

On se trouve ici au point exact où le projet idéologique affleure et se trahit. En mettant expli-

citement en relation le nationalisme (en art) du peintre et le rôle joué par le Canada durant la Première Guerre mondiale, le rédacteur de la notice commet très certainement un anachronisme et une exagération. Jackson n'était certainement pas en octobre 1914 aussi préoccupé par la guerre qu'il peut le sembler rétrospectivement, et le thème qu'il a choisi relève probablement plus d'un choix esthétique que d'une vision symbolique.

En 1918, l'histoire avait fait son œuvre, préparant ainsi la naissance du Groupe des Sept:

[...] le Canada s'était [...] affirmé sur la scène internationale, participant à la guerre sur une base d'égalité avec les autres pays. De là naquit le sentiment que le Canada avait finalement atteint l'âge de la maturité en tant que nation – et Harris, MacDonald, Jackson et tous les autres savaient que c'était le moment idéal pour que le Canada fonde un mouvement artistique qu'il pourrait nommer sien [6, p. 87].

Mais la situation était bien différente en 1914 et le commentaire muséal, selon un mode de fonctionnement habituel à la synthèse historique, assigne à *L'érable rouge* un rôle qui le dépasse et lui attribue une signification renvoyant à des sentiments qui ne s'affirmeront que plus tard.

On comprend ainsi, à partir de cet exemple limité mais significatif, pourquoi la visite au musée est bien plus qu'un simple épisode récréatif ou esthétique. Comme nous l'avons mentionné plus haut, elle a des objectifs plus essentiels, liés à la cohésion du groupe social, à son histoire, à son identité, mais aussi à son projet politique. Mais n'est-ce pas là, nous diront certains, le rôle d'un musée *national*, comme l'est le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa?

Bibliographie

1. Artelogie, Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine. (2012). Image de la nation: art et nature au Chili, III. Été 2012: <http://www.artelogie.fr/> (consulté le 24.03.2015).

2. Chaumier S. L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée. In: Culture & Musées. 2005, nr. 6, p 21-42.

3. Gouvernement du Canada. Déclaration du Premier ministre du Canada sur le 95e anniversaire de la Bataille de la crête de Vimy. In: Centre des nouvelles du Canada. 9 avril 2012: <http://nouvelles.gc.ca/web/article-fra.do?nid=667309> (consulté le 24.03.2015).

4. Jackson A. Y. A Painter's country: The autobiography of A.Y. Jackson. Toronto, Canada: Clarke, Irwin & Co, 1958, 177 p.

5. King R. Defiant Spirits: the modernist revolution of the Group of Seven. Vancouver, Canada: Douglas & McIntyre, 2010, 504 p.

6. Larsen W. A. Y. Jackson: the life of a landscape painter. Toronto, Canada: Dundurn Press, 2009, 266 p.

7. Musée des beaux-arts du Canada. Énoncé de mission. 2012: <http://www.beaux-arts.ca/fr/apropos/enonce-de-mission.php> (consulté le 24.03.2015).

8. Patrimoine canadien. La feuille d'érable. 27 avril 2011: <http://www.pch.gc.ca/pgm/ceem-cced/symblo3-fra.cfm> (consulté le 24.03.2015).

9. République française, ministère du Budget, des Comptes publics, de la Fonction publique et de la Réforme de l'État. Douanes et impôts indirects. Les œuvres d'art soumises à formalités sont les trésors nationaux et les biens culturels. In: La Protection du Patrimoine Culturel: L'exportation vers les pays tiers et la circulation intracommunautaire des biens culturels et des trésors nationaux (A). 25 mars 2011: <http://www.douane.gouv.fr/page.asp?id=52> (consulté le 24.03.2015).

Portretul în creația sculptorului Lazăr Dubinovschi

Rezumat

Portretul în creația sculptorului Lazăr Dubinovschi

Un documentarist și un romantic al epocii sale, sculptorul Lazăr Dubinovschi (01.05.1910, or. Fălești – 29.11.1982, or. Chișinău), a profesat portretul, în special, în sculptura de șevalet. Sculptorul s-a manifestat într-o perioadă a rigorilor artei realismului socialist. Formarea sa profesională are loc la Școala de Arte Frumoase din București, unde i-a avut ca profesori pe Dimitrie Paciurea și Oscar Han. În creația sa se resimte și influența lui Antoine Bourdelle, în atelierul căruia a studiat la Paris. În anii 1951–1953 Lazăr Dubinovschi activează în atelierul celebrului sculptor-monumentalist E. Vucetici, la Moscova. Cronologic, portretele sale se reunesc în patru cicluri: portretele anilor 1940, create în cele mai bune tradiții ale școlii românești de sculptură; portretele anilor 1950, în care documentarismul este covârșitor; cele ale anilor 1960, romantice și realiste concomitent; și, cununa acestora, în anii 1970, în care diversitatea stilistică se face remarcată de la o lucrare la alta. Întreaga sa perioadă de creație a fost marcată prin experimente care au adus cu sine o mare varietate de abordări. Sculptorul a lăsat o bogată moștenire artistică, valoarea căreia constituie o problemă actuală de studiu pentru criticii de artă.

Cuvinte-cheie: sculptură, portret, racursiu, realism socialist, aspecte psihologice, documentarism, romantism, realism, diversitate stilistică.

Summary

Portrait in the creation of sculptor Lazar Dubinovsky

A documentary and a romantic of his time, sculptor Lazar Dubinovsky (born on 1 May, 1910 in Falesti – died on 29 November, 1982 in Chisinau) created portraits mainly in an easel sculpture. The sculptor showed himself in the period of strict principles of socialist realism in art. He began his professional career at the School of Fine Arts in Bucharest, where Dimitrie Pachurea and Oscar Khan were his teachers. His creation is also influenced by Antoine Bourdelle, in whose studio he studied in Paris. From 1951 to 1953 Lazar Dubinovsky worked in the studio of the famous sculptor-monumentalist E. Vuchetich in Moscow. Chronologically, his portraits could be divided into four stages: the portraits of the '40s, created in the best traditions of the Romanian school of sculpture; portraits of the '50s, in which the documentarism prevailed; portraits of the '60s with romantic and realistic orientation at the same time; and, the apogee of his works the portraits of the '70s, in which the stylistic diversity is noticed from one work to another. The sculptor experimented during his entire period of creation and this led to a great variation of approaches. The sculptor left a rich artistic heritage, the value of which has become a current issue for arts critic's research.

Keywords: sculpture, portrait, foreshortening, socialist realism, psychological aspects, documentarism, romanticism, realism, stylistic diversity.

Un documentarist și un romantic al epocii sale, sculptorul Lazăr Dubinovschi (01.05.1910, or. Fălești – 29.11.1982, Chișinău), a profesat, în special, sculptura de șevalet, sculptura monumentală și cea de for public, care a marcat întreaga plastică din RSSM [2, p. 5]. Această figură de talie internațională s-a manifestat într-o perioadă a rigorilor artei realismului socialist. Sculptorul a lăsat o bogată moștenire artistică, valoarea căreia

constituie o problemă actuală de studiu pentru criticii de artă.

Formarea profesională a sculptorului începe după clasele de liceu. El studiază la Școala de Arte Frumoase din București, unde i-a avut ca profesori pe Dimitrie Paciurea și Oscar Han. În 1929 întreprinde o călătorie de scurtă durată la Paris, unde își continuă studiile în atelierul lui Antoine Bourdelle, la Academia privată Grand Chomier.

În 1930 este absolvent al Școlii de Arte Frumoase din București [2, p. 11]. Se reîntoarce în Basarabia, unde predă desenul la un gimnaziu din Bălți.

În anii 1941–1942 participă la al Doilea Război Mondial, în armata sovietică. Fiind rănit, este evacuat pentru tratament la Irkutsk, unde lucrează în calitate de sculptor (1943–1944). În 1943, la Irkutsk, are loc expoziția sa de lucrări și ale lui V. Lebedev. Reîntors în republică, Lazăr Dubinovschi debutează în sculptură cu lucrarea *Strâmbă-Lemne* (1945, bronz), sculptură în a cărei compoziție se resimte influența școlii lui A. Bourdelle [7, p. 7]. În anii 1951–1953, Lazăr Dubinovschi activează în atelierul celebrului sculptor – monumentalist E. Vucetici, la Moscova [2, p. 11].

Faptul că Lazăr Dubinovschi nu era un simplu cântăreț al vieții pașnice în țara sovietelor, ci, întâi de toate, un documentarist al epocii sale, este confirmat prin portretele sale. Cronologic, aceste portrete se reunesc în patru cicluri: portretele anilor '40, create în cele mai bune tradiții ale școlii românești de sculptură; portretele anilor '50, în care documentarismul este covârșitor; cele ale anilor '60, romantice și realiste concomitent; și, cununa acestora, în anii '70, în care diversitatea stilistică se face remarcată de la o lucrare la alta. Portretul este un gen impresionant în creația lui Lazăr Dubinovschi. Întreaga perioadă de creație a fost marcată prin experimente care au adus cu sine o mare variație de abordări.

Primele sale portrete, achiziționate în 1938 de Universitatea din Iași, *portretele lui C. Holban* (1934, ghips), *A. Filippide* (1938, bronz) și *G. Ibrăileanu* (1938, bronz) anunță din start apariția în lumea artelor a unui sculptor-portretist talentat [7, p. 4]. Personajele sculptorului Lazăr Dubinovschi se fac recunoscute atât prin trăsăturile anatomice corecte, cât și prin redarea lumii interioare.

În *Portretul profesorului C. Holban*, privirea piezișă a ochilor, buzele strânse subliniază intelectul portretizatului și felul lui de a fi. Postamentul, care este un cub, formă ce semnifică rațiune, completează alegoric chipul portretizatului prin imaginea unei bufnițe – pasărea înțelepciunii. *Portretele lui G. Ibrăileanu și A. Filippide* sunt diferite ca dispoziție. Gama de sentimente, resimțită în aceste două portrete, variază de la note majore la cele minore, fiind completate cu nuanțe abia perceptibile; sculptorul prin trăsăturile anatomice, prin modelarea fidelă în bronz, reușește să facă materialul dur ca să vorbească, să vibreze emoțional.

Este de remarcat faptul că perioada studiilor lui Lazăr Dubinovschi este timpul unor experimente intense ale artiștilor plastici cu forma, textura, fapt care se soldează cu o mare diversitate stilistică în artă la general și în special în sculptură. Probabil, această libertate în abordarea stilistică a rămas în subconștientul artistului, favorizând aceste rezolvări atât de diferite, atât de plurisemantice.

Astfel, portretele sale din anii '40 anunță din start apariția în ambianța artistică a țării a unui sculptor remarcabil, ce are harul de a da o a doua viață personajelor pe care le sculptează. Iar anii '50 deja vor „modela” din sculptorul Lazăr Dubinovschi un documentarist, detaliile realiste, specifice timpului celui de-al Doilea Război Mondial, vor fi surprinse talentat în portrete, ochiului ager al sculptorului nu-i va scăpa nimic din caracteristicile acelor timpuri.

Ca o continuare a temei din lucrarea de debut *Strâmbă-Lemne* (1945, bronz) este *Portretul voinicului rus, campionului mondial I. Zaikin* (1946, ghips). Modelat tensionant, astfel încât portretul „respiră”, iar culoarea ochilor și a coafurii poate fi intuită, acest chip emană sănătate fizică și morală. Efortul voinicului în perfecționarea corpului său athletic poate fi sesizat în formele gâtului său masiv și puternic. Astfel, însuși corpul voinicului rămâne în afara cadrului portretului sculptural.

Inevitabil, conformismul cu rigorile stilului „realismului socialist” a adus în creația sculptorului chipuri de militari, caracteristicile austere conferind chipurilor avânt revoluționar, dar și lipsind chipurile de emotivitate, făcându-le mai distanțate și severe. Așa sunt *Portretul Eroului Uniunii Sovietice N. F. Lebedenko* (1949, lemn), *Portretul grănicerului colonel S. Gusac* (1952, ghips tonat) și *Portretul Eroului URSS general-locotenentului K. Vetcinkin* (1952, ghips tonat) [1, p. 32].

O mare însemnătate o are tehnica și proprietățile materialelor în portrete. Portretul *Florica* (1955, bronz) este chipul unei moldovence în batic, cuprinsă de zbuciumul tinereții. Duritatea materialului vine în opoziție cu lirismul, romanticismul și căldura chipului. Portretul *Florica* este, poate, cel mai bine cunoscut portret în creația lui Lazăr Dubinovschi, în care protagonistul este surprins într-un moment de visare, stare ce o domină total. Ochii, redați prin scobire, nu lipsesc chipul de lumină, iar baticul sugerează compozițional mișcarea în spirală, protagonistul pare a se roti într-un dans al tinereții. Cu totul altfel caracteristicile materialului sunt folosite de scul-

tor în *Portretul scriitorului Andrei Lupan* (1955, bronz), în care duritatea materialului subliniază și duritatea ca manifestare psihologică a portretizatului. Iar *Portretul scriitorului P. Verșigora* (1957, bronz), datorită măiestriei sculptorului, este un chip ghiduş și vesel.

Tensiunile psihologice sunt diferite de la un portret la altul. Romantic, liric, dar și tragic apare chipul din *Portretul poetului M. Eminescu* (1957, bronz). Iar *Monumentul compozitorului Ștefan Neaga* (1960, bronz, granit; arhitect – F. Naumov) prezintă ponderea intelectuală a portretizatului.

Trecerea de la modalitățile de abordare specifice artei europene la stilul realismului socialist aduce în creația lui Lazăr Dubinovschi și chipuri de intelectuali, modelajul îngrijit și academic, tratarea adânc psihologică. Modelajul laconic, în suprafețe ușor îndoite, redă un chip plin de inteligență – *Portretul doctoriței L. A. Rozenier* (1948, ghips tonat). *Portretul chirurgului Krivoșeev* (1948, ghips) redă trăsăturile tipice: miopia, oboseala și decepțiile portretizatului. Și mai dramatic este *Portretul academicianului A. V. Sciusev* (1949, lemn), cu trăsăturile feței asimetrice, ochii cu cearcăne – chipul capătă oboseală, scepticism, ca urmare a încordării interioare și confruntării de idei. Este chipul unui intelectual care în epoca stalinistă a fost silit să se conformeze, să devină supus conducerii, să devină părtaș al ororilor acelor timpuri. Această atmosferă distructivă a epocii s-a întipărit pe chipul ilustrului arhitect. Locul și rolul intelectualului într-o epocă totalitară – iată subiectul acestui portret, care sub acest chip extenuat ascunde relațiile sale complicate cu cei care făceau comenzile, care erau personalități istorice, cu gusturile și sugestiile cărora arhitectul era nevoit să se socoată.

Astfel, sculptorul Lazăr Dubinovschi apare în postura de documentarist, care a redat prin portretele sale, prin trăsăturile portretizaților realitățile acelei perioade istorice, realitățile despre care nu se putea vorbi deschis atunci, dar pe care sculptorul nu le-a omis servil, ci le-a immortalizat pentru urmași.

Dintre lucrările create în anii '50 se remarcă și câteva chipuri de luptători pentru puterea sovietică în teritoriile ocupate de fasciști: *Portretul partizanului B. Șargorodski* (1946, ghips) și *Partizanul moldovean Boris Glavan* (1947, ghips). Primul chip, prin bustul dezgolit asemeni eroilor antici, exprimă bărbăție și voință, trăsăturile feții vădesc caracter și persistarea unor valori. În a

doua imagine, o statuie, eroul este reprezentat în toată statura, în haine răvășite de vânt, cu mâinile legate la spate, așa cum a apărut acest partizan în fața inamicului necruțător. Detaliile de portret joacă rolul principal în această imagine, exprimând concomitent urma maltratării suferite de el în închisoare, dar și mândria și rezistența în fața dușmanului. Este o lucrare tipică pentru creația sculptorului Lazăr Dubinovschi în anii '50, detaliul realist fiind de un documentarism covârșitor.

Aceeași tendință spre o relație cât mai apropiată de realitate și profundă se remarcă și în creația sculptorului în domeniul artei monumentale: *Monumentul lui G. I. Cotovschi în or. Cotovschi (azi Hâncești)* (1953, bronz, granit) și, apoi, și în *Monumentul lui G. I. Cotovschi în Chișinău* (executat în același an, în colaborare cu C. Kitaika, I. Perșudcev și A. Poseado) [4, p. 4]. În primul caz, întreg chipul exprimă bărbăție, mândrie de sine, fiind și un portret de gală în spiritul tradițiilor portretului de gală rusesc din perioada stalinistă. În al doilea caz, detaliul de portret vine să întregească chipul romantizat al celebrului revoluționar, amintind statuile ecvestre ale Romei renascentiste. Elogiul adus acestui personaj istoric, G. I. Cotovschi, eroizarea trăsăturilor, atitudinea cu superioritate – toate au condus spre atenuarea redării documentariste, creând un chip mai îndepărtat de realitate. În domeniul artei monumentale în timpurile staliniste erau alte cerințe și sculptorul nu s-a încumetat, nici mai târziu, să scoată în prim-plan adevărul.

În schimb, pentru portretul de șevalet sunt valabile criteriile și rigorile unei reprezentări amănunțite, veridice, cutremurătoare, ca în *Portretul lui M. I. Kutuzov* (1958, ghips). Marele conducător de oști, generalul M. I. Kutuzov, este înveșnicit de sculptor ca fiind cel care a dus pe umerii săi povara hotărârilor strategice în Războiul ruso-francez din 1812–1814. Scrupulozitatea cu care sculptorul redă trăsăturile de portret, rana de la ochi, reliefează o personalitate de un eroism aparte, de o forță lăuntrică și de un mare devotament poporului său.

Printre lucrările care pot fi calificate ca finalizate, dar au aspectul unor studii, pot fi enumerate: *Cap de tânăr* (1956, ghips) și *Cap de muncitor. Studiu către trilogia „Părinți și copii”* (1957, ghips) [6, p. 50-53]. Primul, modelat ceva mai romantic, reproduce trăsăturile unui tânăr cu toată expresivitatea și inocența unui asemenea chip. Iar al doilea este un chip într-un racursiu complicat,

cu trăsăturile feții găsite într-un moment dramatic scurt. Acest studiu ne permite să penetrăm în zona unor pregătiri întreprinse de sculptor pentru a realiza apoi compoziția monumentală *Părinți și copii*, compoziție înalt apreciată de organele de cenzură în acea perioadă istorică.

La fel de apropiat de o reprezentare-document este portretul *Mama* (1957, ghips), în care sculptorul face o încercare de a tipiza, de a reduce la esențial chipul feminin, cel al mamei. Această sarcină artistică îi reușește, dar, de astă dată, sculptorul Lazăr Dubinovschi merge în sens opus, el renunță la detaliile minuțioase și apelează la nuanțarea, estomparea imaginii, care, deși devine ușor difuză, păstrează caracterul și trăsăturile generalizate ale femeii-mamă. Grijiile și energia neobosită a personajului sunt întipărite pe acest chip, care, prin analogie, devine apropiat fiecărui spectator.

Circumspecția sculptorului pentru redarea detaliului portretistic exact și meticulozitatea cu care tratează portretele contemporanilor săi pot fi observate în *Portretul interpretului A. Aidinean* (1959, ghips). Iar caracterul, natura, temperamentul au fost redade cu măiestrie în *Portretul scriitorului L. Corneanu* (1959, ghips).

În anii '60 s-a produs un schimb intercultural cu Republica Populară Română, fapt care a făcut posibilă inaugurarea Aleii Clasicilor la Chișinău. Acest proiect a fost coordonat de Lazăr Dubinovschi, care a reunit un grup de artiști care au creat cele 12 busturi de pe segmentul vechi al Aleii. Lui Lazăr Dubinovschi i-a revenit crearea a trei busturi: *Gheorghe Asachi*, *Vasile Alecsandri și Mihai Eminescu* (1957–1958, bronz). Diferite ca stil, ca expresie plastică și ca dispoziție, aceste busturi sunt de o valoare artistică incontestabilă, rămânând în centrul de atenție al publicului deja mai mult de jumătate de veac. Iar *Portretul lui Mihai Eminescu* (1959, ghips patinat), o replică a subiectului deja abordat anterior, apare romantic și plin de zbucium, tensiune și încordare [5, p. 15].

Sculptorul Lazăr Dubinovschi întreprinde o călătorie de durată în România, reîntorcându-se din care va bucura publicul cu câteva portrete. Evident, cel mai însemnat este *Portretul pictorului român Corneliu Baba* (1960, bronz) [3, p. 3]. Gâtul masiv ca o coloană, ochii mijiiți, cu privirea îndreptată pentru a surprinde în realitatea înconjurătoare un nou subiect pentru operele sale, Corneliu Baba va fi primul dintre artiști, colegi de breaslă ai lui Lazăr Dubinovschi, pe care acesta îi va immortaliza în portretele sale.

Impresiile din călătorie se vor revărsa și în crearea *Portretului generalului RPR I. Teclu* (1960, ghips) și în *Portretul grănicerului român* (1960, ghips). Din aceeași călătorie sculptorul va aduce chipuri de români etnici ca în *Portretul țaranului român Neagu* (1960, bronz) și, ulterior, va reveni la această temă cu *Portretul ciobanului D. Panțu* (1968, gips, ton). Iar în 1972 sculptorul creează *Portretul unei fete românce* (bronz), în care impresiile produse de băștinași, dar nu și în ultimul rând contactele cu artiștii plastici români și operele vizionate, s-au revărsat într-un chip liric, cu tentă de modernitate.

În anii 1962 și 1963 Lazăr Dubinovschi realizează două portrete ale lui *Ho Și Min*, primul în lemn, al doilea în bronz, fapt care poate servi pentru comparații și paralelisme [1, p. 36-37]. Lucrând aceste două portrete de pe originalul care se afla în mișcare liberă, nepozând, sculptorul a surprins atât impresiile de scurtă durată, cât și cele mai constante, în ambele cazuri creând chipuri complicate, neunivoce ale liderului vietnamez.

De la începutul anilor '70 datează și trei portrete ale lui V. I. Lenin: *Lenin-conducătorul* (1969, ghips), *Lenin-tribun* (1970, ghips) și *V. I. Lenin* (1971, ghips). Sculptorul îl redă pe V. I. Lenin de fiecare dată diferit, dar imaginea rămâne a fi protocolară, fără aspect psihologic, după fațada atât de cunoscută nu se lecturează aspectele psihologice. Deși sunt anatomic corecte, aceste chipuri nu ne deschid nimic nou despre această personalitate istorică.

Foarte rar Lazăr Dubinovschi apelează la redarea chipurilor de copii, spre deosebire de alți sculptori, în rândul cărora este și Claudia Cobizev. Unic de felul său, portretul *Lenuța Buescu* (1964, lemn) exprimă trăirile interioare la o vârstă fragedă; nevinovăția și candoarea chipului devin atractive în acest portret.

Realitățile anilor '60 sunt întruchipate în *Portretul legumicultorului Gobjilă* (1968, ghips), portret în care caracterul personajului este redat fidel, dar ușor caricaturistic.

O temă palpantă în creația lui Lazăr Dubinovschi devine cea a portretelor muzicienilor vestiți. Astfel, în *Portretul lui A. Rubinștein* (1965, ghips), este redat compozitorul ce apare în momentul zămisirii unei opere muzicale. Actul creației, sacralitatea lui constituie pentru sculptor o posibilitate de a medita (împreună cu spectatorul) asupra rolului omului de creație în societate, despre misiunea acestuia și responsabilitatea lui

pentru sortile omenirii. Același subiect este și în *Portretul artistului poporului din URSS D. Oistrakh* (1968, granit). Confruntarea de idei, pasiunea și responsabilitatea pentru rezultatul final, toate se pot citi pe chipul artistului. Magia, înflăcărea și ardoarea de care este cuprins un muzician în timpul interpretării unei piese muzicale constituie subiectul lucrării *Portretul pianistului P. Serebriakov* (? , ghips, ton). Sacralitatea procesului de creație este ideea care îl face pe sculptor să penetreze în zona afectivă a personajelor sale.

De asemenea, prezintă pentru el interes personalitățile savanților, ca, spre exemplu, cel din *Portretul Eroului Muncii Socialiste, laureat al Premiului Lenin, academicianul C. I. Screebin* (1961, bronz, granit). Chipul ilustrului savant este redat prin forme moi și modelaj nestrident, subliniind inteligența și forța interioară a personajului.

Astfel, portretele anilor '60 în creația lui Lazăr Dubinovschi se află între două extreme: romantism și realism; chipurile create de sculptor denotă trăirile sale ascunse, care se implementează în chipurile contemporanilor, diferite ca expresie și dispoziție.

Un portret în care sculptorul a folosit culoarea și tonul este *Portretul de tânăr* (1977, ghips, ton). Culoarea de ocru, care subliniază trăsăturile feții, face chipul mai cameral și ușor decorativ, dar și romantic. Psihologia vârstelor, caracteristicile emoționale și preocupările personajelor în diferite etape ale existenței lor vor constitui o preocupare a sculptorului, care, în anii '70, creează două portrete: *Învățătoarea bătrână* (1970, ghips) și *Portretul studentei S. Lupan* (1970, ghips). În prima lucrare sunt redată oboseala, neputințele bătrâneții și disperarea. În a doua – aspirațiile de viitor, dispoziția și trăirile intense ale unui început de viață. Create în același an, lucrările sunt un antipod una față de alta.

Încă un portret, de astă dată funerar, este cel al Liliei Dubinovschi (1910–1966), lucrare ce ne face să ne amintim despre faptul că viața este trecătoare și omul este muritor. Acest ultim omagiu, adus soției sale, este cutremurător după încărcătura emoțională.

Marii iluminați își găsesc și ei locul în creația sculptorului. Două imagini: *Dimitrie Cantemir* (1973, ghips) și *Miron Costin* (1974, ghips) vin să ne readucă imaginar în lumea aleasă a cărturarilor. Pentru aceste două chipuri, realizate în ghips, este caracteristică generalizarea formelor ca procedeu artistic, prezent și în creația altor sculptori

moldoveni în această perioadă, ca, spre exemplu, la Iosif Cheptănar și Nicolai Gorionășev. Reducerea chipurilor la formele generalizate generează efectele de laconism, care, la rândul lor, cer de la autor o maximă pricepere în evidențierea detaliilor, astfel ca centrul de atenție să acapareze privirea spectatorului.

Din perioada anilor '70 datează *Compoziția sculpturală K. Marx și F. Engels* (1976, aramă forjată, granit). Însăși compoziția este o nereușită a sculptorului, fiind supusă banalizării, însă portretele celor doi mari gânditori ai sfârșitului sec. al XIX-lea pot fi considerate o izbândă a acestuia. Anume în aceste chipuri generalizarea ca procedeu plastic permite de a modela în suprafețe mari, cu umbre căzătoare integrale, creând o imagine cu încărcătură dramatică, aducând un elogiu intelectului acestor două personalități istorice.

Portretele monumentale, ca, spre exemplu, cele cu denumirile *Monumentul lui A. M. Gorki* (1975–1976, granit) și *Monumentul lui V. I. Lenin* (1977–1978, granit) sunt deja create într-o epocă care a condamnat, deși a trecut sub semnul tăcerii realitățile perioadei staliniste, dar care mai păstrează patosul epocii brejneviste. Sculptorul Lazăr Dubinovschi, care a trăit și a activat în aceste două perioade, fiind martor ocular al constrângerii intelectualilor, se reîntoarce la documentarismul specific creației sale în anii '50; chipurile devin dramatice, tragice pe fundalul unei epoci dezastruoase.

Iar *Portretul comunistului italian D'Atore* (1978, ghips), creat în genul sculpturii de șevalet, este modelat nestrident, păstrând urmele degetelor sculptorului, și ne aduce în față un chip îngândurat, redând un moment scurt al existenței fizice și spirituale a personajului.

Portretul sculptorului V. Țigali (1968, ghips) pune începutul galeriei de portrete din anii '70 ale sculptorului Lazăr Dubinovschi. Ideea este de a reprezenta chipurile colegilor de breaslă apropiați maestrului, și, prin urmare, interesanți pentru a fi sculptați cu toate trăirile lor interioare. Astfel, sculptorul rus Vladimir Țigali apare inspirat într-un portret care poartă urmele modelării pasionate a sculptorului Lazăr Dubinovschi. Maestrul ascunde privirea ochilor lui V. Țigali, lăsând să domine senzația că despre el nu s-a spus totul, spectatorul fiind însă invitat de a contempla trăsăturile portretistice.

Un alt chip din sfera apropiată maestrului este *Portretul pictorului A. Usov* (1970, ghips).

Este o imagine care redă fidel trăsăturile pictorului, dar care este mai mult decât această redare. Portretul surprinde caracterul, felul de a fi al pictorului, felul său de a privi, felul său de a vorbi. Astfel, Lazăr Dubinovschi descoperă pentru sine latura lăuntrică, adânc personală a portretizaților. De aici înainte, portretul pentru el va fi mai mult decât o redare realistă, el penetrează în zona trăirilor și visurilor adânc personalizate.

Astfel, *Portretul lui Arcadi Raikin* (1976–1977, bronz) poate fi considerat primul dintre portretele artiștilor contemporani, în redarea cărora sculptorul recurge la crearea unei fabule care întregește chipul redat asemănător. Faimosul actor rus apare într-un moment scurt, parcă în reprize, înainte de a-și pune o mască nouă, de a intra în alt rol. Ochii lăsați în jos ascund de spectator trăirile personale ale artistului, dar capul înclinat ușor ne deschide pasiunea și talentul lui.

Deja începând cu *Portretul pictoriței Mila Ţoncev* (1977, bronz), Lazăr Dubinovschi conștientizează posibilitățile enorme ale stilisticii în portrete. El ajunge la concluzia că portretul trebuie să exprime esența, nu impresia de durată sau cea momentană. Astfel, în acest portret, bronzul, care devine colorat, întregește accepția imaginii, o face feerică și neordinară.

Iar *Portretul pictoriței Ada Zevin* (1977, ghips, ton) conține imaginea romantică, cu o privire circumspectă, subliniind inteligența protagonistei, dar este și o imagine dramatică, invocând soarta plină de zbucium și confruntare a unui om dedicat creației.

Portretul arhitectului G. Solominov (1978, bronz) reprezintă un chip inteligent și ușor aristocratic, ca suport pentru lucrare servind un capitel inversat, care ne sugerează că avem în față o personalitate neordinară.

În continuare, în *Portretul pictorului Ilia Bogdesco* (1979, bronz), personajul ne apare asemeni unui rege, snob și mândru de sine. Sculptorul Lazăr Dubinovschi depășește cadrul strict al rigurilor reprezentării în portret, exprimând viziunea sa, accepția sa adânc personală a acestui chip.

Altă lucrare a maestrului, *Portretul arhitectului P. Curț* (1979, aramă forjată) este creat în maniera portretului antic roman, dar nu ne dez-

văluie lumea interioară a personajului; numai tratarea amănunțită a formelor feții face portretul apropiat de tradiția antică.

Portretul pictorului S. Cuciuc (1979, bronz) ne dezvăluie un chip bonom și plin de sine, și încheie această serie de portrete, în care maestrul Lazăr Dubinovschi apare ca un creator de excepție, tratarea stilistică în portretele sale fiind diferită, diversă, multiaspectuală de la un chip la altul.

Evoluția portretului în creația sculptorului Lazăr Dubinovschi, de la imaginea realistă, cu detalii precise, trece în una documentară, ca apoi să devină mai romantică, păstrând realismul, apoi, în perioada de apogeu a creației sale, să se depărteze voit de rigorile portretului ca gen, acesta devenind unic ca stil. Calea sinuoasă pe care a parcurs-o maestrul Lazăr Dubinovschi este o mărturie a căutărilor sale de durată, în care se înscriu filă cu filă abordările sale. Anume prin diversitatea abordărilor stilistice sculptorul se va menține în memoria spectatorilor. Ca un documentarist și un romantic al epocii sale, îmbinând în creația sa aceste două extreme ale reprezentării în portret, sculptorul va reuși să creeze chipuri ale contemporanilor, colegilor de breaslă, care vor fi o mărturie a epocii sale, cu toate momentele negative, pozitive și îndoielnice legate de imensul experiment social întreprins de autorități. Anume acolo unde era chemat să fie patetic, sculptorul era documentarist, iar unde se cerea să fie entuziast, sculptorul era romantic. În cele din urmă, el a rămas un umanist într-o epocă care se declara a fi umană.

Bibliografie

1. Barașkov E. Lazăr Dubinovschi. Chișinău: Literatura artistică, 1980, 144 p., il.
2. Bulat V. Lazăr Dubinovschi. Maeștri basarabeni din secolul XX. Chișinău: ARC, 2005, 68 p., il.
3. Golțov D. Sculptura. Catalog. Chișinău: Timpul, 1971, 3 p., il.
4. Kostina E. Lazar Dubinovschi. Moscova: Sovetski hudojnik, 1969, 16 p., il.
5. Livșiț M. Lazăr Isaacovici Dubinovschi. Chișinău: Cartea moldovenească, 1960, 19 p., il.
6. Livșiț M. Lazar Isaacovici Dubinovschi. Moscova: Sovetski hudojnik, 1961, 64 p., il.
7. Livșiț M. Lazar Dubinovschi. Sculptura. Moscova: Sovetski hudojnik, 1987, 59 p., il.



Fig. 1. Portretul lui C. Holban,
(1934, ghips),
[1, anexe]



Fig. 2. Portretul voinicului rus,
campionului, I. Zaichin,
(1946, ghips),
[1, anexe]

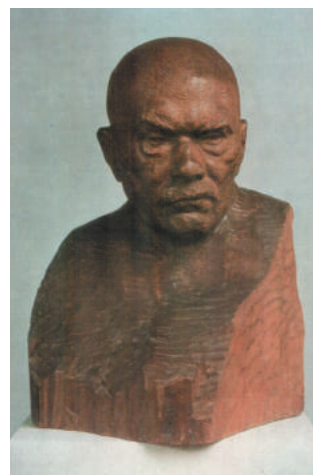


Fig. 3. Portretul academicianului
A.V. Sciusev, (1949, lemn),
[7, anexe, il. 27]



Fig. 4. Portretul lui M. I. Kutuzov,
(1958, ghips),
[6, p. 48]



Fig. 5. Florica,
(1955, bronz),
[7, anexe, il.10]

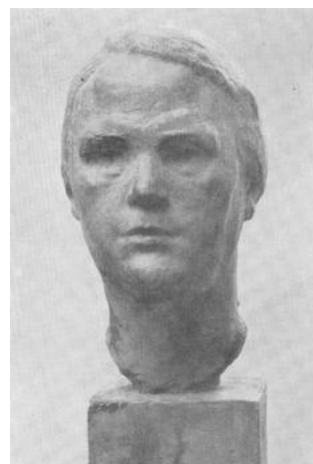


Fig. 6. Mama,
(1957, ghips),
[6, p. 40]



Fig. 7. Portretul picturului român
Corneliu Baba, (1960, bronz),
[7, anexe, il. 24]



Fig. 8. Portretul lui Arkadie Raikin,
(1976-1977, bronz),
[7, anexe, il. 44]

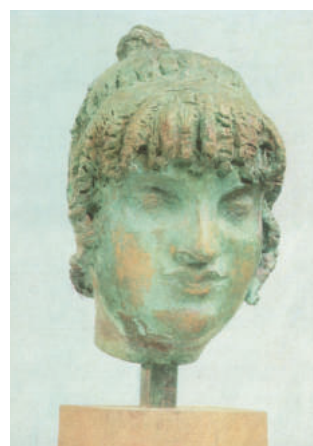


Fig. 9. Portretul pictoriței
Mila Ţoncev, (1977, bronz),
[7, anexe, il. 47]

Tamara NESTEROV

Monumentele de arhitectură din Chișinău – între autenticitate și improvizare postbelică

Rezumat

Monumentele de arhitectură din Chișinău – între autenticitate și improvizare postbelică

Arhitectura postbelică s-a format într-o perioadă de tranziție, trecând de la reabilitarea ruinelor clădirilor distruse spre implementarea unei arhitecturi specifice societății socialiste, ce a durat din 1944 până în 1955. Activitatea arhitecților a avut patru direcții: 1) finisarea clădirilor din perioada interbelică; 2) refacerea arhitecturii clădirilor cu arhitectura considerată valoroasă; 3) proiectarea de edificii noi pe fundațiile clădirilor distruse, a căror reconstrucție era considerată nerațională; 4) proiectarea edificiilor noi pe terenurile curățate de ruinele clădirilor distruse. În urma primelor două direcții de activitate au rezultat clădiri, arhitectura amintind orientările stilistice conform cărora au fost proiectate inițial, iar în urma ultimelor două activități – clădiri cu stilistică arhitecturală specifică perioadei sovietice. Au activat măștri ai arhitecturii R. E. Curț, E.-R. Spirer, S. Vasiliev, V. Verighin, V. Voițehovschi, profesioniști cu pregătire în domeniul arhitecturii istorice, reușind să refacă clădirile distruse, redându-le arhitectura autentică, deși situația în domeniul construcțiilor nu favoriza lucrări de restaurare. Aproape toate clădirile au devieri de la arhitectura lor originală.

Cuvinte-cheie: arhitectură postbelică, reconstrucție, „empire stalinist”, realism socialist, decor, fațadă, compoziție, simbol, stilistică.

Summary

Architectural monuments in Chisinau – between authenticity and post-war improvisation

Postwar architecture was formed in a transition period from the rehabilitation of the ruins of the destroyed buildings to the implementation of architecture specific of the socialist society, which lasted from 1944 to 1955. The activity of the architects had four directions: 1) finishing the buildings started in the interwar period; 2) restoring the buildings whose architecture was considered valuable; 3) designing new edifices on the foundations of the destroyed buildings whose reconstruction was considered unreasonable, 4) designing new edifices on the sites cleared of the ruins of the destroyed buildings. The first two directions of activity resulted in buildings, whose architecture recalled the stylistic orientations according to which they were originally designed, and the last two activities – buildings with the architectural style specific of the Soviet period. Architectural masters, such as R. E. Curts, E.-R. Spirer, S. Vasiliev, V. Verighin, V. Voitshovschi, professionals trained in the field of historical architecture, managed to restore the destroyed buildings, rendering them the authentic architecture, although the situation in the field of construction did not favor restoration works. Almost all buildings have deviations from their original architecture.

Keywords: postwar architecture, restoration, „Stalinist empire”, socialistrealism, decoration, facade, composition, symbol, stylistics.

Refacerea postbelică a arhitecturii clădirilor deteriorate din Chișinău a fost concentrată în partea centrală, ce trebuia să prezinte o vitrină a avantajelor noii orânduiri socialiste. De-a lungul străzii principale – bulevardul Ștefan cel Mare, în locul clădirilor cu 2-3 etaje, au fost construite clădiri de 4-5 etaje, clădiri administrative, sedii ministeriale, blocuri de locuit cu unități comerciale la parter. Unele din ele au fost proiectate în perioada interbelică, fiind edificii necesare modu-

lui de viață urban, cu o arhitectură modernistă, dar care din cauza crizei economice mondiale din anii '30 nu au fost realizate, fiind finisate în perioada postbelică. Activitatea constructivă din perioada interbelică a fost negată, denigrată și discuțiile de apreciere – neavenite. Startul acestor inadvertențe a fost dat imediat după instalarea regimului sovietic. Deja în 1947, în darea de seamă pentru primii trei ani ai RSSM și conturarea sarcinilor care stăteau în fața arhitecților din RSS

Moldovenească se afirma că Basarabia „aflată sub jugul boierilor români, nu se dezvoltă economic. Simțindu-se temporari pe acest pământ, având grijă doar de a jefui cât mai mult..., în acest timp n-au fost construite nici un obiectiv mare industrial, nici o clădire obștească de mare importanță... toată arhitectura locativă se rezuma la câteva zeci de mici vile pecele mai periferice străzi, care n-au influențat aspectul orașelor” [6]. Din cercetarea frontală a patrimoniului arhitectural al orașului Chișinău s-a văzut că realitatea a fost alta: au fost construite clădiri cu funcții obștești, care continuă să fie folosite și astăzi conform destinației și funcționalității inițiale, dar istoria edificării lor – ascunsă de opinia publică.

Unul dintre aceste edificii este clădirea Teatrului Dramatic „Mihai Eminescu” din Chișinău. Trupa teatrală, alcătuită din actori moldoveni, a fost fondată în 1930 în or. Tiraspol, unde a fost realizată o monumentală clădire teatrală în spirit constructivist. Odată cu trecerea rolului de capitală de la Tiraspol la Chișinău, a devenit un imperativ găsierea unui local pentru trupa teatrală. Erau două clădiri care se potriveau în acest scop: Clădirea Teatrului Național, în baza Clubului nobilimii, și o altă clădire cu sală de spectacol – Palatul Culturii Unirii, ambele amplasate pe artera principală a orașului. Prima era în proces de renovare, iar a doua – se găsea la etapa lucrărilor de finisare, având un aspect impunător monumental, cea ce a contribuit la alegerea sa în calitate de sediu teatral.

Istoria edificării acestei clădiri este controversată. La început era recunoscut că construcția datează din anii interbelici, afirmându-se că ridicarea ei a durat mulți ani, fiind adusă doar până la ridicarea pereților și a acoperișului, clădirea fiind apreciată ca o operă de importanță pentru arhitectura orașului. Mai târziu, istoria apariției clădirii și aprecierea arhitecturii ei au deviat, spre anii 1946–1953 [7, p. 46], cu precizarea că la „decorul interioarelor” au lucrat arhitecții V. F. Smirnov și V. P. Alexandrov. Clădirea teatrului includea o sală de teatru cu capacitatea de 750 locuri, două săli a câte 200 locuri pentru repetiții și montări experimentale, câteva săli de lectură și birouri.

Din documentele interbelice, se relevă faptul că clădirea a fost începută în anii '30 pentru Palatul Culturii Unirii [5]. Informația este confirmată de documente și imagini istorice, cea mai timpurie datând din anul 1937. Clădirea era finisată, deasupra fiind ridicată și cupola în forma ei actuală. Cartoanele pentru confecționarea deco-

rației plastice a Palatului culturii au fost executate de Claudia Cobizeva în 1943, materialele de recepționare a Palatului Culturii fiind preconizate pentru predare în 1945. În documentele postbelice finisarea lucrărilor în interiorul teatrului datează cu primăvara anului 1954.

Clădirea ocupă colțul cartierului care fusese cândva rezervat pentru Piața Polițienească, cu retragere de la bulevardul Ștefan cel Mare, aliniată la linia roșie a străzii Eminescu. Teatrul are un aspect de clădire publică, alcătuit din trei niveluri, dintre care ultimul este un atic, pregătind trecerea spre tamburul larg al cupolei. Intrarea principală este ridicată pe un podium din mai multe trepte, ce-i conferă edificiului o monumentalitate sporită. Planul teatrului este rectangular, cu fațada îngustă perpendiculară bulevardului Ștefan cel Mare, soluționată monumental, cu un portic central alcătuit din patru coloane ale ordinului corintic, flancate de doi piloni, pe care se sprijină frontonul triunghiular, situat în axa de simetrie. În timpanul frontonului a fost plasat un relief tematic, sculptor L. Dubinovschi. Fațadele laterale ale teatrului au compoziții simetrice, cu portic central din șase coloane la mijlocul fațadelor și cu rezalite laterale, încununate cu frontoane triunghiulare, prin care au loc evacuările secundare din clădite. În planimetria teatrului domină volumul cilindric al sălii de spectacol, aflată la mijlocul clădirii, încununată cu o cupolă sferică aplatizată. Intradosul cupolei a fost pictat cu dansatori cuprinși în iureșul horei, autor pictorul L. P. Grigorașenco. La lojile și balcoanele sălii, care conturează amfiteatrul sălii, se ajunge pe o scară monumentală cu trei rampe și scări aflate la colțurile foaierei. Două intrări secundare, amplasate lateral în apropierea fațadei principale, servesc la evacuarea rapidă a spectatorilor direct în stradă. Foaierea teatrului este deschis spre scuarul aferent, folosit vara pentru ieșirea publicului în antract. Scena, birourile administrației, camerele pentru actori, depozitele de recuzite ș. a. au intrări separate. Arhitectura teatrului s-a înscris în paradigma stilistică postbelică a „empire-ului stalinist”, astfel că edificarea sa în anii interbelici nu este sesizată, mai ales după includerile decorului arhitectonic clasicist, elaborat de artiștii plastici din RSSM.

Fostul hotel „Moldova”, actualul sediu principal al BC „Mobiasbancă – Groupe Société Générale” S.A., este un fragment al proiectului nerealizat integral al Clubului ofițerilor, care a rămas nefinisat până la sfârșitul războiului. For-

mează latura de mijloc a fostei Piețe Polițienești, rezultând un careu mărginit de clădiri cu arhitectura stilistic cvasiomogenă. Primul nivel al Clubului era ocupat de un restaurant, la etaje se aflau camere de hotel. Arhitectura inițială a edificiului a fost modificată irevocabil, dar judecând după planul clădirii în forma unui segment de cerc, era funcționalistă, orientare considerată „nesănătoasă” pentru o arhitectură sovietică și, mai ales, fiind în disonanță cu clădirile vecine: Teatrul și Banca Municipală (actuala Sală cu Orgă), ambele bazate pe derivările stilistice ale arhitecturii clasice. În anul 1948 au fost finisate lucrările de ajustare la funcția de hotel și la noile exigențe ale arhitecturii sovietice, dar în stilistică renascentistă. La ajustarea clădirii și-au dat concursul mai mulți arhitecți, realizarea finală fiind după proiectul arhitectului V. A. Verighin [7]. Conform proiectului de finisare a clădirii, edificiul prezenta un ansamblu din trei volume, cu trei niveluri: parter și două etaje, integrate în partea superioară prin suprapunerea unui etaj-atic pe toată clădirea. Elementele de învioreare a părții centrale a fațadei sunt coloanele ordinului colosal, între care la etaj au fost instalate balcoane cu baluștri, toată compoziția amintind Casa Capitaniato din Vincenza a lui Andrea Palladio, model venerat de arhitectura sovietică de atunci. Fațada hotelului era simetrică, divizată în trei sectoare, separate prin două rezalite înguste. Restaurantul de la parter era scos în evidență prin înălțimea mai mare a sălii de mese și cu vitralii alungite, inițial de forme rectangulare, modificate ulterior în arc. Restaurantul avea ieșire la terasă, cu coborâre în scuar prin scări (ulterior lichidate), toată îngrădirea necesară terasei fiind din baluștri. Intrarea în hotel și restaurant au fost soluționate prin loggii adânci, pe fundalul umbrat al cărora contrastau porticurile, scoase în avanscena părților laterale ale clădirii, urcate pe mici podiumuri din trepte. Ulterior, în atic, în axa intrărilor, zidul plin cu goluri de ferestre a fost înlocuit cu câte o loggie, ce a accentuat și mai mult sursa mediteraneeană a arhitecturii clădirii, sugerată de arhitectura Renașterii italiene, așa cum proiectau în Rusia sovietică mai bine de un deceniu discipolii școlii lui I. V. Joltovsky, intrate în vogă în toate orașele din URSS din perioada interbelică, mai ales în orașele balneare. Clădirea a întârziat să fie clasată monument istoric, iar în anii '90 a fost modificată în spirit postmodern. Un paravan enorm din sticlă, pe un plan în segment de cerc, acoperă partea centrală a fațadei.

Unele clădiri deteriorate, a căror arhitectură erau valoroasă pentru aspectul și istoria orașului, au fost refăcute după uvraje și fotografii, deși cu unele simplificări. Aceasta se explică atât prin ritmul alert al perioadei de refacere a clădirilor obștești ale Chișinăului, distrus în proporție de 70%, cât și lipsei meșterilor calificați care ar fi repetat intact formele istorice și detaliile arhitectonice.

Primăria a fost proiectată pentru Duma Orășenească, construită la începutul sec. XX, cu arhitectura fațadelor în spiritul stilizărilor istorice. La crearea arhitecturii edificiului au conlucrat Alexandr Bernardazzi, cetățean de onoare al Chișinăului, domiciliat de câteva decenii în Odesa, responsabil de proiect, și Mitrofan Elladi, arhitectul orașului de atunci, căruia, conform presei timpului, i-a revenit supravegherea construcției pe șantier.

Clădirea a fost distrusă premeditat la retragerea armatei sovietice la începutul celui de al doilea război mondial. Pereții au fost năruți până la jumătate, turnul de la intrare, acoperișurile și coronamentul masiv pe console al pereților au căzut. Fiind cea mai importantă clădire a urbei, atât după destinația sa administrativă, cât și după ponderea arhitecturală, soluția de a refăce aspectul autentic al clădirii a fost corectă. Clădirea a fost refăcută pentru sediul Comitetului executiv al deputaților municipali, autor și conducător al proiectului de restabilire a fost arhitectul-șef al orașului Robert E. Kurț. În procesul proiectării a fost propusă extinderea fațadei principale a Primăriei, care urma să ocupe întreaga lungime a cartierului de-a lungul bulevardului Ștefan cel Mare, pe porțiunea dintre str. Aleksandr Pușkin și strada actuală Vlaicu Pârcălab. La această soluție urma să se ajungă prin repetarea arhitecturii porțiunii cuprinse între rezalitele părții vechi, iar colțul de la intersecția bulevardului Ștefan cel Mare cu strada Aleksandr Pușkin urma să fie accentuat printr-un turn, ce repeta compozițional forma turnurilor etajate acoperite piramidal ale Kremlinului din Moscova – o soluție arbitrară, fără argumentare istorico-arhitecturală, cu excepția zelului politic. Varianta de extindere nu a fost acceptată, deși a fost prezentată ca rezultat al creației arhitecților moldoveni.

Reconstrucția arhitecturii clădirii Primăriei a fost apropiată de varianta inițială pe cât a fost posibil, dar nu au fost repetate toate formele decorului arhitectonic original. Obiecția se referă la refacerea turnului intrării, ce lasă impresia de

o soluție provizorie, cu simplificarea articulării formelor istorice. Astfel, turnulețele de la turnul intrării sunt mai joase decât cele autentice, fără să se ridice deasupra cornișei: au decorul laturilor diferit de cel autentic și sunt lipsite de acoperișurile înalte în formă de cort cu panta frântă în varianta originală. Suita de console alungite, ce susțineau cornișa turnului, prezentau în original o soluție mult mai complexă, motiv de entrelacs, alcătuit din arcuri ogivale care se întretăiau, sprijinite pe colonete cu mici capiteliuri, un aliaj din forme arabo-gotice.

Intrarea în clădire are loc printr-un gol rectangular care a înlocuit forma inițială în segment de cerc. Balconul-tribună de deasupra intrării astăzi are o formă de cutie simplă, opacă din trei părți, pe când balconul inițial se sprijinea pe console alungite. Partea de jos a balconului era în segment de cerc, ce repeta forma golului de intrare. În partea superioară panourile de închidere a balconului erau aerate printr-o friză de goluri mărunte rectangulare. Orologiul era plasat pe suprafața terminației turnului intrării, care avea o ornamentație grafică din forme geometrice, ce conferea mai multă consistență arhitecturii.

În cazul când nu se știe cu siguranță autorul proiectului Primăriei, aceste mici detalii, pierdute din arhitectura clădirii, ar putea indica cu mai multă precizie numele arhitectului, cunoscut pentru erudiția sa arhitectural-istorică, balanța înclinând spre A. Bernardazzi.

Hotelul „Suisse” inițial a fost o casă cu apartamente de închiriat, construită de un oarecare Monastârșchi, un funcționar al Dicasteriei. Clădirea a fost arendată de diverse instituții sociale, datorită cărora devenise un obiectiv larg cunoscut al Chișinăului. Împreună cu arhitectura specifică empire-ului rus arhitectura clădirii ilustra caracterul clasicizant al „Orașului rusesc”, argument decisiv pentru păstrarea acestei clădiri după ruina sa din anii războiului. Aspectul clădirii refăcute după război a deviat puternic de la cel original, dar modificările nu sunt sesizate la prima vedere. Inițial clădirea ocupa jumătatea lățimii cartierului aflat între străzile Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni și Bartolomeu, ridicată în două niveluri pe un plan pătrat, cu o curte interioară. Fațada principală, orientată spre bulevardul Ștefan cel Mare, era mai îngustă decât cele laterale, raportul fiind, respectiv, de 5:7 axe. Toate trei fațade erau tratate identic: cu câte două porticuri laterale, din patru semicoloane colosale ale ordinului ionic, ce

susțineau câte un fronton triunghiular. Axa de simetrie a fațadelor era accentuată de un gol de ușă cu ieșire la un mic balcon. Clădirea a fost refăcută după proiectul arhitectei E.-R. Spirer, care a beneficiat de consultațiile lui A. V. Șciusev, secundată de arhitectii N. A. Gulavsky, V. P. Alexandrov, cu extinderea pe toată lungimea cartierului. Între rezalitele fațadei principale se găsesc acum 13 axe de goluri în loc de cele 5 axe inițiale, iar balconul a fost extins pe trei axe, sprijinit pe patru coloane. Fațadele laterale au fost modificate, compoziția lor nu corespunde clădirii vechi, fiind pierdute simetria fațadelor și, în același timp, principiul de bază al clasicismului. Clădirea a fost înălțată cu un etaj sub forma unui atic, păstrându-se în partea de jos compoziția încheiată a unei case de locuit cu aspect istoric, alcătuită din două niveluri, mărginită în partea superioară de cornișa clasică. Aceste subtilități compoziționale au creat iluzia refacerii postbelice intacte a clădirii pe fundațiile ei vechi, dar de fapt, fundațiile vechi și arhitectura fațadelor corespund doar unei jumătăți a clădirii.

Ministerul Comerțului al Republicii Moldova se află într-o clădire rezultată din comasarea fostei Case comerciale Fitov/Hitov și a Hotelului arhieresc. Arhitectura edificiului actual ocupă întreaga lățime a cartierului mărginit lateral de străzile V. Alecsandri și M. Eminescu, construit cu fațadele pe liniile roșii ale străzilor, orientat cu fațada principală spre bulevardul Ștefan cel Mare. Noul imobil postbelic a integrat clădirile istorice într-o unică construcție, cu expresia artistică diferită de cea originală. Fațada principală a imobilului are o compoziție simetrică, cu evidențierea părții centrale prin concentrarea elementelor de arhitectură – un rezalit central cu un balcon, flancat de coloane ale ordinului corintic îngemănate la etaj, și de rezalite laterale cu balcoane, mărginite de pilaștri ale aceluiași ordin. Partea centrală este dominată de un parapet din baluștri de piatră, care lipsesc în părțile laterale. Ferestrele largi la parter reprezintă vitraliile unităților comerciale organizate după război cu intrările prin colțurile teșite ale clădirii (astăzi sediul BC „Mobiasbancă – Groupe Société Générale” S.A.). Etajul rezalitelui central este evidențiat prin două registre de goluri: ferestrele încăperilor sunt obișnuite, rectangulare, dominate de ferestre octogonale, care servesc pentru iluminarea podului și finalizează compozițional fațada.

De la arhitectura originală a clădirilor s-au păstrat doar configurația planului, etajele, numă-

rul de axe de goluri ale etajului, noua arhitectură reprezentând stilul „empire stalinist”. Clădirea are statut de valoare locală ca edificiu caracteristic pentru perioada postbelică.

Palatul Râșcanu-Derojinski (str. București, 62) este o clădire monumentală, cu două etaje, amplasată la colțul cartierului, mărginită de străzile Vlaicu Pârcălab și București, aliniată la liniile roșii ale acestor străzi. Clădirea este cu două etaje, subsol și mansardă, fiind construită în anii '70 ai sec. al XIX-lea după proiectul lui A. I. Bernardazzi. Pasajul de acces pentru echipaje se află dinspre str. Vlaicu Pârcălab, unde s-a păstrat și poarta monumentală. Intrarea de onoare în palat se afla dinspre str. București, printr-o loggie cu golurile în arc, sprijinite pe stâlpi masivi, ridicată pe un podium din trepte largi. În curte, în fața casei se afla o grădină, spre care edificiul era deschis cu o terasă. Fațadele inițiale ale clădirii, orientate spre străzile limitrofe, au avut compoziții simetrice, cu câte un rezalit central, cu o triplă fereastră la etaj, încununat de un fronton triunghiular. Paramentul parterului era cu imitarea bosajelor orizontale de tip „francez”, al etajului – tencuit neted, pe fundalul cărui se profilau detaliile de inspirație renescentistă – ancadramente cu muluri dominate de cornișe pe console, pilaștri ai ordinului corintic între ferestre, o cornișă cu denticule. Un parapet cu tumbe și baluștri din piatră forma coronamentul clădirii. Etajul avea 6 încăperi, orientate spre stradă, două încăperi – spre curte și o cameră mică, în mansardă. Parterul era compus din patru saloane mari orientate spre stradă, decorate cu stuc policrom, și două camere mici, orientate spre curte.

Aspectul arhitectural-artistic al palatului a fost decisiv pentru ca în perioada postbelică clădirea să fie ajustată pentru sediul Prezidiului Sovietului Suprem al RSSM. În acest scop a fost adăugată o nouă porțiune de-a lungul str. București, egală cu înălțimea și lungimea clădirii inițiale, în final obținându-se dublarea volumului. Partea nouă a clădirii, adăugată după proiectul arhitectului Serghei Vasiliev, începută în 1950–1952 [2, p. 60], a repetat compoziția inițială a fațadei orientate spre str. București, axa de simetrie fiind accentuată de Stema Moldovei, inclusă în parapetul clădirii. În partea adăugată a fost amenajată sala de conferințe cu locurile pentru participanți în formă de amfiteatru. Decorul interioarelor fost soluționate în același spirit al arhitecturii originale a fațadelor, cu imitarea porticurilor pe fundalul

pereților. Finisată în 1956, la începutul campaniei luptei cu excesul de decor, la Consiliul științifico-metodic a fost înaintată propunerea de a renege decorul arhitectonic original, înlocuindu-l cu tencuirea simplă a pereților. Spre onoarea sa, arhitectul S. Vasiliev a insistat pentru păstrarea decorului plastic autentic [1, p. 67]. Folosirea clădirii pentru Prezidiul Sovietului Suprem al RSSM a continuat până în 1975, când a fost dat în folosință sediul respectiv. Mai târziu, clădirea a fost folosită pentru Societatea republicană „Știința”, încăperile fiind folosite pentru birouri și cabinete.

Blocul central al Universității Tehnice a Moldovei a fost instalat în clădirea fostei Administrații Financiare a guberniei Basarabia, edificată între anii 1895–1903, în stil eclectic cu elemente renescentiste, rămânând în folosința aceleiași instituții financiare și în anii interbelici. Imobilul este amplasat la colțul cartierului, mărginit de bulevardul Ștefan cel Mare și strada Mitropolit Petru Movilă. Inițial avea un plan alungit, construit cu două niveluri, cu un demisol sub partea de nord a clădirii, unde este terenul în pantă. Structura planimetrică se bazează pe prezența culoarului central, de o parte și alta a cărui se aflau cabinetele. Intrarea din stradă conducea în holul larg de la parter, de unde la etaj urca o scară festivă cu treptele și grilajul turnate din fontă la uzina lui Serbov din Chișinău.

Fațada principală, la început, a avut o compoziție simetrică, cu trei rezalite plate, între care se aflau goluri de ferestre rectangulare. Paramentul clădirii era tencuit neted la etaj și în bosaje orizontale „franceze” la parter și pe suprafața rezalitelor laterale. Ancadramentele ferestrelor sunt soluționate diferit: la parter nu sunt decât rame subțiri și bolțarii incluși în desenul asizelor paramentului, iar la etaj – cornișe pe console, suprapuse ancadramentelor, sprijinite pe tumbe cu panouri sub pervazuri.

Rezalitele laterale, compuse dintr-o axă de goluri, aveau la parter fride semicirculare pentru amplasarea sculpturilor alegorice legate de activitatea instituției, la etaj – golurile ferestrelor erau evidențiate de semicoloane, care sprijineau cornișe în segment de cerc, flancate de pilaștri. Rezalitele aveau frontoane în segment de cerc, pe fundalul unui atic rectangular – soluție repetată pe fațadele laterale.

În rezalitul central, la parter, se afla porticul intrării de onoare, la care a fost adăugat un tambur, pe care a fost sprijinit balconul de la etaj. Partea centrală a rezalitelui prezintă un portic,

inițial dominat de un antablament masiv, inclus în compoziția parapetului clădirii, cu un atic cu un medalion în semicerc cu stema și denumirea instituției.

Clădirea a suferit în timpul celui de al Doilea Război Mondial, fiind reconstruită între anii 1945–1948 după proiectul arhitectei Etti Roza Spirer [3]. Se preconiza să fie sediul Ministerului de Externe al RSSM, în care scop au fost elaborate proiecte de amenajarea interioarelor. Din 1964 este blocul administrativ al Institutului Politehnic din Chișinău, la clădire a fost adăugată o sală de festivități, aliniată străzii Mitropolit Petru Movilă, planul obținând o formă de careu, obișnuită pentru instituțiile de învățământ.

În scopul măririi spațiului util pentru primirea studenților, clădirea a fost înălțată cu un nivel și lărgită cu o porțiune din cinci axe, cu același ritm metric al amplasării. În fațada nouă a fost păstrată compoziția veche, permițând observarea porțiunii noi și a etajului înălțat deasupra cornișei vechi, păstrate ca un brâu dintre etaje. Cornișa nouă, cu soluție identică celei vechi, dar mai evazată, este raportată la înălțimea întregului edificiu. Porticul etajului, alcătuit din patru coloane, a fost continuat pe suprafața etajului trei, obținând o terminație de fronton triunghiular.

Liceul „Natalia Dadiani” a fost sediul principal al gimnaziului pentru fete, fondat de principesa Natalia Dadiani, arhitect Alexandru Bernardazzi. Clădirea are un plan în formă de litera T, ridicată pe un subsol, având un parter și etaj, cu un acoperiș în pantă. Fațada principală îngustă este aliniată străzii 31 August 1989. În timpul celei de a doua conflagrații mondiale edificiul a suferit deteriorări. Din analiza zidăriei fațadelor se denotă implicări postbelice ale constructorilor. În afară de intrarea principală în arc simplu, conturat cu bolțari în spiritul goticului timpuriu și dominat de balconul-tribună de la etaj, mai era o altă intrare în arc, care ducea spre foaierea clădirii, dispusă asimetric în partea dreaptă, care în perioada postbelică a fost închisă sub formă de fereastră.

Între anii 1944–1945, clădirea liceului devenise sediul Comitetului Central al Partidului Comunist al RSS Moldovenești. În scopul ajustării spațiului interior la destinația sa nouă în arhitectura fațadelor au fost introduse însemne cu pondere ideologică: cartușe din ipsos cu imaginea secerii și a ciocanului, care au înlocuit cartușele inițiale; pilaștri aveau capitelluri cu simboluri socialiste, plasate între ferestre înalte. În scopul mă-

ririi spațiului interior, necesar pentru activitatea CC al PC al RSSM, spre dreapta, pe locul Liceului nr. 4 pentru băieți, a fost alipită o aripă [4], edificată în două etaje, amenajată ca o sală polivalentă cu designul interiorului și decorul plastic al fațadei principale în spiritul realismului socialist. Pentru a integra interioarele clădirii noi cu clădirea fostului liceu, au fost sparte goluri de uși în pereții parterului și etajului. Deoarece clădirile au fost construite separat, având destinații diferite, nivelul podelelor nu corespunde, astfel a fost necesară construcția unor trepte pentru comunicarea interioară.

Liceul pentru băieți nr. 3 (str. A. Mateevici, 119) a fost inițial pension-orfelinat cu o capacitate de 70 locuri pentru copii de nobili, construit după proiectul arhitectului Vladimir N. Țăganco, confirmat în 1902, finalizat în 1905, dar în curând cedat Ministerului Învățământului. Din 1914 până în 1918, în interiorul clădirii a fost dislocat spitalul militar și a fost localul unde și-a ținut ședințele Sfatul Țării. Din 1934, clădirea a devenit sediul Facultății de Științe Agronomice a Universității din Iași. Clădirea este construită în două etaje și un demisol, ridicată pe un plan în formă de careu, dotată cu rezalite la colțuri și mijlocul laturilor, amplasată cu o retragere mare de la linia străzii, având un scuar mare în față, plantat cu arbori și arboret. Planimetria, ca și soluția volumetrică, este realizată în baza compoziției axial-simetrice, în spiritul stilizărilor istorice, cu folosirea principiilor clasicismului francez – o evocare a strălucitei epoci europene de instruire a tineretului. Sălile de studii sunt grupate de-a lungul culuarelor ample, cu deschidere spre curtea interioară. Aulele mai importante și sălile de festivități sunt amplasate la colțurile clădirii și în corpurile sub formă de rezalite, dotate cu iluminare superioară prin lanternouri, cu combinarea corpului predominant central cu cele laterale prin galerii.

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial clădirea a fost deteriorată, reconstruită în anii '50 după proiectul arhitectei E.-R. Spirer. Ca urmare au fost pierdute elemente importante ale arhitecturii edificiului, cum ar fi acoperișurile înalte ale rezalitelor, decorul arhitectonic sculptat cu simbolurile caracteristice mesajului destinației sale, dotate cu frize din reliefuri sculptate specifice arhitecturii franceze, cu semne heraldice, plasate în frontonul frânt al rezalitelor. Cu aceeași atenție față de decorul plastic, selectat din arhitectura clasicismului francez, a fost soluționată și fațada

posterioră, cu o compoziție cvasi identică, orientată spre depresiunea ce va deveni în perioada postbelică lacul Valea Morilor.

Liceul deteriorat puternic, în perioada postbelică a fost refăcut pe planul vechi, cu păstrarea arhitecturii parterului. Rezalitul central a fost modificat cardinal – noi goluri de ferestre, alt ritm al amplasamentului, pierderea totală a elementelor arhitectonice originale și de decor plastic, acoperișurile înalte cu lanterne (iluminare naturală). Însemnele heraldice au fost înlocuite cu simboluri sovietice.

Pentru construcția cinematografului „Patria” au fost folosite fundațiile Clubului nobilimii, construit la sfârșitul sec. al XIX-lea. Clădirea avea un aspect format de arhitectura eclectică, era în două niveluri, dominat de o cupolă aplatizată, cu abundență de decor sculptat. Planul rectangular conținea o sală de concerte și mai multe încăperi pentru adunări și birouri. În anul 1921, în clădire a fost inaugurat Teatrul Național, primul teatru din Chișinău. Pereții erau parțial din lemn, devenind cu timpul periculoși pentru utilizarea clădirii și în 1935 a fost luată hotărârea de a fi renovat. Lucrările de demolare au început în anul 1937, cu ridicarea pereților din cărămidă, dar au fost stopate din cauza începerii celei de-a doua conflagrație mondială, rămânând nefinalizată până în 1944. În perioada postbelică a fost elaborat proiectul utilizării clădirii pentru amenajarea unui cinematografului, autor arhitectul Valentin Voițehovschi. În 1952, lucrările de construcție au fost finalizate și în decembrie a avut loc, în mod festiv, rulara primului film în clădirea refăcută.

Arhitectul a folosit corpul construit deja al clădirii, care repeta forma fundațiilor edificiului vechi, ceea ce a condus și la repetarea schemei planimetrice, care se prezenta ca o soluție intermediară dintr-un teatru și un cinematografului, cu păstrarea unor particularități specifice activităților de club. Astfel, sala cinematografului a rămas cu aceiași parametri, doar adăugându-se un balcon larg, ce a mărit considerabil capacitatea sălii. Intrarea la balcon avea loc de la etajul clădirii, trecând prin holul destinat concertelor în timpul așteptării începerii demonstrației filmului, o reminiscență din perioada apariției artei cinema mut. Tot la etaj se afla a doua sală de cinema, pentru așa-numita cinema experimentală, unde se demonstrau filme pentru elitele versate în arta cinematografică și care nu aveau priză la publicul larg. Această sală era folosită pentru adunarea

membrilor clubului „Prietenii cinefili”. Aspectul exterior a fost soluționat în spiritul realismului socialist, drept sursă de inspirație servind arhitectura Renașterii italienești, Clasicismul francez.

Sunt câteva exemple ale unor clădiri distruse cu arhitectura de bună calitate, dar care nu au fost refăcute, doar fundația lor utilizată cu păstrarea planului vechi. Unul din acestea este Pavilionul de pasageri al Gării Feroviare din Chișinău, edificat concomitent cu clădirile perimetrice ale Aleii Gării, formându-se un complex conceput într-o stilistică comună, numită „empire stalinist”.

Pavilionul de pasageri al Gării Feroviare, reconstruit în perioada imediat postbelică, ridicat cu forțele de muncă ale nemților prizonieri de război, a utilizat parțial fundația Gării, realizată în 1871, după proiectul lui Henrik von Lonsky. Clădirea veche a avut o structură de pavilion, constând dintr-un volum central și două laterale, ridicate în două niveluri, legate prin galerii într-un singur parter, cu o arhitectură ce reproducea forme istorice romanice. Arhitectul L. M Ciuprin, care a beneficiat de consultațiile academicianului A. V. Sciusev, a refăcut pe fundațiile vechi o nouă clădire, depășind-o pe cea inițială prin parametrii verticali, dar păstrând structura divizată în pavilioane, cea ce era în corespundere cu repartizarea funcțională, găsind reflectare în compoziția spațială a noii clădiri, cu evidențierea volumelor prin acoperișuri separate.

Volumul central corespunde holului boltit, scos în evidență printr-un acoperiș în două pantere, cu fațada masivă triunghiulară, devenit centrul compozițional al întregii clădiri. O fereastră imensă în segment de cerc, conturată de bolțari cu decor sculptat, sprijinită de un portic din colonete groase și scunde, integrate printr-o arcadă. Drept sursă de inspirație pentru decorul plastic al arhitecturii clădirii a fost arhitectura rusă: ferestre în arc cu ancadrame masive în acoladă, utilizarea cărămizii roșii, ca un simbol specific al construcțiilor căii ferate din Rusia, în contrast cu piatra albă, ce conturează golurile. În spiritul timpului, au fost incluse elemente turnate din ipsos cu simbolică socialistă: steaua cu cinci colțuri, compoziții ornamentale florale, ce trebuiau să simbolizeze viața îmbelșugată, dar a fost criticată mărunțirea detaliilor fațadelor și suprasaturarea cu detalii a interioarelor. Clădirea a fost printre primele reconstrucții ale unor clădiri istorice, în arhitectura ei găsind expresie principiul realismului socialist, exprimat prin structuri clasiciste și o

abundență de decor sculptat cu motive decorative de origine universală.

Prin mijloace arhitecturale a fost creată Piața Gării, arhitect David Palatnic, care a fost considerată simbolic „Poarta Chișinăului”. Problema compozițională consta în crearea unui ansamblu al cărui obiectiv central deja exista: sediul administrativ cu sălile pentru pasageri și cu toată infrastructura inerentă, aspectul căruia era tributar stilizării arhitecturii vechi rusești, prezentând și prima realizare arhitectonică în stilul realismului socialist pe teritoriul RSSM, orientare la care se vor ralia în curând și arhitecții locali.

Arhitectura gării a influențat scara și aspectul Pieței Gării, formată la fațada ei de vest, patrulateră în plan, cu deschidere spre bulevardul Iu. Gagarin, conturată lateral cu câte trei case de locuit cu apartamente, ridicate în 3-4-5 niveluri, dotate cu unități comerciale la parter (magazin alimentar, oficiu poștal, farmacie, magazine de mărfuri industriale, librărie etc.), amplasate simetric în raport cu axa pieții. Forma circulară a golurilor de ferestre și a intrării gării și-au găsit replică în vitrinele unităților comerciale, subliniate de arhive, contrastând cu paramentul clădirilor tratat în piatră aparentă, cu includerea cărămizii roșii și a panourilor decorative din ipsos.

Cea mai elaborată a fost clădirea de la colțul de sud-vest: o clădire cu 4 niveluri, cu planul unghiular, care prin compoziția volumetrică sublinia colțul străzii, soluție specifică sec. XIX, cu colțul teșit sub 45 gr., scos în evidență de rezaltele laterale. Detalii arhitectonice sunt inspirate din Renașterea italiană: divizarea în trei registre a fațadelor, nivelul inferior cu rol de susținere este tratat masiv prin trasarea bosajelor orizontale, străpunse de vitrinele în arc a parterului; iar partea consistentă a compoziției este reprezentată de nivelul intermediar – un portic colosal, alcătuit din trei arcade care unesc etajele, toată compoziția fiind încheiată de cornișa largă, susținută de console din piatră, cu toată modenatura specifică stilisticii. Această clădire se prezintă ca un model de arhitectură neoclasică, cu toate detaliile de rigoare: coloane, muluri, proporții, îndeplinind exigențele arhitecturii sovietice din acei ani. La fel de riguroși au fost executate și fațadele posterioare ale casei, orientate spre curte, intrările fiind protejate cu copertine, susținute de console, dar executate din lemn sculptat. Detaliile din lemn de la cornișă și de la intrările din curte, datorită

prelucrării antiseptice și antipirine, s-au păstrat excelent până astăzi.

Realizarea proiectelor clădirilor Pieței Gării s-a prelungit până în 1957, intersectând anul 1955, acel an al schimbării orientărilor stilistice ca urmare a Deciziei Guvernului URSS „Cu privire la excesele din arhitectură”, avându-se în vedere abundența decorului plastic. Această decizie a apărut, pe de o parte, ca o reacție firească la ritmul încet de refacere postbelică a localităților și, pe de altă parte, la costul înalt la care se ridica edificarea clădirilor cu multă manoperă, ce s-a răsfrânt ulterior malefic asupra arhitecturii și asupra finisării ansamblului Pieței Gării. Clădirile de la colțurile de sud-vest și de nord-est ale pieței și clădirile din mijlocul laturilor au reușit să fie finalizate conform proiectului, dar arhitectura clădirilor de la colțul de nord-vest și de la colțul de sud-est ale pieței, a fost modificată în corespundere cu regimul de economie: clădirile au fost „despuiate” de decorația lor plastică, existentă la edificiile corespundente lor, renunțându-se la forma în arc a vitrinelor, și adăugând fiecărei dintre acestea două câte un etaj, micșorându-se astfel prețul de cost al construcțiilor, soluții ad-hoc în corespundere cu renumita decizie.

Clădirea Serviciului de Informații și Securitate al Republicii Moldova (bd. Ștefan cel Mare, 162) a fost construită pe fundația Liceului nr. 2 pentru băieți, distrus în primele zile ale celui de-al Doilea Război Mondial; arhitect al proiectului Valentin Mednek, anii 1950–1955. Arhitectura este absolut nouă, fără replică a celei inițiale: corespunde întru totul rigorilor arhitecturii sovietice postbelice. Fațada principală este soluționată sub forma unui portic colosal, cu semicoloane cilindrice.

Astfel, în final, se poate afirma că toate monumentele istorice din Chișinău au trecut prin modificarea arhitecturii, care mai puțin, care mult mai mult au avut de suferit. Arhitecții care au activat în această perioadă – E.-R. Spirer, S. Vasiliev, V. Verighin – au fost profesioniști cu pregătire în domeniul arhitecturii istorice, reușind să refacă clădirile distruse, redându-le aspectul original. Perioada postbelică nu a beneficiat de studii teoretice stricte cu privire la noțiunile de monument istoric, restaurare, renovare, reconstrucție, prin ce se explică intervențiile în arhitectura originală a clădirilor. Timpul permitea devieri de la arhitectura originală, iar măiestria arhitecților făcea uneori ca modificările să rămână neobservate.

Bibliografie

1. ANRM, F. 3095, inv. 1, d. 25 „Протоколы заседаний архитектурно-технического совета института за 1956 год”.
2. ANRM, F. 3095, inv. 1, d. 9. „План работ на 1952 год”.
3. ANRM, F. 3095-2нт, d. 1344, „Восстановление и реконструкция здания народного комиссариата иностранных дел”, 1945.
4. ANRM, F. 3095-2нт, d. 1375 „Лекционный зал на 100 человек”, 1954.
5. Monitorul Oficial. Chişinău, 1937.
6. Задачи архитекторов Молдавской ССР в 4-й сталинской пятилетке. 1947. Союз советских архи-

текторов Молдавской ССР. Управление по делам архитектуры при Совете Министров МССР. Бюллетень (на правах рукописи). / Zadaci arhitektorov Moldavskoi SSR v 4-i stalinskoi piatiletke. 1947. Soiuz sovetskikh arhitektorov Moldavskoi SSR. Upravlenie po delam arhitekturi pri Sovete Ministrov MSSR. Biuleteni (na pravah rukopisi).

7. Смирнов В. Ф. Градостроительство Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1975. / Smirnov V. F. Gradostroitelstvo Moldavii. Kişiniov: Ştiinţa, 1975.



Fig. 1. Palatul Culturii, Chişinău
[Monitorul oficial, 1937]



Fig. 2. Teatrul dramatic „M. Eminescu”
[<http://oldchisinau.com/kishinyov-starye-fotografii/sovetskiy-kishinyov/pid=1601>]



Fig. 3. Fostul liceu nr. 3 pentru băieţi
[<http://oldchisinau.com/kishinyov-starye-fotografii/zdaniya-i-ulicy/?pid=250>]



Fig. 4. Fostul liceu nr. 3. În perioada sovietică sediul Institutului agricol, 1960
[<http://oldchisinau.com/kishinyov-starye-fotografii/sovetskiy-kishinyov/sovetskiy-kishinyov-posle-1960-kh-gg/?pid=1477>]

Evoluția figurativului din pictura moldovenească în perioada anilor 1952–1960

Rezumat

Evoluția figurativului din pictura moldovenească în perioada anilor 1952–1960

În prezentul articol dat se evidențiază caracterul demersului figurativ din pictura RSSM pe parcursul deceniului VI. În această perioadă, pictura este condiționată de o serie de formulări ideologice-conceptuale, destul de severe, în urma cărora demarează schimbări stilistico-plastice în imaginea picturală. În cadrul acestor schimbări se întrevăd noi modalități de reprezentare a realității, prin interpretarea tipologică a formei plastice – a figurativului. Acesta promovează consecutiv și particularități de caracter tipologic național, evidențiind calități moral-spirituale, tradiții și obiceiuri din mediul social. Procedeu interpretativ se concentrează pe redarea autentică a realității senzoriale, ce depășește stratagema realismului obiectiv anterior, în favoarea expresiei subiective a viziunii autorului, realizată prin maniera artistică personală. Prin intermediul acestor deziderate, interpretarea figurativului se amplifică, contribuind la lărgirea mesajului informativ al operei. Totodată, se diversifică posibilitățile de soluționare artistică a imaginii prin intermediul mijloacelor factual-plastice, care enunță valori semnificative ce contribuie la reprezentarea mai veridică a realității.

Cuvinte-cheie: procedeu figurativ, compoziție, structură, semantică, tipologie, semnificație, semiotică, simbol, metaforă, decorativ, monumental.

Summary

Evolution of the figurative approach in the Moldavian painting in the period 1952–1960s

The given article emphasizes the character of the figurative approach in MSSR painting in the 60s of the XX century. During this period the painting was dependent on a number of quite severe conceptual and ideological formulations which have initiated some stylistic and plastic changes in the pictorial image. Some new ways of representing the reality are foreseen within these changes, through the typological interpretation of the plastic form of the figurative approach. It also promotes some features typical for the national character, highlighting the moral and spiritual qualities, the traditions and customs in the social environment. The interpretative process focuses on the authentic rendering of the sensitive reality, exceeding the strategy of the previous objective realism in favour of the subjective expression of the author's vision, expressed through personal artistic manner. Through these requirements, the interpretation of the figurative approach in enhances, contributing to the widening of the informative message of the work. It diversifies the possibilities for the artistic solution of the image through the plastic and factorial means which express significant values that contribute to a wider representation of reality.

Keywords: figurative process, composition, structure, semantic, tipologic, significance, semiotic, symbol, metaphor, decorative, monumental.

Pictura anilor 1940–1950 este profund influențată de stratagemele tradiționale ale reprezentării realiste a imaginii plastice. Cu începere din anul 1952, cerințele oficiale evoluează printr-un nou plan¹, propus de Ministerul Culturii al RSSM, în vederea implementării mai largi a tematicii în pictură, accentuându-se importanța rezolvării problemelor de realizare plastică², printre care și cele ale „tipicului..., conținutului și formei”. Prin abordarea plastică a problemei tipi-

cului³, artiștii caută noi modalități de reprezentare a tipologiei figurative, iar prin problemele de conținut și formă – reușesc o sistematizare evidentă a integrității plastice și constructive a subiectului. În același timp, se repartizează clar rolurile formei și conținutului în opera plastică⁴, care susțin că pictura sovietică trebuie să fie „realistă după conținut și națională după formă”⁵. Se promovează și posibilitatea de interpretare creativă a formei plastice (a imaginii figurative), implicând

în imagine repere specifice din cultura, folclorul și arta populară.

Aceste idei sau prerogative de interpretare a figurativului favorizează crearea unor modalități specifice de reprezentare a realității, prin intermediul noilor „mijloace de expresie”. Acestea întrevăd parțial soluțiile plastice care au fost practicate vast în RSSM în preajma anului 1960. Subtila corelație a imaginii la „realitatea senzorială” a favorizat un spectru larg de operare cu datele tangibilului, fapt ce a contribuit la tratarea mai complexă a figurativului⁶.

Noile soluții interpretative sunt implementate în procedeul figurativ prin două etape (faze) evolutive desfășurate pe parcursul anilor 1952–1956 și 1957–1960. Prima etapă se caracterizează prin lucrările: „Înmânarea actului cu privire la folosirea pe viață a pământurilor colhozurilor”, numită și *Pentru folosința veșnică a pământului* (1954), *Culesul strugurilor* (1954), *Joana* (1954) de D. Sevastianov; *Excursie la muzeu* (1954) de I. Jumatii; *Pe drumurile vechii Basarabii* (1956) de I. Bogdesco și O. Kociarov; *I. Creangă ascultă povestirea unui moldovean* (1956) de I. Vieru ș. a. (ultimele trei lucrări fiind reprezentative în expozițiile din 1957).

În lucrările realizate, cu începere din anul 1954, se insistă asupra implementării plastice a trăsăturilor tipice, autentice și caracteristice oamenilor și realității sociale. În acest context menționăm faptul că este semnificativă creația lui D. Sevastianov, care realizează tabloul *Pentru folosința veșnică a pământului* (Fig. 1) (creată pentru pavilionul RSSM la Expoziția Realizărilor Economiei Poporului a URSS). În acesta artistul implementează calitățile menționate, îndeosebi prin multitudinea de schițe figurative create la acest subiect. În lucrarea finală artistul modelează structura compozițională, aducând-o la esența unei fâșii plastice semicirculare, ce amintește forma de acoladă cu deschiderea amplasată în prim-plan, fapt ce asigură intrarea în spațiul general tridimensional al tabloului⁷. În scena figurativă menționată, tot așa precum în lucrarea *Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad* din 1947, „fiecare personaj își are locul lui bine stabilit în dramaturgia generală a pânzei”⁸. Prin figurativ se promovează sensibil reperele spațial-temporale, în care se subânțelege atât trecutul anevoios (semnificat prin nuanțele întunecate ale figurilor din prim-plan, cât și de „viitorul luminos”. Dispoziția sătenilor se „citește” grație gesturilor, pozițiilor și atitudinilor prielnice față de discursul

personajelor oficiale. Inițial, comunicarea între personaje pornește de la imaginea solemnă a figurii centrale, după care alunecă spre imaginea sătenilor. Ultima, plină de afecțiune și devotament, sugerează un „răspuns” de dialog prin gesturi, zâmbete și aplauze. În procesul manifestării comunicării dintre figuri, artizatul implică consecutiv și particularități de caracter tipologic național, promovând calități moral-spirituale, tradiții și obiceiuri ale mediului social țărănesc, complete sugestiv prin stilistica aspectului vestimentar: costumul cu mâneca largă a cămășii și ornamentul firav brodat de pe brațele femeii din prim-plan, dar și franjuria broboadei albe de pe capul femeii din planul doi. Aceste elemente reflectă semne distincte ale tipologiei și tradiției naționale.

Procedeul de modernizare a picturii din Moldova s-a manifestat notoriu în cadrul expoziției din septembrie 1957. Cea de-a „IX-a Expoziție republicană închinată celor 30 ani ai RSSM și cea de-a X-a Expoziție republicană închinată celor 40 ani de la Revoluția din Octombrie” au fost reprezentative prin faptul că evidențiază în palmaresul lor cele două etape evolutive ale picturii: a anilor 1954–1956 și a anului 1957. Semnificativă pentru prima etapă creativă este compoziția *La muzeu* (1954) (Fig. 2) de I. Jumatii, în care se interpretează tema „progresului sociocultural”⁹. Optând pentru o „formalizare plastică” a structurii compoziționale¹⁰, artistul modelează compoziția, aducând-o la o construcție neoclastică de sorginte, ce include demersul figurativ într-o formă integrală promovată în prim-plan prin culoare. Detașată de fundal prin contrast cromatic, gruparea figurativă pierde ușor din volum, fiind neutralizată prin tonurile apropiate de pe suprafețele formelor, contribuind astfel la aplatizarea imaginilor, percepute ca siluete în conre-jour. Efectul de aplatizare sporește percepția decorativă a procedurii plastice, evidențiat prin grafismul activ al liniilor de contur și contrastul cromatic al spațiului. Drept rezultat, soluția plastică a imaginii, realizată prin figurativ, înlesnește atât reflectarea realității obiective, cât și opiniile subiective ale autorului.

În cadrul aceleiași etape evolutive se manifestă reprezentativ și tabloul *Pe drumurile vechii Basarabii* de I. Bogdesco și O. Kaciarov, în care subiectul istoric fuzionează cu scena de gen¹¹, modificându-și parametrii genetici ai interpretării genurilor, în scopul unei replici critice a „realității senzoriale”. Sensibilitatea afectivă este sugerată atât prin structura plastică a spațiului, cât și prin

caracterul de tratare a figurilor, evidențiindu-se: complexitatea slăbită, spatele gârbov și traistele goale. Condiția socială, frământările psiho-emotionale, neputința și gravitatea sărăciei sunt semnificativ sugerate prin factura și reliefarile spațiale ale pământului, care „stopează” sau „îngrelează” mersul figurilor, descriind un „dinamism inelar închis” ce se repetă continuu¹². Prin această formulă plastică, artiștii reies la o abordare diferită a realității sociale, implicând în regizarea figurativă a subiectului semnificația factual-plastică.

În cadrul celei de-a doua etape creative a deceniului VI se înscriu lucrările create cu începere din anul 1957. Dintre acestea o parte au fost prezentate la expoziția din anul 1957, în care se reliefează reprezentativ tablourile: *Răscoala de la Tatarbunar* (1957–1958) de M. Grecu; *Tractoriștii* (1957) de N. Bahcevan; *Lăptăresele* (1957) de G. Sainciuc; *La joc* (1957) de V. Rusu-Ciobanu; *Belșug* (1957) de V. Zazerscaia și V. Obuh; *Dimineața pe Nistru* (1957) de I. Jumati și a. Plastica reprezentării figurative elucidează avansarea energetico-dinamică a formelor, dispuse într-un inedit, adesea simbolic, ce generează mesajul.

O soluție plastică remarcabilă se atinge în tratarea tabloului *Răscoala de la Tatarbunar* (Fig. 3). Depășind tradiția reprezentării obiective de sorginte descriptiv-narativă a evenimentului istoric, subiectul este orientat spre o replică subiectivă, pătrunsă de emotivitatea și semnificația momentului istoric. Prin procedeul figurativ, artistul evită detaliile și fictivitatea gesturilor pronunțate ale personajelor, în perspectiva atingerii unei interpretări semnificative profunde, apelând la torsionări, racursiuri și mișcări¹³. Tensiunea culminantă a acțiunilor este sugerată semnificativ prin formele simbolice ale drapelului de nuanță roșie și pata exagerat de albă a cerului, ce subliniază forma „porții cu clopot”, „anunțătoare” de evenimente și emoții dramatice.

La un modelaj energico-dinamic se recurge și în compoziția *Tractoriștii* realizată de N. Bahcevan. În aceasta se interpretează neobișnuit o scenă de gen, cu trei figuri „bine conturate” și modelate sculptural. Figurativul se promovează prin reprezentarea „tipologică”¹⁴ a caracterului personajului prin temperament, energitism și forță fizică, valorizate prin tratarea contrastant-factuală impresionistă a spațiului natural. Figurile sunt dispuse în racursiuri neașteptate și robuste, contemplate într-o arhitectonică monumentală, asociată tipajului profesional al figurilor: puterni-

ce, rezistente, active, îndemânatice, descurcărețe, ușor brutale în atitudini și maniere etice.

O contribuție substanțială în procesul de modernizare a figurativului îl demonstrează compoziția *Ștefan cel Mare după bătălia de la Războieni* (1959–1960) (Fig. 4) de V. Rusu-Ciobanu, sugerând o formulă plastică nouă, concepută printr-o modelare aspră, neglijentă a pensulațiilor, până la o consistență uscativă monumental-decorativizată, în care forma plastică tinde spre generalizări și aplatizări de formă. Imaginea figurativă se desfășoară pe orizontală, asemănătoare formei de friză ce favorizează intuirea continuității figurativului peste rama pânzei. Structura constructiv-compozițională, perfect echilibrată formal, scoate spectaculos în evidență figura voievodului¹⁵. Domnitorul stă drept, într-o ținută sobră, cu paloșul în mână și privirea ținută înainte, pronunțându-și demnitatea, caracterul și strategia organizatorică, cu care a adus victoria poporului său.

În concluzie, evoluția creativă a figurativului din anii 1952–1960, atașată fidel la conceptul de reprezentare realistă, explorează cu un interes crescând expresivitatea, prin formulări plastice creative, incluzând un grad sporit de tratare monumentală a formei, absorbind și caracter tipologic național. Procesul evolutiv se desfășoară în două etape: cea din anii 1952–1956 și din anii 1956–1960. În cadrul acestor două etape au fost formulate strategii diferite, stabilindu-se obiective de modernizare plastică a figurativului în pictura din RSSM. În acest proces, conținutul interpretării figurative a realității depășește simplista redare obiectivă în favoarea promovării expresiei subiective a autorului, realizate prin manieră și viziune artistică personală.

Note:

¹ În 1952, conform documentelor de la AOSPRM, se înaintează „Planul tematic de perspectivă al UAP RSSM, pentru 1952–55”, unde se recomandă „teme” pentru lucrările ulterioare ale artiștilor, printre care: „Lenin și Stalin – organizatori, conducători, aducători de pace oamenilor sovietici”, „Răscoalele din Moldova, faptele eroice ale personalităților legendare din război, Cotovschi, Lazo, Frunze”, „Lupta poporului moldav pentru independență” și „evidențierea legăturilor istorice cu Rusia”, „Congresul „Societății din Sud” a decabriștilor din Camenca” ș. a. A se vedea: AOSPRM F. R-2906, inv. 1, d. 76, 1952, 16 f.

² Tot în 1952, UAP RSSM propune „Planul tematic de lecții pentru artiștii Moldovei pe anii 1953–1956”,

în care se discută despre problemele realizării plastice a subiectelor, printre care: „problema tipicului”, „ideea sau conceptul creativ și lucrul asupra compoziției”, „conținutul și forma în artă”, „tipurile și genurile artei” ș.a. A se vedea: AOSPRM F. 2906, inv. 1, d. 108, 1952, 2 f.

³ Reieșind din cercetările V. Rocaciuc, „tipicul a fost considerat una din categoriile principale ale esteticii marxist-leniniste, care definesc însușirea artei de a reflecta ceea ce este mai esențial, caracteristic în fenomenele sociale, destinele și caracterele umane. În cadrul artei realismului sovietic, tipicul a fost tratat drept condiție inerentă a adevărului artistic”. A se vedea: Rocaciuc V. *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940–2000*. Chișinău: Atelier, 2011, 273 p.

⁴ Referitor la conceptul de formulare și apreciere a picturii sovietice, V. Rocaciuc afirmă: „Absurdă în etapa contemporană, afirmația precum că arta trebuie să fie națională ca formă și socialistă după conținut, pe atunci era, de fapt, o lozincă politică și, totodată, o definiție a artelor, ba chiar a culturii și esteticii, în ansamblu”. / Rocaciuc V. *Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940–2000*. Chișinău: Atelier, 2011, 273 p.

⁵ În Enciclopedia „Literatura și Arta”, prin termenul „național” se aduce o explicație referitoare la forma plastică, în care se precizează că: „arta sovietică este socialistă prin conținutul său unic (condiționat de comunitatea principiilor de viață economică și social-politică, de unitatea spirituală a popoarelor Uniunii RSS, esența căreia o constituie ideologia marxist-leninistă, de aceeași metodă de creație), internațională prin spirit și multinațională prin formă (profilul psihic național, particularitățile gândirii artistice a poporului dat, limba națională – toate în continuă transformare și dezvoltare determină specificul formei naționale a artei fiecăruia dintre popoarele sovietice)”. / Тимуш А. ш. а. *Литература ши арта Молдовеи, вол. II. Енциклопедие. Кишинэу: Редакция принципалэ а енциклопедией советиче молдовенешть, 1986, 508 п.* / Timuș A. ș. a. *Literatura și Arta Moldovei, vol. II. Enciclopedia*. Chișinău: Redacția principală a enciclopediei sovietice moldovenești, 1986, 508 p.

⁶ În analiza particularităților structural-compoziționale din pictura moldovenească postbelică, criticul C. Spînu menționează că „evoluția picturii din Republica Moldova din perioada postbelică reflectă o paletă diversă de structuralizare plastică a imaginii. Pictura anilor postbelici se caracterizează printr-o dramaturgie specifică a mijloacelor de expresie. Caracterul imaginii ținea de corelațiile specifice ale realității senzoriale. În majoritatea tablourilor din această perioadă persistă caracterul compoziției motivului, caracterul de organizare a subiectului, de realizare plastică a formei, de utilizare a clarobscurului, a perspectivei liniare renascentiste și aeriene. Întru totul ele erau dirijate de

voința creatorului spre atingerea unei expresii plastice și informative aidoma corelațiilor specifice ale realității senzoriale”. / Spînu C. *Constituirii tipologico-structurale în pictura Republicii Moldova din perioada postbelică*. În: *Arta*, Chișinău, 1995, p. 109-115.

⁷ În cadrul cercetărilor asupra structurii și construcției plastice a formelor în tablou, criticul C. Spînu precizează că „pentru redarea iluziei tridimensionale a spațiului, o mare însemnătate are problema „intrării” în tablou, care se efectuează sau prin introducerea unor accesorii pe planul întâi..., sau amplasarea în recursiu” a formelor. / Spînu C. *Spațiu și timp în pictura din Republica Moldova (anii 1940–1990)*. Chișinău: Știința, 1994, 82 p.

⁸ În discursul despre organizarea structural-compozițională a figurilor în spațiul plastic, realizat de C. Spînu, este analizat și tabloul *Ștefan cel Mare înainte de bătălia de la Bârlad* (1947), care, prin replica „fiecare personaj are locul lui bine stabilit în dramaturgia generală a pânzei”, servește ca o analogie pentru modul de plasare a figurilor în tabloul „Pentru folosința veșnică a pământului” din 1954. / Spînu C. *Spațiu și timp în pictura din Republica Moldova (anii 1940–1990)*. Chișinău: Știința, 1994, 82 p.

⁹ În analizele critice referitoare la creația lui I. Jumatii, îndeosebi a tabloului „La muzeu”, criticul L. Cezza remarcă: „Pictorul își îmbogățește măiestria sa prin calea tipizării, obținând o tratare mai profundă a temei contemporane. Pânza mare descrie creșterea spirituală a oamenilor sovietici, atitudinea lor grațioasă față de operele de artă, devenite în țara noastră un patrimoniu multinațional”. / Чезза Л. *Плоды с дерева дружбы. Кишинэв: Картеа молдовенеаскэ, 1964, 335 с.* / Cezza L. *Plodî s dereva drujbî*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1964, 335 p.

¹⁰ Conceptul de structură plastică a tabloului este analizat și teoretizat complex de criticul C. Spînu, concluzionând că „structura ca lege de formalizare plastică a imaginii” se manifestă prin două „mari gradații tipologice structurale: a) structură preponderent formală, prin intermediul căreia se efectuează legiferarea plastică a noii realități artistice... și b) structură ca valoare semantică de sine stătătoare”. / Spînu C. *Constituirii tipologico-structurale în pictura Republicii Moldova din perioada postbelică*. În: *Arta*, Chișinău, 1995, p. 109-115.

¹¹ În cadrul analizei picturii de gen, realizată de E. Barbas, se vorbește de unele „interferențe de genuri” ca în cazul tabloului *Pe drumurile vechii Basarabii* (1954), care „poate fi atribuită picturii de gen, deoarece în ea accentul se pune nu pe reconstrucția directă a trecutului istoric, nu pe simpla constatare a unui fapt istoric, ci pe retrăirea trecutului din perspectiva zilei de azi”. / Barbas-Brigalda E. *Evoluția picturii de gen din Republica Moldova (1945–2000)*. Chișinău: Știința, 2002, 111 p.

¹² Cu o interpretare analitică bazată pe structura plastică, C. Spînu descrie tabloul „Pe drumurile vechii Basarabii”, subliniind „principiul de „intrare” a subiectului în spațiul mimetic din dreapta spre stânga” prin care „se conștientizează de autor nu numai ca proces evoluționist, dar într-o mare măsură ca o reîntoarcere, o revenire veșnică la etapa inițială. Această idee se accentuează prin intermediul modului de tratare a drumului ce se adâncește în spațiul tridimensional, care, împreună cu configurația landsaftului reprezentat în adânc, creează impresia unui dinamism inelar închis. Prin aceasta, imaginea are semnificația unei evoluții tragice a vieții, un veșnic mers inelar în lupta omului pentru a supraviețui”. / Spînu C. Spațiu și timp în pictura din Republica Moldova (anii 1940–1990). Chișinău: Știința, 1994, 82 p.

¹³ Cercetând „însemnătatea problemei „întrării” în tablou”, în cazul compoziției *Răscoala din Tatarbunar* (1957) realizată de M. Grecu, criticul C. Spînu evidențiază „amplasarea în racursiu a căruții din prim-plan, de la care pornește evoluția dinamică a subiectului. Fiind executat pe un format dreptunghiular vertical ce influențează semantica imaginii, tabloul este semnificativ prin sintetizarea a două racursuri principale diferite de tratare prin intermediul perspectivei a elementelor compoziționale amplasate în părțile superioară și inferioară a tabloului”. / Spînu C. Spațiu și timp în pictura din Republica Moldova (anii 1940–1990). Chișinău: Știința, 1994, 82 p.

¹⁴ Referitor la tabloul *Tractoriștii* de N. Bahcevan, criticul L. Cezza observă că „pe baza unui material bogat de studii, în urma unei documentații prealabile, pictorul a reușit într-un chip destul de convingător să fixeze o compoziție și să construiască destul de reușit o serie de figuri bine conturate. Pe fundalul unui pe-

isaj colhoznic se reliefează figuri tipice de tractoriști, care se odihnesc după muncă” / Чезза Л. Пиктура молдовенеаскэ. Кишинэу: Картеа молдовенеаскэ, 1966, 218 п. / Cezza L. Pictura moldovenească. Chișinău: Cartea moldovenească, 1966, 218 p. În altă sursă bibliografică L. Cezza menționează că: *Tractoriștii* captivează prin simplitatea conceptului. Pictorul a evitat fericit imaginea șablonată de paradă, a găsit cea mai veridică bază vitală pentru exprimarea ideii sale. Caracteristică este intenția sa de a transmite starea interioară a eroilor. Cert sunt pronunțate tipajele, pozele, gesturile”. / Чезза Л. Плоды с дерева дружбы. Кишинёв: Картеа молдовенеаскэ, 1964, 335 с. / Cezza L. Plodî s deriva drujbî. Chișinău: Cartea moldovenească, 1964, 335 p.

¹⁵ Analizând viața și creația V. Rusu-Ciobanu, C. I. Ciobanu relatează că: „Artistul a fost întradevăr pasionat de posibilitatea de a reda caracterul dârz al domnitorului, manifestat pregnant anume în episodul luptei de la Războieni”, în care s-a „manifestat în toată amploarea spiritul de rezistență, clarviziunea, stoicismul, talentul organizatoric și voința domnitorului... Calități indiscutabile ale tabloului sunt limpezimea și prospețimea lui, datoare sonorității culorilor și fineții tratării valorice a suprafețelor pictate”. / Ciobanu C. I. V. Rusu-Ciobanu. Colecția: Maeștri basarabeni din sec. XX. Album. Chișinău: ARC, 2004, 151 p.

Lista abrevierilor

AOSPRM – Arhiva Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova

RSSM – Republica Sovietică Socialistă Moldovenească

UAP RSSM – Uniunea Artiștilor Plastici din Republica Sovietică Socialistă Moldovenească



Fig. 1. Sevastianov Dimitrie. *Înmânarea actului, cu privire la folosirea pe viață a pământurilor colhozurilor*, 1954,

MNAM



Fig. 2. Jumațiu Ion. *Excursie la muzeu*, 1954, MNAM



Fig. 3. Greșu Mihai. *Răscoala de la Tatarbunăr*, 1958, MNAM



Fig. 4. Rusu-Ciobanu Valentina. *Ștefan cel Mare după bătălia de la Războieni*, 1959–1960, MNAM

Aspecte stilistice în vestimentația de la începutul anilor '60 ai sec. XX din RSSM

Rezumat

Aspecte stilistice în vestimentația de la începutul anilor '60 ai sec. XX din RSSM

La fel ca și în deceniul precedent, moda în RSSM era dirijată de Casa de Modă din Chișinău, care era preocupată de proiectarea modelelor și distribuirea acestora la întreprinderile din țară. Totuși, tendințele de bază pentru următorul sezon erau reglementate cu instituțiile de profil din URSS și, respectiv, propuse de Congresul internațional de modă, ai cărui membri erau țările socialiste.

Moda la începutul anilor '60 din RSSM este caracterizată de o diversitate în croi. Apar multe modele noi prezentate în revistele periodice editate la Chișinău. Cu toate că vestimentația evoluează, totuși se simte lipsa varietății cromaticii stofelor. Se propun rochii și costume elegante, ajustate la linia taliei, paltoane cu mâneca chimono etc. Se pune accent și pe diversitatea îmbrăcăminte pentru copii. Se intensifică producerea a noi modele de accesorii: încălțăminte, pălării, genți și mănuși. Pentru consumatori apar modele de rochii de mireasă și costume pentru miri, costume de baie etc. produse de fabricile locale.

În anul 1962 se pune accent pe simplitate și practicitate. Se disting schimbări neesențiale în siluetă – devine mai liberă, talia puțin lungită, fusta dreaptă sau largă. Fustele drepte sunt mai lungi decât anul trecut, iar cele evazate – până la genunchi. În cazul rochiilor, sunt două tipuri de modele, cea similară cu croiul cămașei și rochia-costum. Paltoanele, costumele și rochiile vor fi croite fără guler sau cu guler mic. În cazul rochiilor, se propune decolteul pătrat, decolteul drept, dar toate cu răscoitură neesențială. În cazul costumelor, se vor purta jachete libere, mai lungi decât în perioada precedentă, cu sistem de închidere cu un rând sau două de nasturi.

Cu toate că vestimentația din RSSM din anii 1960 era un domeniu relativ tânăr, acesta evolua cu pași rapizi, atât în croi, cât și în calitatea produselor finite.

Cuvinte-cheie: Casa de Modă, Congresul internațional de modă, vestimentație, costum, rochie, model, siluetă, linia taliei.

Summary

Stylistic aspects in the clothing of the early 1960s in the Moldavian SSR

As in the previous decade, fashion in the MSSR was directed by the Chisinau Model House, which was concerned with designing the models and distributing them to businesses in the country. However, the basic trends for the next season were regulated by the USSR's profile institutions and proposed by the International Congress of Fashion, whose members were the socialist countries.

Fashion in the early 1960s in the MSSR is characterized by a diversity in style. Many new models appear which are presented in the periodicals published in Chisinau. Although the clothing evolves, however, there is a lack of cloth variety. Elegant dresses and suits are offered, adjustable to the waistline, coats with a kimono sleeve, etc. Emphasis is also placed on the diversity of children's clothing. Production of new accessory models: shoes, hats, bags and gloves is intensified. For consumers, there appear models of bridal dresses and suits for grooms, swimsuits etc. produced by local factories.

In 1962, emphasis was placed on simplicity and practicality. Nonessential changes in the silhouette are distinguished; it becomes looser, the waist is slightly lengthened, the skirt is straight or wide. The straight skirts are longer than in the previous year, and the flaps are up to the knees. In the case of dresses, there are two types of patterns, the one similar to the cut of the shirt and the dress-suit. The coats, suits and dresses are cut without a collar or a small one. In the case of dresses, the square neck is offered, the straight neckline, but all with a non-essential gait. In the case of suits, loose and longer jackets are worn than in the previous period with one or two rows of buttons.

Although clothing in MSSR in the 1960s was a relatively young field, it evolved with fast steps in both cut and quality of finished products.

Keywords: Model House, International fashion congress, dress, costume, clothes, model, silhouette, waistline.

La fel ca și în deceniul precedent, moda în RSSM era dirijată de Casa de Modă din Chișinău, care era preocupată de proiectarea modelelor și distribuirea acestora la întreprinderile din țară. Totuși, tendințele de bază pentru următoarele sezoane erau reglementate cu instituțiile de profil din Moscova (Casa de Modă Unională) și, respectiv, dictate de Congresul internațional de modă, membri ai cărui erau țările socialiste [1, p. 117].

În anul 1961, în RSSM apare materie primă nouă. În producție se folosea spuma de cauciuc, utilizată nu numai în tehnică, dar și în industria ușoară la confecționarea bluzelor, paltoanelor, pălăriilor, poșetelor, pantofilor, fiind foarte ușoară și elastică. Primul lot de articole a fost realizat în laboratorul Institutului Tehnologic de Proiectare și Construcție al Sovnarhoz-ului moldovenesc, iar rezultatele muncii au fost aprobate pentru producere în serie. În colaborare cu Casa de Modă Unională se creau paltoane de iarnă căptușite cu spuma de cauciuc. Odată cu utilizarea materiei prime respective, vestimentația devine mai caldă, mai ușoară, mai elegantă și mai ieftină. De asemenea, se lucra intens în vederea obținerii firelor de spumă de cauciuc pentru țesături tricotate. Direcția industriei ușoare a Sovnarhozului moldovenesc pentru fabricarea primelor confecții asigura întreprinderile din Chișinău cu materia primă necesară [2, p. 15].

Pentru educarea gustului estetic al populației se lucra în mai multe direcții la diferite niveluri. O importanță în acest sens i-a revenit presei periodice – „Femeia Moldovei”, „Tinerimea Moldovei” ș. a. La începutul anului 1961 s-a format o „brigadă de raid” a revistei „Femeia Moldovei”, formată din: E. Lavrionova, șeful secției controlului tehnic de la Casa de Modă din Chișinău, E. Zimencova, inspector la Ministerul Comerțului, T. Șumila, corespondent. Scopul acestei brigăzi era aprecierea calității confecțiilor din magazinele republicii. Primul obiectiv era „Glavunivermagul” și magazinul „Mărfuri pentru copii” din Chișinău, în care se găsea îmbrăcămintea Fabricii de Confecții nr. 1, „Steaua roșie”, din Chișinău, fabricilor din Bălți, Soroca, Tiraspol, Bender. Astfel, în urma unui control la magazinul „Mărfuri pentru copii” au fost dur criticate paltoanele fabricii din Soroca predestinate sezonului de iarnă pentru fete, din motiv că erau asortate cu gulere brutale din blană, care creau disconfort. Paltoanele pentru copiii de vârstă mică erau realizate în culori închise, la fel cu gulere din același tip de blană neagră. De ase-

menea, s-a constatat că modelele respective au fost executate cu o mare economie de vatelină, iar tivul liniei de finisare a paltoanelor era necalitativ. Recent, la fabrica din Soroca, comisia de control a rebutat 30 % din paltoanele de iarnă pentru fete. Nu a trecut fără critică nici „Steaua roșie”, deoarece mânecile și gulerele cămășilor tricotate din mătase pentru băieți se desprind după prima spălare [2, p. 18]. Cu toate acestea, au fost remarcate și puncte pozitive: Fabrica de Blănuri din Bălți a descoperit o nouă metodă de vopsire a blănurilor pentru copii – pe blana albă se imprimă flori, păsări etc. [4, p. 6]. A fost binevenită confecționarea produselor tip halat pentru fete la Fabrica „Bolșevic” din Chișinău, dar lăsa de dorit să fie îmbunătățite stofa, cât și modelul predestinate femeilor de vârstă înaintată. În urma analizei s-a constatat că uniforme școlare produse la fabrica din Bender în perioada ultimilor 7-8 ani nu au suferit nici o schimbare. În aceeași perioadă, fabrica „40 лет ВЛКСМ” din Tiraspol producea haine frumoase, dar la confecționarea unor modele nu se ținea cont de schițele proiectate, fiind modificată cromatica stofelor. Fabrica de Tricotaj nr. 2 din Chișinău producea pulovere pentru copii de vârstă preșcolară din bumbac în culori închise și în dungi. Membrii „brigăzii de control”, din lipsa diversității materiei prime, dar și a coloritului pânzei, îi face responsabili nu numai pe specialiștii fabricilor, dar și pe „Textiltorg”, care nu livrează întreprinderilor țesăturile necesare” [2, p. 18]. În opinia comisiei, o altă problemă cu care se confruntă magazinele, erau hainele neîmpachetate corespunzător, lipsa condițiilor de transportare, de păstrare etc.

Aceste echipe lucrau permanent, astfel încât, în luna octombrie, în revista „Femeia Moldovei” se publică plângerile la producția fabricilor nr. 4 din Soroca, din Bender, nr. 2 de tricotaj și „Steaua roșie” din Chișinău. Au fost menționate problemele anterioare: culorile închise în cazul hainelor pentru copii, blana brutală de la gulerul paltonului etc. În scopul îmbunătățirii calității vestimentației, au fost realizate următoarele măsuri: au fost scoase din producție uniforme vechi școlare, se învionează culorile hainelor pentru copii la fabricile de tricotaj nr. 2 și „Steaua roșie”, căptușeala de vată se înlocuiește cu vatelină, iar blana brutală cu una mai fină etc. [9, p. 24].

Pentru toamna anului 1961 au fost preconizate modificări în uniforma școlară, aprobate la ședința consiliului Casei de Modă din Chișinău,

modificări care urmau să intre în vigoare începând cu 1 septembrie aceluiași an [2, p. 19]. Rochia pentru fetele rămânea la fel cafenie, dar se diversifica croiul în funcție de vârstă. Pentru fetele din clasele primare, rochiile se proiectează plisate, pentru cele mai mari – cu câte două cute duble din partea din față și spate. Fetele din clasele superioare vor avea rochii cu cute moi. Rochiile vor fi asortate cu șorțuri negre, pentru fiecare zi, și albe, garnisite cu dantelă, pentru zilele de sărbătoare [3, p. 23-24]. Pe cap, fetele vor purta beretă cafenie [2, p. 19]. Pentru sezonul de vară, ținuta include o fustă albastră plisată și o bluză albă cu mâneca scurtă [3, p. 23-24].

Costumele albastre din lână sau bumbac, cu căptușeală sau fără, erau predestinate băieților claselor I–VII. Vestonul are două buzunare oblice, iar linia de finisare e încrețită cu elastic. Sistemul de închidere este în partea din față cu patru nasturi. Mâneca cu manșeta îngustă se încheie cu un nasture. Cămașa albă de sărbătoare și sură pentru fiecare zi se poartă deasupra pantalonului. Pentru perioada de vară se propun pantaloni scurți cu manșeta albastră închisă și cămașa din stofă azurie în carouri, cu mânecă sau fără. Bereta din aceeași stofă cu costumul este predestinată portului pentru fiecare zi. Încălțăminte trebuie să fie asortată de culoare închisă. Băieții claselor VIII–XI vor avea costume albastre din lână, cu căptușeală. La linia umărului și piept, sacoul e croit evazat. Sistemul de închidere este în trei nasturi; mâneca dreaptă, iar în partea exterioară are un șliț cu trei nasturi mici. Pantalonii au manșetă cu lățimea de 4 cm. Se prind la linia taliei cu elastic și se poartă cu o centură de culoare închisă. Ținuta se asortează cu o cravată de culoare albastru-închis. În cazul uniformei de vară, cămașa cu mâneca scurtă cu manșetă se purta în pantaloni.

Pentru orele de educație tehnologică sunt create uniforme pentru fete și băieți. Halatul se realizează din stofă de culoare închisă, cu sistem de închidere la spate. La linia taliei are cordon. Sunt 2 buzunare aplicate: unul situat în partea din stânga sus și altul în dreapta jos. Salopeta are sistem de închidere în față cu fermoar, iar în partea de sus se prinde în bretele pe nasturi. În partea din față sunt 2 buzunare aplicate [3, p. 23-24].

În cazul vestimentației pentru femei și bărbați, Casa de Modă din Chișinău vine cu tendințe pentru sezonul de primăvară anul 1961. O rochie-costum din mătase grea, cu mâneca trei sferturi, este asortată cu un sacou ce se leagă la linia ta-

liei; fusta cu cute moi. O altă rochie-costum din lână are sacoul la fel cu mânecile trei sferturi, dar este liberă la linia taliei. Fusta are croi drept. Un model de fustă cu cute duble din stofă imprimată este asortat cu o bluză din poplin cu manșeta similară cu cea a cămășilor bărbățești. Sarafanul cu fusta dreaptă garnisită cu linii oblice reliefate se asortează cu o bluză în dungi verticale. Un model de rochie din lână are sistemul de închidere din partea din față cu trei nasturi, mâneca trei sferturi, fusta dreaptă îngustată spre linia de finisare. Paltonul propus are în partea din față tighel decorativ, gulerul șal și mânecile largi [2, p. 24].

Următoarele modele sunt realizate de Tamar Patievscaia, pictorul modelier al Casei de Modă locale. Rochia din stambă cu cută dublă adâncă este ajustată la linia taliei. Mâneca scurtă, buzunarele și gulerul sunt garnisite cu stofă de altă culoare. Rochia pentru adolescente, la guler și talie, este decorată cu bant. Rochia din lână predestinată aceleiași categorii de purtător are gulerul rotund și fusta evazată. O altă rochie are croi drept și este executată din stambă; mâneca scurtă. În partea din față, fusta are câte două cute. Ansamblul alcătuit din troacar și fustă din stofă bucle are mâneca jachetei tip chimono. Pe umeri sunt aplicate cusături oblice reliefate. Jacheta ajustată la linia de finisare are buzunare interioare. Fusta este dreaptă. De asemenea, este propus un costum compus din jachetă scurtă cu mâneca trei pătrimi și o fustă în cute. În partea stângă, jacheta are un buzunar. Bluza din poplin cu mâneca trei pătrimi are manșetă similară cămășilor bărbățești. Fusta este realizată în cute duble [4, p. 24].

Rochia-costum din mătase cu fusta dreaptă are jacheta cu mâneca chimono. Rochia de seară din tafta se drapează în partea din față. La talie se strânge cu un cordon garnisit cu o floare. Bluza albă se asortează cu o fustă în dungi orizontale cu buzunare ascunse în față. Rochia din crepdeșin sau marchizet imprimat are cute moi în părțile laterale a fusteii din față și spate. Rochia din mătase grea, predestinată sezonului de vară, are drapaj în partea din față. Costumul din stofă cu buline are sacoul ajustat la linia taliei cu sistem de închidere cu 3 nasturi; fusta dreaptă [5, p. 24]. Toate modelele sunt ajustate la linia taliei și se păstrează aceeași lungime, mai jos de genunchi.

În perioada anilor '60, un accent deosebit se pune pe proiectarea hainelor pentru copii. Pentru sezonul de vară este prezentat tiparul unui costumaș pentru băieți și al unei rochițe pentru

fetițe, predestinate portului pentru fiecare zi [6, anexă]. Ambele modele sunt executate din stofă în dungi, cu două buzunare aplicate și sistem de închidere cu cinci nasturi.

Rochia-costum are fusta dreaptă și jacheta cu mâneca scurtă, ajustată la linia taliei. Din partea din față, aceasta este garnisită cu stofă de culoarea zmeurei. Bluza în dungi orizontale are lungimea mânecii trei pătrimi cu manșeta similară cămășii bărbătești și sistem de închidere în două rânduri de nasturi. Fusta uniton cu cute moi este strânsă la linia taliei cu o centură. Rochia-costum pentru plimbare are fusta dreaptă plisată. Bluza cu mâneca scurtă este garnisită cu broderie mecanică care ornează răscroitura gâtului [7, p. 24]. Se păstrează aceeași lungime a fusteii. Pentru plajă se propune un set compus din brasieră și șorți combinați cu fustă și bluză. Fusta și șorții sunt cusuți din stofă în dungi [7, anexă].

Sezonul de toamnă vine cu modele noi. Impermeabilul din stofă rips uniton cu sistemul de închidere în partea din față cu trei nasturi are două buzunare oblice, iar gulerul și manșetele sunt garnisite cu tighel aplicat. Modelul poate fi purtat cu cordon sau fără. O rochie din stofă în dungi are sistemul de închidere din partea din față cu nasturi până la linia taliei. Fusta este evazată, mâneca poate fi lungă sau trei sferturi, cu manșetă. Un model de palton cu croi drept din stofă de lână în carouri are buzunare interioare și mâneca chimono, gulerul ridicat. Un alt model de palton din bucle de culoare închisă are mâneca chimono cu manșetă. Gulerul este realizat din blană. O rochie pentru domnișoare are fusta plise, mâneca trei pătrimi. Pensele accentuează linia taliei. Costumul pentru adolescente are jacheta cu mâneca dreaptă cu lungimea trei pătrimi, sistemul de închidere în trei nasturi. La linia taliei se regăsesc două clape. Fusta evazată are cute moi [8, p. 24]. Rochia-costum din lână are mâneca trei pătrimi, la margini garnisită cu tigheluri similare cu cele de la guler. Fusta ajustată are la spate o cută. O altă rochie din stofă în carouri are sistemul de închidere din partea din față până la linia taliei cu trei nasturi. Două buzunare aplicate sunt amplasate în zona liniei bustului. Mâneca chimono are la fel lungimea trei pătrimi. Fusta este evazată cu cute moi, cu centură la linia taliei. Costumul din mătase grea în dungi are sacoul ajustat la linia taliei, mâneca trei pătrimi; fusta are trei cute duble în partea din față și una la spate. Troacarul puțin ajustat spre linia de finisare se asortează cu o fustă dreaptă,

ambele din stofă bucle. Paltonul de iarnă cu mâneca chimono se ajustează spre linia de finisare; buzunarele sunt interioare; sistemul de închidere din față cu trei nasturi. Gulerul este croit din blană. Un alt model de palton de iarnă din bucle ajustat la linia taliei este cloșat, cu o cută dublă la spate. Gulerul și manșetele sunt confecționate din blană. Un model de palton pentru fetițe de vârsta preșcolară are buzunare interioare verticale. Gulerul este confecționat din blană [9, p. 24].

Anexa numărului 11 al revistei „Femeia Moldovei” din luna noiembrie prezintă vestimentație pentru casă. Primul model este alcătuit din bluză cusută din poplin și pantaloni cu un croi liber dintr-o stofă ușoară. Cămașa de noapte se realizează dintr-o țesătură imprimată, cu guler și platică. Halatul cu sistem de închidere din partea din față este evazat spre linia de finisare. Are buzunare aplicate, gulerul șal se leagă cu o fundiță. Două tipuri de șorțuri – unul cu cute care pornesc de la linia taliei; cel de-al doilea, mai lung, are două buzunare mari aplicate, garnisit cu o cusătură aplicată. Restul modelelor sunt predestinate fie portului de fiecare zi, fie ținutelor solemne. Vestimentația pentru oficiu include o bluză cu mâneca lungă cu manșete, care se încheie similar cu cămășile bărbătești și o fustă cu pense puțin evazată spre linia de finisare realizată din țesătură imprimată. O altă ținută – rochia-costum are fusta cu platică și câte o cută dublă în partea din față și spate. Rochia din stofă cu carouri are fusta în cute mari duble. Gulerul și manșetele se realizează din stofă albă. Sistemul de închidere este în partea din față, cu patru nasturi.

Rochia festivă din lână fină are mâneca trei pătrimi, cu un sistem de închidere în două rânduri de nasturi. Fusta pe partea laterală și spate are cute. O rochie-costum predestinată femeilor corpolente, din mătase grea, are fusta dreaptă. Sacoul cu lungimea până la linia șoldului are sistem de închidere în două rânduri de nasturi și mâneca chimono. O altă rochie din lână are mâneca chimono cu lungimea trei pătrimi. Modelul este decorat cu cusătură reliefată. În partea din spate, fusta are o cută dublă. Un model de rochie de seară din lână fină are drapaj ce pornește din partea de sus spre talie pe partea dreaptă, iar al doilea drapaj – de la linia taliei din partea stângă a modelului. Un alt model de rochie are mâneca chimono cu lungimea trei pătrimi, iar fusta plisată este garnisită cu centură [10, anexă].

Pentru sezonul de iarnă sunt propuse câteva modele de pălării. Rochia din țesătură de lână „lux” are fusta cu cute moi. Partea superioară, ajustată la linia taliei, este garnisită cu tighel aplicat pe partea laterală, mai jos de linia taliei și la guler. Sistemul de închidere cu trei nasturi este plasat în partea din față. Ținuta formată din bluză și sarafan croit din lână are fusta dreaptă cu două buzunare false. Bluza din poplin are mâneca trei pătrimi cu manșete. Modelul se recomandă femeilor corpolente. Costumul elegant din tafta are jacheta liberă și fusta dreaptă. Se asortează cu o pălărie din aceeași stofă. Ținuta predestinată pentru serviciu are o bluză tip cămașă, cu sistem de închidere în două rânduri de nasturi. Fusta dreaptă are două buzunare. Paltonul de iarnă din stofă de culoare deschisă are mâneca chimono. Gulerul se garnisește de jur împrejur cu țigaie. Alt model de palton de culoare deschisă are mâneca chimono. Partea superioară a paltonului este decorată cu o cusătură reliefată. Gulerul este confecționat din blană [11, p. 24].

Primăvara anului 1962 vine cu tendințe ale modei, punându-se accent pe simplitate și practicitate. Se disting schimbări neesențiale în siluetă – devine mai liberă, talia un pic lungită, fusta dreaptă sau largă. Fustele drepte sunt mai lungi decât în anul 1961, iar cele evazate – până la genunchi. În cazul rochiilor, persistă două tipuri de modele: cea similară cu croiul cămășii și rochia-costum. Paltoanele, costumele și rochiile sunt croite fără guler sau cu guler mic. Este modernă răscoiala liniei decolteului, care trebuie să coincidă cu linia gâtului. De asemenea, se va întâlni decolteul pătrat, decolteul drept, dar toate cu răscoitură neesențială. În mare parte persistau două linii de modele: rochia tip cămașă dreaptă cu silueta liberă și a doua, predestinată adolescentelor, cu fustă evazată. În cazul costumelor, se vor purta jachete libere, mai lungi decât în sezonul trecut, cu sistem de închidere cu un rând sau două de nasturi. Costumele de baie au răscoiala liniei decolteului care coincide cu linia gâtului și cu mâneca nu prea mare. În afară de rochiile fără mânecă, vor fi și cele cu mâneca scurtă, cu răscoitura mânecii lăsată, ceea ce face ca linia umărului să pară rotundă. Fustele evazate sunt plisate sau în cute (croite din clini). Sunt la modă pălăriile cu bor lat și turbanele de diferite forme. Modelele încălțăminteii nu s-au schimbat. În cazul poșetelor, sunt la modă cele cu forme cu mânere mici [14, p. 23-24].

Un model nou de rochie de lână cu talia alungită are fusta cu clini adăugați, croiți din stofă pe diagonală. Mâneca are lungimea trei pătrimi. Rochia „princesse” predestinată femeilor corpolente are mâneca chimono. Cusăturile reliefate decorează partea superioară a modelului. Fusta are o cută la spate. Rochia predestinată adolescentelor are mâneca trei pătrimi. Fusta are câte două cute duble în partea din față și spate. Rochia-costum din lână are fusta dreaptă. Jacheta liberă în talie are gulerul și clapele buzunarelor garnisite cu tighel. Rochia-costum are mâneca trei pătrimi, cu câte două cute în partea din față și spate. Paltonul de iarnă din stofă bucle are mâneca dreaptă, gulerul-șal realizat din blană. Un alt model de palton de iarnă are croi drept. Mâneca în partea de jos este strânsă în cataramă. Sistemul de închidere este în două rânduri de nasturi. Gulerul se confecționează din caracul. Ambele modele au buzunare ascunse, croite pe verticală [12, p. 24].

Ansamblul din stofă în carouri are fusta plisată. Gulerul și căciula sunt tricotate. Troacarul cu sistem de închidere în trei nasturi are buzunarele ascunse. Un palton cu silueta dreaptă are buzunare mari aplicate, sistemul de închidere cu doi nasturi. Forma gulerului este deosebită de modelele întâlnite până acum. Rochia de lână pentru fete de vârsta școlară are sistemul de închidere în patru nasturi până la linia șoldului. Fusta plisată are două clape în formă de buzunare. Rochia de seară din șifon sau capron imprimat are corsajul alungit. Decolteul pătrat este asortat cu două rânduri de mărgel. Fusta largă în partea superioară este garnisită cu o floare din aceeași stofă [13, p. 24].

Rochia de sărbătoare predestinată adolescentelor, realizată din capron sau altă stofă subțire, are talia lungită; mâneca scurtă; fusta cu 4 volane. O altă rochie cu aceeași predestinație, din crep-georgette sau capron imprimat, este la fel ajustată la talie și lungită. Fusta are o cută dublă în partea din față și spate. Rochia în carouri are sistem de închidere în partea din față în două rânduri de nasturi. Fusta cu cute duble are la linia șoldului două clape decorative. Rochia din stofă în dungi are talia un pic lungită, fusta, ca și în cazul precedent, are cute duble. Gulerul-șal se execută în piche alb. Rochia cu decolteu pătrat are două clape în partea superioară. Fusta se realizează în cute duble. Cutele de pe linia șoldului sunt garnisite cu câte doi nasturi. Este propus și un costum cu jacheta ajustată la linia taliei, care are la linia de finisare clape în formă de buzunare și o fustă dreaptă [15, p. 24].

Deoarece fiecare număr al revistei venea cu anexe ce includeau croiuri pentru diverse modele de rochii, fețe de masă, broderii etc., existau și rubrici cu sfaturi practice, facilitau lucrul cititorilor [9, p. 23].

În scopul popularizării gustului estetic, se efectuau adunări, seminare etc. în diferite colecții de muncitori. Mediatizarea lucrului Fabricii de Confecții „40 лет ВЛКСМ” din Tiraspol și a activității Casei de Modă din Chișinău a avut loc în cadrul „seminarului republican al președinților sovietelor de femei raionale și colhoznică”. Elena Bronicova, reprezentanta fabricii din Tiraspol, a comunicat despre modernizarea condițiilor de lucru în instituție (instalarea ventilatoarelor, deschiderea punctului medical cu diverși specialiști, ospătării pentru 100 de persoane, bufetului, unei grădinițe pentru 120 de copii, creșei pentru 60 copii, căminului pentru 30 persoane). Sovietul se interesa de viața lucrătoarelor, capacitatea de învățare a copiilor, petrecerea timpului liber etc. Toate aceste teme erau discutate în colectiv; în caz de necesitate problemele urmau a fi soluționate. De asemenea, participantele au vizitat Casa de Modă [4, p. 7].

Deoarece societatea moldovenească era preocupată de gustul estetic în vestimentația de fiecare zi, dar și pentru ocazii speciale, Casa de Modă din Chișinău era vizitată de doritori de a cunoaște secretele „bunului gust”. În această ordine de idei, continuă să existe rubrici în reviste care veneau cu sfaturi utile. Pictorul modelier E. Ivanova, pentru consumatorii de la sate, în cazul hainelor de lucru, propune în primul rând comoditatea. Produsul principal este salopeta asortată cu o bluză și batic, înlocuită în sezonul de iarnă cu un pulover. Un model practic pentru femei este costumul compus din jachetă și fustă (evazată, cu buzunare aplicate), asortată cu cămașă și basma din stofă ornată. Femeile de anumite profesii pot suplini ținuta cu halat alb sau șorț. După orele de lucru se propune de a se purta o fustă evazată, din stofă pestriță, și bluză cu mâneca lungă, de culoare uniton în nuanțe deschise (în acest caz, greutatea cromatică schimbându-se în partea de jos). Pentru sezonul de iarnă, fusta se realizează din stofă de culoare închisă și se asortează cu un pulover sau o jachetă de lână. Pentru festivități este indicată rochia-costum

cu mâneca trei pătrimi care poate fi asortată cu o jachetă [5, p. 21]. Deoarece fusta are lungimea mai jos de genunchi și e croită în clini, ținuta scurtează din înălțimea purtătorului.

În cazul bărbaților, vestimentația de sărbătoare este strictă – costum de culoare închisă și o cămașă deschisă. Lățimea liniei de finisare a pantalonului nu trebuie să fie mai îngustă de 23 cm, în cazul celor de vârsă mai înaintată – de 25 cm. La alegerea pantalonilor se ține cont de lungime, care nu trebuie să fie nici prea mare și nici prea mică. De asemenea, se recomandă ca hainele să nu fie prea lungi, din motiv că îmbătrânesc purtătorul. În concluzie, se menționează importanța în ținută a alegerii modelului, a asortării acestuia, dar și de faptul cum e purtată haina. Drept exemplu sunt șosetele de o culoare aprinsă, îmbrăcate peste ciorapi, la o rochie de sărbătoare. Important la o ținută este lipsa prea multor detalii, iar predominarea unei singure culori este un avantaj [5, p. 21].

La întreprinderi se organizau diverse serate culturale. O astfel de manifestație, cu prezența femeilor din raionul Octombrie Chișinău a avut loc la Fabrica de Confecții nr. 1 din Chișinău. Zinaida Ignatova, în funcția de conducător artistic principal al Casei de Modă din Chișinău, a ținut un discurs despre tendințele modei în anii 1962–1963. Au fost prezentate câteva modele noi de rochii, rochie de mireasă și costum de mire. De asemenea, au fost organizate expoziții de pălării și pantofi [15].

Un lucru important este faptul că modelele de haine produse în RSSM aveau și posibilitatea de a fi apreciate. Astfel, în perioada 15-21 iulie 1962, la Moscova s-a desfășurat expoziția unională în domeniul vestimentației, încălțăminteii, confecțiilor din tricot și blană, la care au participat toate casele de modă republicane. Cele mai practice și elegante produse au fost desemnate ale caselor de modă din Tașkent, Riga și Chișinău. Instituția din Chișinău a fost reprezentată de 56 de modele expuse la 11 teme. În mod deosebit a fost apreciat costumul vierilor, care includ jachete căptușite cu spumă de cauciuc, cu croi liber. De asemenea, au fost prezentate haine pentru muncitori, costume предназначite sportivilor. De un mare succes s-au bucurat puloverele în stil național, dar și vestimentația de lucru, rochiile și costumele de gală [16, p. 16-17].

Bibliografie

1. Procop N. Casa de Modă din Chișinău. Primii ani de activitate. In: Arta, Chișinău, 2016. p. 117-120.
2. Femeia Moldovei, nr. 2, februarie 1961, Chișinău, 24 p.
3. Femeia Moldovei, nr. 3, martie 1961, Chișinău, 24 p.
4. Femeia Moldovei, nr. 4, aprilie 1961, Chișinău, 24 p.
5. Femeia Moldovei, nr. 5, mai 1961, Chișinău, 24 p.
6. Femeia Moldovei, nr. 6, iunie 1961, Chișinău, 24 p. + anexă.
7. Femeia Moldovei, nr. 7, iulie 1961, Chișinău, 24 p. + anexă.
8. Femeia Moldovei, nr. 9, septembrie 1961, Chișinău, 24 p.

9. Femeia Moldovei, nr. 10, octombrie 1961, Chișinău, 24 p.
10. Femeia Moldovei, nr. 11, noiembrie 1961, Chișinău, 24 p.+ anexă.
11. Femeia Moldovei, nr. 12, decembrie 1961, Chișinău, p. 24.
12. Femeia Moldovei, nr. 1, ianuarie 1962, Chișinău, 24 p.
13. Femeia Moldovei, nr. 2, februarie 1962, Chișinău, 24 p.
14. Femeia Moldovei, nr. 3, martie 1962, Chișinău, p. 23-24.
15. Femeia Moldovei, nr. 4, aprilie 1962, Chișinău, 24 p.
16. Femeia Moldovei, nr. 9, septembrie 1962, Chișinău, p. 16-17.



Fig. 1. Uniforma școlară pentru fete [3]



Fig. 2. Uniforma școlară pentru băieți [3]



Fig. 3. Modele executate de pictorii Casei de Modă [2]



Fig. 4. Modele executate de pictorii Casei de Modă [5]



Fig. 5. Modele executate de pictorii Casei de Modă [7]



Fig. 6. Modele executate de pictorii Casei de Modă [8]



Fig. 7. Modele executate de pictorii Casei de Modă [9]



Fig. 8. Modele executate de pictorii Casei de Modă [15]

Conexiuni artistice, tehnologice și semantice în creația ceramistei Nelly Sajin

Rezumat

Conexiuni artistice, tehnologice și semantice în creația ceramistei Nelly Sajin

În contextul modificării paradigmelor conceptual-estetice ce au avut loc în artele decorative din RSSM în deceniile opt și nouă ale sec. al XX-lea, creația plasticianului Nelly Sajin este relevantă atât din punct de vedere al preferințelor tematice, cât și din punct de vedere al metamorfozelor imaginii survenite în urma interferențelor dintre modalitățile de constituire morfologică a formei, procedeele sintactice de structurare compozițională a imaginii, polivalența manierelor tehnologice de operare cu materialele. Conexiunile de ansamblu ale mijloacelor artistice și materiale, promovate consecvent de către ceramistă în creație, au contribuit eminent la optimizarea expresiei estetice și amplificarea coordonatelor semantice ale operelor acesteia. Plastician receptiv la opțiunile artistice ale timpului, Nelly Sajin a fost pasionată de mai multe genuri ale artelor decorative, acestea influențându-i decisiv creația. Fiind un bun cunoscător al materialelor ceramice și al expresiei estetice a acestora, artistei i-a reușit să îmbine armonios forma tradițională a olăritului cu forma decorativă și cea sculptural-volumetrică, creând opere de o înaltă valoare estetică și vastă sonoritate semantică.

Cuvinte-cheie: operă ceramică, tradiție, formă, compoziție, structură modulară, decor, metamorfoze ale imaginii, mesaj.

Summary

Artistic, technological and semantic connections in the creation of ceramist Nelly Sajin

In the context of the modification of conceptual-aesthetic paradigms that took place in the decorative arts of the Moldavian SSR in the eighth and ninth decades of the XX century, the creation of the plastic artist Nelly Sajin is relevant both from the point of view of thematic preferences and from the point of view the metamorphoses of the image emerging from the novel interferences between the modalities of morphological shaping of the form, the syntactic methods of compositional structure of the image, and the versatility of the technological modes of operation with the materials. The overall connections of the artistic and material means, consistently promoted by the ceramist in her creation, contributed eminently to the optimization of the aesthetic expression and the amplification of the semantic coordinates of her works. A plastic artist, receptive to the artistic options of the time, Nelly Sajin was passionate about several genres of decorative arts, which decisively influenced her creation. Being well acquainted with the ceramic materials and their aesthetic expression, the artist managed to harmoniously combine the radial shape of pottery with decorative and sculptural-volumetric shapes, creating works of high aesthetic value and vast semantic reverberation.

Keywords: ceramics, tradition, shape, composition, modular structure, decor, image metamorphoses, message.

Opera ceramistei Nelly Sajin, prin valoarea estetică, abordările tematice, mesajul, plenitudinea și originalitatea experimentului plastic și tehnologic cu forma și culoarea, constituie un important reper de referință pentru studiul evoluției artelor decorative și celor aplicate din RSSM. Pe parcursul timpului, asupra particularităților creației artistei și-au expus opiniile mai mulți cercetători, menționându-se expresia „grotescă” a

unor imagini create de către plastician [5, p. 81], „autenticitatea ...compozițiilor alegorice, ...plasticitatea, ...decorativismul rafinat al formei și coloritul nobil al gamei” [3, p. 4], exersarea de pioner în artele decorative profesionale din RSSM ale sticlei în calitate de material plastic [2, p. 104], experimentarea în domeniul „tipologiei formelor”, diversificarea procedeelelor și mijloacelor plastice” și includerea în procesul de zămislire a

operelor ceramice a „pastei colorate” [1, p. 60, 63, 64, 75, 76, 111], valorificarea artistică a „modulelor volumetrice”, utilizarea culorii „ca bază a mesajului poetic al compoziției” [6, p. 4]. După absolvirea instituției de învățământ superior artistic, creația plasticianului Nelly Sajin¹ este îndreptată spre experimentul tehnologic și valorificarea estetică a diferitor materiale precum sticla, faianța, argila². Optând inițial spre elaborarea atât a unor produse de larg consum, cât și spre zămislirea unor lucrări predestinate expozițiilor de artă, artista se integrează pregnant în ambianța culturală a RSSM. Este semnificativ faptul că printre primele lucrări realizate în Moldova, concomitent cu Setul decorativ îndeplinit în faianță (1966), ciclul din trei panouri decorative sub genericul *Motive rusești* (1966), compoziția *Malanca* (1967) și panoul decorativ *Masă nupțială* (1967), plasticiana elaborează câteva seturi de produse din sticlă, acceptate spre producere în serie pe cale industrială la Fabrica de Sticlă din Florești. Printre acestea menționăm *Sticlă pentru lichior* (1967), *Pocal pentru apă* (1967), *Păhăruț* (1967), *Set de pahare pentru cadou* (1967), *Set pentru rachiu* (1967), *Set pentru coniac* (1967). În elaborarea acestor produse, artista utilizează eficient expresiile estetice ale contrastelor de forme și proporții atât în structura morfologică a pieselor în parte, cât și în raportul proporțional al pieselor în cadrul seturilor. La fel și în serviciul decorativ amintit, realizat în faianță, ceramista atinge expresii inedite ale formei și proporțiilor dintre piese și, totodată, pune în valoare, în prim-plan, estetica minimalistă a raporturilor cromatice ale albului faianței și valorile cromatice ale decorului. Decorul, atât în farfuria de formă pătrată cu colțurile elegant rotunjite, cât și în cană, este realizat preponderent grafic, prin promovarea alternanței dintre liniile drepte, celor în zigzag și celor ondulate. Ambele decorațiuni, atât a farfuriei, cât și a căni, concomitent cu menirea decorativ-estetică de înfrumusețare a pieselor, poartă și diverse conotații semantice exact determinate de către autor. Aceeași formă de pătrat, tipologic caracteristică pentru unele farfurii și platouri de menire utilitară, este explorată de către pictoriță și în calitate de suport al unor imagini cu pronunțate funcții descriptiv-simbolice ce valorifică tematică social angajată – cazul unor panouri decorative cu genericul *Motive rusești*, unde marginea ridicată a produsului servește în calitate de ancadrament al imaginii. În lucrările acestui ciclu, ceramista

utilizează expresiile contrastante ale planului suportului cu modelajul reliefat al figurativului, cu expresiile energetice și conotațiile semantice ale culorilor. Pe parcursul primilor ani de creație, Nelly Sajin exersează și un alt tip de panouri de mici dimensiuni, acestea valorificând o tematică autohtonă și având menirea de a servi în calitate de suvenir. În această categorie tipologică se înscriu lucrările *Căsuță* (1968), *Ciobani* (1968), *Fete cu fructe* (1968), *Fată la fereastră* (1968), *Andrieș* (1968), dintre care o bună parte sunt realizate în șamotă emailată, iar ultima lucrare menționată, fiind îndeplinită în același material, ceramista a glazurat-o. Opțiunile plastice ale artistei au fost orientate prioritar spre constituirea unor forme capabile, după părerea dânzei, să exprime coordonate stilistice caracteristice creației plastice folclorice autohtone, fapt ce se înscrie pregnant în preferințele formale ale mai multor plasticieni de la acea vreme. În acest context, atestăm stilizarea excesiv generalizată a formei figurativului, fiind înzestrată cu particularități de o pronunțată alură folclorică, pe alocuri nelipsită de expresii ale primitivului formal, utilizarea contrastelor de textură, prin inserarea în imagine a unor proeminențe ritmice cu trimitere la expresia și conotațiile unor texturi din lumea tangibilă, constituirea imaginii obiectualului prin intermediul aplicării pe suportul ceramic a conturului volumetric în vederea constituirii formei figurativului și atingerii expresiei texturale specifice a întregii imagini. În lucrarea *Fată la fereastră*, ca și în alte lucrări ale acestui ciclu, plasticiana valorifică concludent expresiile interferențelor compartimentelor pline ale formei și ale golurilor cezurale, metodologie operațională estetic-semantică dezvoltată cu succes de către ceramistă într-un șir de opere din etapele deceniilor următoare. Deja în compoziția decorativă *Anotimpuri* (1970), grație operării plastice eficiente cu forma plină și cezurile dintre componentele figurativului, artistei i-a reușit să creeze o suită de imagini poetice chemate să reprezinte frumusețea și bucuria existenței umane. În acest context menționăm ca particularitate de importanță a expresiei decorative a imaginii modul de constituire a formei figurativului. Or, metodologia plastică de constituire a reliefului aplatizat, fiind exersată merituos de către artistă în acest ciclu din patru piese, a favorizat atingerea unor expresii decorative armonioase, fiind asigurate atât de particularitățile morfologice ale formei, cât și de sintaxa figurativului. Un rol im-

portant în atingerea valorii estetice și semantice a pieselor acestui ciclu de lucrări, denumite sugestiv *Primăvara, Vara, Toamna și Iarna*, îl are nu numai șamota ca material din care sunt create piesele, dar și culoarea, care, la rândul ei, este inclusă cu pricepere și delicatețe în registrul mijloacelor de expresie ale ciclului.

Caracteristic pentru această perioadă de început de carieră artistică a plasticianului este faptul că aceasta își îndreaptă efortul creator spre delimitarea ariei tematice, a zonelor de interes cultural personal, optează spre valorificarea mai multor genuri ale ceramicii și exersează eficient diverse materiale și metode tehnologice de realizare a lucrărilor. Registrul tematic al operelor create în perioada dată încorporează atât teme ce reflectă tradițiile teatrului folcloric popular (*Malanca*, 1967), ritualurile sărbătorilor matrimoniale (*Masă nupțială*, 1967), cât și teme ale vieții cotidiene de la țară (*Discuție*, 1968). Totodată, în zona de interese tematice ale artistei atestăm și valorificarea unor teme ce reprezintă cultura plastică universală (*La intrarea în Notre-Dame*, 1968) (*Moscova*, 1970). În același timp, artista continuă să elaboreze opere în care poetica naturii este valorificată într-un mod inedit (*Studii de primăvară*, 1969), dar și lucrări în care tema dată atinge conotații simbolice (*Pomul vieții*, 1969). Nu rămâne fără atenția artistei și tema sportului, temă soluționată des în artele plastice ale vremii. În perioada de referință, artista realizează sculptura decorativă *Gimnaști* (1970) și lucrarea *Jocuri de șah* (1972). Materialul preferat al artistei este șamota, prin a cărei expresie plastică artista își realizează cu precădere aspirațiile îndreptate spre atingerea expresiilor facturale ale operelor, dar și conexiunea acestui material cu smalțurile și sărurile utilizate în procesul de valorificare a gamei cromatice și, desigur, expresia estetică a acestui material promovată în urma metodologiei tehnologice de ardere a produsului.

Creația anilor '70 în cariera artistică a plasticianului Nelly Sajin evoluează prioritar spre realizarea unor compoziții complexe, constituite din mai multe piese, fapt ce a contribuit la aprofundarea mesajului generat de forma și cromatica pieselor componente ale ansamblului. În acest context menționăm lucrările *Butterfly* (1973), *Grădină de iarnă* (1975), *Arlechini* (1976), *Vechiul și Noul Chișinău* (1976), *Muzele și sportul* (1979). Unele compoziții enumerate încorporează în sine un număr impunător de piese (ca-

zul lucrării *Vechiul și noul Chișinău* în care sunt incluse unsprezece obiecte ceramice de forme și conotații diverse inserate într-un mesaj unic). În virtutea implementării unor opțiuni plastice spre care se tindea la acele timpuri, în anul 1975, Nelly Sajin realizează compoziția decorativă *Grădină de iarnă*. Opțiunile menționate prevedeau crearea unor structuri ceramice tridimensional-volumetrice constituite în urma combinării formelor de aceeași configurație asamblate pe o axă (acestea având predestinație atât exponistică, cât și de organizare ambientală a spațiilor arhitectonice urbane, ultima fiind exersată rar la acea vreme în RSSM). Totodată, scopul artistei era îndreptat și spre reprezentarea prin opera ceramică a unor repere estetice cu pronunțate trăsături poetice. În lucrarea menționată, artista realizează, pe de o parte, interferențe spațiale ale unor piese contrastante proporțional, obținute prin conexiuni cubiforme, prismoforme și cilindrice (una dintre aceste piese este realizată prin suprapunerea pe verticală a unor elemente modulare în conformitate cu principiul structural-morfologic de constituire a formei tradiționale de coloană), pe de alta, utilizând inedit decorul și culoarea în calitate de mijloace de expresie decorativă, localizează mesajul în aria semanticii generate de reprezentările datelor tangibilului, dar fără a deraja spre o copie mimetică a acestora.

Cât privește exersarea unor opțiuni practicate în ceramica europeană a deceniului al optulea, și anume a celei de realizare a panourilor modulare, în creația artistei Nelly Sajin aceasta s-a produs, cu începere din anul 1974, prin elaborarea și realizarea în material a unor compoziții preponderent raportuale, constituite din module ceramice predestinate decorării Policlinicii nr. 11 din sectorul Botanica al mun. Chișinău. Principiul modular de structurare compozițională a operei ceramice este utilizat pe larg de către artistă și mai târziu, în cadrul decorării Magazinului *Nestemate* (1976) și a scării foaierei corpului central al Academiei de Științe a Moldovei (1982). În creația N. Sajin se atestă câteva tipuri de utilizare a formei modulare – cea realizată în lucrarea *Fată la fereastră*, unde forma concentric-rotunjită este luată ca bază în tratarea figurativului și a configurației arhitectonice a decorului, ultimul germinat din tradiția populară, cea monumental-decorativă ce decorează pereții unor edificii prin crearea unor compoziții modulare, cea care stă la baza a mai multor compoziții sculptural-volum-

trice tridimensionale (cazul ciclului de lucrări sub genericul *Muze* (1979–1980), predestinat Teatrului de Operă din Chișinău și lucrarea *Arborele vieții* (1986), realizat pentru Palatul Înregistrării Căsătoriilor din Chișinău).

În contextul celor menționate, specificăm faptul că compozițiile ce decorează foaierea etajelor trei, patru și cinci ale Policlinicii nr. 11 și cei doi pereți ai fostului magazin *Nestemate*, sunt reprezentative pentru creația modulară predestinată decorării spațiilor arhitectonice de către artistă. Modulul decorativ ce stă la baza structurii acestor lucrări, constituind tradiționalul tip de compoziție raportuală, totuși generează expresii estetice nuanțate, fiind fundamental diversificat tonal și cromatic, grație modului de utilizare a emailurilor colorate expuse unei temperaturii de ardere de 960°C. Însăși principiul de ordonare compozițională a lucrărilor reliefează în fiecare dintre acestea un centru compozițional accentuat prin contraste ale registrului cromatic. Un cuvânt aparte se cere de spus vizavi de realizarea plastică a centrului compozițional al compozițiilor menționate, or forma decorului acestora diferă de forma decorului utilizat în structura raportuală generală a planului. Modulele ce constituie centrul compozițional al lucrărilor conțin elemente volumetrice tratate în gorie relief, care, fiind unite între ele reprezintă o structură dinamică orientată concentric ce îndeplinește funcții atât decorative cât și semantice, procedeu utilizat de către artistă și mai târziu, în anul 1976, în compozițiile din magazinul *Nestemate*. Diversificarea expresiei estetice a structurii compoziționale modulare este realizată plastic inedit în compoziția *Fizica* (1982), predestinată decorării foaierei corpului central al Academiei de Științe a Moldovei. Nelly Sajin în colaborare cu ceramistul Vlad Bolboceanu, evidențiază și diversificând tonal și cromatic centrul compozițional, – acesta îndeplinind concomitent funcții plastico-estetice dar și informative, – exclud monotonia ritmică a modulelor dreptunghiulare turnate preponderent în forme de aceeași mărime, dar modelate plastic divers. La aceasta contribuie și inserarea în centrul câmpului imaginii a unor elemente distinse ca formă și volum, dar cu pronunțată valoare nu numai estetică, dar și simbolico-semantică. Structurii modulare, în cazul dat, îi revine funcția decorativă de împlinire a câmpului imaginii prin generarea unor ritmuri de forme și culoare de o valoroasă expresie plastică ce generează și ample conotații semanti-

ce de sorgintă intelectuală. În opera menționată, contrastelor tonale, cantitative și celor valorice ale emailurilor colorate, contraste cromatice obținute în urma arderii la temperatura de 960°C, li se atribuie funcții plastice de importanță, or culorile roșii și vișinii ce constituie concomitent câmpul și bordura imaginii, întregind-o compozițional, și cele gri-nuanțat, ce orchestrează ritmic inedit centrul operei, înzestrează lucrarea cu pronunțate expresii ce generează distinse acorduri estetice. Însăși forma modulelor se caracterizează printr-o diversitate de particularități plastice inteligent soluționate, fapt ce contribuie eminent la germinarea unor subtile nuanțe cromatice ca urmare a acțiunii asupra acestora a surselor de iluminare. Tot în anul 1982 Nelly Sajin include forma de modul și în structura compozițiilor predestinate expozițiilor. În acest context este semnificativă lucrarea *Anotimpurile anului*, creată la acea vreme, în care plasticianul combină mai multe piese, utilizând pe larg contrastul dintre forma tradițională de vas, motivul unui buchet vegetal și două panouri formate din câte șaisprezece module decorative având ca decor configurații volumetrice create după principiile celor realizate în modulele din Policlinica nr. 11, dar fără a fi identice ca formă și mesaj. În consecință, artista creează o compoziție ceramică chemată să reprezinte la nivel asociativ-simbolic ideea continuității temporale și totodată valorifică mesaje ce oglindesc ideea fertilității și a belșugului, ideie care, mai târziu, în anul 1984, își va găsi o tratare amă în lucrarea *Fruite de aur*, în ultima aceasta fiind conjugată inedit cu ideea creativității umane și a conexiunilor cu straturile culturale străvechi.

În contextul examinării operelor predestinate decorării spațiilor arhitecturale, create de către Nelly Sajin la hotarul anilor '70–'80, se înscriu și cele șase figuri ceramice sub denumirea de *Muze*, incluse ca decor în foaierea Teatrului de Operă din Chișinău. În creația artistei, aceste lucrări sunt semnificative din mai multe puncte de vedere. Conlucrând cu V. Novicov în procesul de realizare în material a acestor lucrări, plasticienii, pe de o parte, apelează la figurativ, urmărind scopul relevării la un nivel maximal a unui mesaj cu o înaltă încărcătură cultural-umanistă, pe de alta, utilizând particularitățile tehnologice de prelucrare plastică și înzestrare estetică a argilei și șamotei prin emailare, acestea creează chipuri antropomorfe constituite din forme ale căror configurații, fiind predominant decorative, sunt

orientate să diversifice, să spiritualizeze și să actualizeze stilistic austeritatea clasicizantă a interiorului în care sunt amplasate. În acest context sunt semnificative observațiile lui Efim Iampolski, care remarca la timpul respectiv: „...Colectivul de autori: arhitecții A. Gorșcov, N. Kurennoi, constructorii – D. Volkov, M. Zinelihina, pictorii – N. Sajina, V. Novicov, B. și G. Dubrovin, S. Vrânceanu au reușit nu pur și simplu să ofere un omagiu bine meritat canoanelor eterne ale stilisticii clasice, dar și să găsească o conexiune armonioasă în arhitectură a continuității istorice, a particularităților naționale și o deplină corespundere cerințelor timpului său” [7, p. 7-10]. Expresia decorativă a muzelor este generată de însuși modul de constituire structural-compozițională a acestora, or, având la bază forma de fus de coloană, fiecare dintre piesele ciclului încorporează în sine în mod diferit elemente cu funcții decorative și semantice diverse. Aceste elemente, fiind aplicate în mare măsură prin alipire la axa centrală, combinând artistic motive antropomorfe, fitomorfe, obiectuale, configurații și elemente de garnisire vestimentară, contribuie la crearea unor imagini frământătoare, complexe, atât prin mesajele generate de siluete, configurații de formă și decor, cât și prin expresia gravă, meditativă a stării psihologice a chipurilor muzelor. Un rol decisiv în generarea și dezvoltarea mesajului acestor opere îl au expansiunea dinamică a formelor, conexiunile și interferențele proporțiilor și ritmurilor componentelor structurale ale compoziției, inclusiv și ale decorului pieselor, or acestea au fost orchestrate rațional în vederea generării unor expresii melodice care ar contribui eminent la dezvoltarea temei și a conceptului ideatic ce a stat la baza creării acestor lucrări și totodată ar contribui la oglindirea rolului spiritualizant al acestor piese în ambianța arhitectonică a edificiului în cauză³. Menționând dinamismul formelor în calitate de particularitate importantă a lucrării analizate, este cazul să concretizăm faptul că anume în expresiile dinamice ale formelor se ascunde esența semnificațiilor spre care tindea Nelly Sajin nu numai în piesele ciclului *Muze*, dar și în mai multe opere, printre care *Arborele vieții*, operă predestinată Palatului Înregistrării Căsătoriilor, dar și în lucrările orientate de a fi prezentate în cadrul expozițiilor de artă precum compoziția din trei piese sub genericul *Fața pământului*. Atât principiul de structurare compozițională a componentelor imaginii, cât și de modelare a formei

pieselor din ciclul sub genericul *Muze* elucidează o dinamică complexă orientată spiraloidal pe verticală. Aceasta germinează din forța lăuntrică a decorului fusului central și este continuată original în repartiția și orientarea dinamică a detaliilor vestimentare, a mâinilor, a accesoriilor, a decorului vegetal și fitomorf, care, fiind integrat prin lipire la axa mediană, creează concomitent expresii inedite ale unei deconstrucții, ale unei desfolieri asemenea desfacerii petalelor unor structuri naturale aflate în plină creștere și dezvoltare. Această idee de dezvoltare în timp a materiei este original dezvoltată și mai târziu, în lucrarea *Arborele vieții* (1986). Fiind realizată și aceasta în material împreună cu V. Novicov, opera dată își trage originile de la tradiționalul motiv cu același generic frecvent întâlnit în folclorul plastic popular. Adaptând motivul menționat la tehnica ceramicii volumetrică, artiștilor le-a reușit crearea unei imagini simbolice de înaltă sonoritate poetică. Or, și în această lucrare, ideea dezvoltării spiraloidale și a „desfolierii” materiei și-a găsit o realizare plastică originală, dar, concomitent, și o inedită conlucrare cu valențe ideatice de rezonanță apropiate celor întâlnite în ritualul popular al întemeierii unei noi familii, unde accesoriilor li se acordă o importantă însemnătate simbolică. Ideea evoluției și dezvoltării în timp a materiei stă și la baza lucrării *Fața pământului* (1983), unde structura morfologică a pieselor, fiind modelată original, reprezintă artistic procesul natural al mișcării și suprapunerii unor folii tectonice ale scoarței. Aici este cazul să menționăm că întreaga creație a artistei din deceniul al nouălea este îndreptată nu numai spre dezvoltarea limbajului plastic în procesul de zămislire originală a formei pieselor ceramice, dar și spre generarea de către operă a unor esențe existențiale de importanță, în care valorilor culturale și valorilor general umane li se acordă prioritate. Totodată, menționăm faptul că ultima operă analizată este rezultatul unor experimentări asidue cu forma, tehnologia, expresia materialelor și, concomitent, cu posibilitățile de generare prin acestea a mesajului, or întreaga creație din deceniul al optulea și începutul deceniului al nouălea a evoluat sub auspiciul unor căutări asidue asupra formei, morfologiei și sintaxei acesteia, dar și capacității acestora de a genera mesajele spre care tindea artista. În acest context sunt semnificative operele predestinate expozițiilor de artă plastică și decorativă, printre care *Chișinăul vechi și cel nou* (1976), *Arlechini* (1976), *Muzele*

și sportul (1979). În lucrarea *Chișinăul vechi și cel nou*, plasticiana reprezintă artistic schimbările ce s-au petrecut la vremea respectivă în mediul urban al Chișinăului, or noile edificii multietajate, ce se construiau intensiv, prin contrastele de forme și proporții schimbau fața tradițională a urbei. Creând o compoziție spațială constituită din mai multe piese ceramice ce reprezintă imagini asemănătoare unor case tradiționale din cartierele vechi ale orașului, artista contrapune imaginii acestora piese ce oglindesc la nivel metaforic chipul unor construcții apropiate după formă și proporții de structuri fantastice asemănătoare clădirilor așa-numitelor „zgârâe nori”. Astfel, valorificând o temă actuală și tradițională pentru acea vreme, plasticiana soluționează, prin intermediul artei ceramice, probleme inedite de ordin plastic și tehnologic, creând o operă originală pentru acele timpuri, a cărui mesaj este reprezentativ pentru artele plastice și cele decorative din RSSM din perioada expusă analizei.

Tot în această perioadă, artista continuă să valorifice, dar la un alt nivel conceptual și plastic, metodologia creării alternanțelor estetice expresive, germinate dintre expresia formelor pline și cezurile golurilor spațiale dintre acestea, metodologie exersată de către artistă anterior în lucrări din perioada de debut a acesteia. În anii '70, această metodologie este exersată prodigios de către Nelly Sajin în compoziția *Arlechini* (1976). În procesul de constituire morfologică a figurativului acestei compoziții, plasticiana recurge la includerea unor cezuri spațiale în forma plină a imaginii stilizate a corpurilor personajelor și prin acest procedeu sintactic, înzestrează chipurile nu numai cu originale valori estetice, dar și cu distinse acorduri semantice. În consecință, artistei îi reușește să creeze o operă în care au fost integrate diverse repere tipologico-morfologice formale, la bază cărora au stat pronunțate particularități provenite din tradiția olăritului și interferențele dintre formă și decor, și, totodată, îi reușește să genereze mesaje ce oglindesc meditațiile autorului cu privire la soarta artistului, bucuriile și dramele trăirilor spirituale interioare ale omului de cultură. Concomitent, menționăm faptul că, în lucrarea analizată, artista își exprimă un sentiment de adâncă prețuire a tradiției ceramice. Sajin „construiește” figurativul, utilizând eminent racordări de forme tradiționale ale olăritului, precum cele cilindrice, combinațiile hiperboloidale, sferoiforme, cubiforme, circular-inelare,

cu forme tridimensional-sculpturale de sorginte antropomorfă, ultimele fiind inserate sintactic convențional. Convenționalitatea este exersată de către Nelly Sajin și anterior, dar într-o altă ipostază decât cea sintactică menționată deja în procesul de examinare a compoziției *Arlechini*, or în compozițiile *Malanca* (1967) și *Discuție* (1968), convenționalul apare ca principiu de stilizare decorativă a formei obiectualului, înzestrând imaginea cu particularități metaforico-folclorice generate de coordonatele formale hiperbolizate ale figurativului. Totodată, cu privire la compoziția *Malanca*, cât și la o altă lucrare, denumită de către artistă *Circ*, realizată în aceeași perioadă, amintim o particularitate, observată deja la acera vreme, și anume că pe „...autorare o interesează expresia plastică a fiecărui chip, expresia mișcării; și pentru a le amplifica, aceasta dezvoltă imaginile până la grotesc, înzestrându-le cu umor și cu un oarecare sentiment de bucurie față de viață” [5, p. 81].

Revenind la ideea utilizării expresiei spațiului liber inserat organic în structura morfologică a formei pline a pieselor componente ale operei ceramice, menționăm faptul că Sajin valorifică această metodologie și într-o lucrare realizată mai târziu, cea sub genericul *Muzele și sportul*. În aceasta, ceramista optează spre atingerea unor conexiuni dintre tradiția milenară de tratare a formei sculpturale arhaice a figurativului cu forme ale căror „memorie” ține de olărit, de dinamica barocă, de clasică universală. Totodată, particularitățile stilistice menționate, sunt supuse de către artistă unor improvizări formale de sorginte decorativă, acestea fiind caracteristice căutărilor din domeniul plasticii dezvoltate pe parcursul sec. al XX-lea, care, în cazul dat, pe de o parte, sunt îndreptate spre determinarea și promovarea propriului stil al artistei și atingerea integrității formale a operei, pe de alta, sunt orientate spre generarea unui anumit mesaj estetic și semantic al compoziției operei. În consecință, artistei îi reușește să creeze o lucrare, într-o mare măsură nelipsită de un anumit grad de teatralitate, în care jocul cu forma și cu spațiul îi favorizează generarea unor conotații germinate din forme de diversă proveniență stilistică, acestea fiind capabile să reprezinte plastic concepte ale unei legături atemporale din domeniul culturii.

La sfârșitul anilor 1970 – începutul anilor 1980, tendința de a lărgi aria informativă a operei era caracteristică pentru creația mai multor artiști ce activau la acea vreme în diferite specii și genuri ale creației plastice, inclusiv a celor ce profesau

domeniul artei ceramice și al sculpturii decorativ-monumentale, or, după cum pe bună dreptate a fost observat la acea vreme, „...În sculptură, spațialitatea picturală s-a consolidat într-atât, că compozițiile spațiale au constituit un compartiment aparte al expozițiilor de sculptură; chiar și în regatul conservativ al monumentelor se întâlnesc des peisaje și naturi statice, interioare și fragmente de arhitectură; iar în compozițiile de șevalet, cele din lemn sau ceramică, pictura a ocupat un loc stabil, câteodată, numai accentuând formele sculpturale, iar câteodată, completând lumea spațială a sculpturii cu spațialitatea sa iluzorie. În modul cel mai activ pictura se implică în arta decorativă: pierzând ultimile particularități ale menirii sale utilitare, obiectele decorative optează spre absorbirea întregii plenitudini a reprezentării și a chipului, îmbibă în sine spațiul și cu succes acaparează din pictură tematica acesteia, mijloacele de expresie, posibilitățile de neepuizat ale acesteia” [4, p. 8]. Creația pictoriței Nelly Sajin din perioada dată în multe confirmă observațiile susmenționate, or atât lucrările deja analizate *Grădina de iarnă* (1975), *Chișinăul vechi și cel nou* (1976), *Muzele și sportul* (1979), cât și *Anotimpurile anului* (1980), *Creangă de aur* (1980), *Înflorire* (1980) și, în mod deosebit ciclul de opere realizate de către artistă pe parcursul deceniului al nouălea, printre care: *Olimpia* (1981), *Luna septembrie* (1981), *Jocurile de toamnă ale ulcioarelor* (1982), *Totul este din covor* (1983), *Înfloresc livezile* (1983), *Fața pământului* (1983), *Fructe de aur* (1984), *Malanca* (1984), *Părătărașe* (1984), *Primăvara* (1984), *Flori albe* (1985), *Ecoul pământului* (1985), *Odă Artei* (1986), *Buchet* (1986), *Noi votăm pentru pace* (1986), *Custode* (1986), *Protejați!* (1986), *Reportaje cosmice* (1986), platoul decorativ *Tripolie* (1986), *Sub o creangă de sakura* (Maria Bieșu) (1986), *Viața covorului* (1987), compoziția *Eu locuiesc aici* (1989), panourile decorative *Orașul-jucărie* (1990) sunt exemple reprezentative ale opțiunilor artistice ale plasticianului, printre acestea evidențiindu-se și opțiuni îndreptate spre amplificarea expresiei artistice și, totodată, orientate spre lărgirea nivelului informativ al operei ceramice, acestea fiind materializate prin inserarea în imagine a unor particularități sintactice și semantice caracteristice altor genuri de artă decât celor din domeniul artelor decorative. În cadrul schimbărilor de paradigmă artistică și de amplificare a mesajului se înscrie meritoriul și lucrarea *Fața pământului* (1983), operă asupra

căreia ne-am oprit mai sus și în care Nelly Sajin a continuat realizarea unor probleme plastice soluționate parțial în operele deja analizate. Fiind zămisită la un nivel conceptual avansat atât din punct de vedere al determinării coordonatelor ideatice, cât și de găsire a unui echivalent plastic inedit, această operă, grație modalităților plastice originale de constituire a formei, generează mesaje complexe de sorginte filosofico-științifică. Fiind pasionată la acea vreme nu numai de valoarea estetică, dar și de mesajul pe care îl poartă opera, artista realizează, în anul 1984, compoziția *Fructe de aur*, în care sunt implementate plastic opțiunile artistei îndreptate spre valorificarea unor teme la prima vedere simple, dar care, grație modului de concepere ideatică a imaginii și ale tratării plastice a structurii compoziționale și a formei pieselor – părți componente ale ansamblului, oglindește complexitatea gândirii autorului și abilitatea de a transpune în limbajul specific genului ceramicii unele atitudini personale asupra complexității gândirii autorului. În compoziție, modul de tratare plastică a formei se deosebește. Forma prioritar antropomorfă a pieselor centrale, fiind realizată volumetric, este tratată în conformitate cu tradițiile sculpturale, prevalând ca importanță ideatică, dar și structural-compozițională, fapt ce denotă o abordare estetică distinctă comparativ cu modul de tratare a figurativului în operele precedente și o evoluție în timp principial nouă a concepției plastice a artistei. În această operă, principiile de modelare tridimensional-mimetică a formei figurativului, jonctonează eminent cu modalitățile de tratare convențional-decorativă a vestimentației, inclusiv și a soclurilor semifigurilor, care, la rândul lor, sunt decorate prin intermediul unor benzi tonale și cromatice verticale și oblice. Ultimele asigură, concomitent cu forma și ritmul cutelor vestimentare, integritate și originalitate întregii opere, și totodată, o acostează pe aceasta în anumite coordonate stilistice de proveniență monumental-decorativă, – trăsături specifice orientărilor estetice ale vremii, acestea fiind atestate pe scară largă în domeniul menționat. Constituită și prezentată în cadrul expozițiilor, inițial din șase piese – trei dintre ele figurativ-antropomorfe, realizate plastic tridimensional, iar trei a căror structură compozițională întreaga preponderent motive tradiționale ale olăritului fiind realizate sub formă de panouri; această operă înglobează în sine multiple valori ideatice, în care paradigmele tematice ale primei jumătăți a deceniului al nouălea al secolului trecut

jonctionează cu concepte existențiale atemporale străvechi. Ultimele, sunt reliefate și sunt percepute ca fiind amplificate semantic în cazul prezentării în spațiul expozițional, în exclusivitate, a pieselor figurative antropomorfe (cazul expunerii acestora în expoziția comemorativă dedicată creației artistei, derulată în incinta Muzeului Național de Artă al Moldovei în iarna anului 2018). În acest caz, substratul filosofico-conceptual, fiind reliefat semantic, este generat de starea psihologică meditativă a personajelor, particularitate specifică mai mult operelor sculpturale de șevalet, decât operelor cu funcții decorative. Acest fapt denotă aspirațiile creativ-conceptuale de la acea vreme ale artistei, fiind orientate pronunțat spre lărgirea coordonatelor informative ale operei ceramice. Totodată, menționăm că tendințe de lărgire a spectrului informativ al operelor din domeniul artelor decorative se atestă pe larg în creația mai multor plasticieni atât din republicile fostei URSS, cât și de peste hotarele acesteia, fiind un proces evolutiv firesc, îndreptat spre amplificarea estetică și semnificativă a operei de artă. În această ordine de idei, sunt reprezentative nu numai operele analizate anterior, dar și un șir de lucrări printre care *Buchet*, *Odă artei I*, *Odă artei II*, în care artista amplifică expresia estetică a formelor tradiționale de cupă și platou prin decorarea accentuată a acestora cu motive fitomorfe expresive (cazul celor trei cupe din setul *Buchet*), sau prin inserarea în forma de platou a unor originale compoziții constituite din motive antropomorfe și abstracte (cazul dipticului *Odă artei*, al platourilor *Tripolie* și *Viața covorului*). Originalitatea lucrărilor *Buchet*, *Odă artei I*, *Odă artei II* se manifestă prin proliferarea pronunțată a expresiei grafice a modului de tratare a elementelor compoziționale, or pasiunea artistei spre valorificarea expresiilor grafice, făcându-se simțită deja într-un ciclu de lucrări ca *Natură statică* (1969) și *Gotica* (1969) îndeplinite în tuși și acuarelă, și-a găsit o inedită împlinire nu numai în cupele și platourile menționate, dar și în așa lucrări ceramice ca *Malanca* (1984), *Textile* (1989), *Buchet de șah* (1990). Când privește platourile *Tripolie* și *Viața covorului*, menționăm expresivitatea decorativă generată de conexiunile figurinelor volumetrice și imaginea stilizată a motivului peisajer din prima lucrare și interferențele ritmice decorative ale benzilor cromatice aplicate ce coagulează structura compozițională a celui de-al doilea platou.

O distinctă coezuiune a expresiilor grafice ale liniei cu picturalitatea nobilă specifică expresiilor picturii în acuarelă se face simțită în mod evident și în compoziția *Sub o creangă de sakura* (Maria Bieșu), în care forma pronunțat sculpturală este amplificată și prin spațialitatea iluzorie provenită din modul de tratare a motivelor decorative aplicate pictural pe forma tridimensională. Creația cea de-a doua jumătate a deceniului al nouălea se fructifică cu câteva lucrări de importanță, printre care menționăm în mod deosebit compozițiile *Păstrați!* (1987) și *Eu locuiesc aici* (1989), în care este oglindit pe larg procesul de valorificare de către artistă a unor mesaje cu o valoroasă încărcătură ideatică. În ambele lucrări, coeziunea originală a formelor sculpturale și a celor decorative sunt chemate să genereze ample conotații valorice de sorginte culturală și existențială. Opțiunile artistice ale plasticianului în perioada de referință sunt îndreptate concomitent și asupra valorificării unor idei conceptuale de sorginte filosofică, precum cele realizate în compoziția denumită *Genesis* (1988), în care artista, operând cu motive de sorginte abstractă, creează imagini în care formele volumetrice și cele înzestrate cu distincte expresii grafice generează valoroase mesaje asociative. În același timp, Nelly Sajin este pasionată și de valorificarea estetică a conexiunilor dintre expresia planului exersat grafic și cromatic spațial-iluzoriu și formă reliefată, or aceste opțiuni sunt exersate original de către plastician în panourile *Orașul-jucărie*, în care expresia specifică a reliefului decorativ este înbinată armonios cu expresia și conotațiile spațiale ale motivului planului, ultimul fiind constituit din reprezentări de forme geometrice ale căror mesaje optice vin să oglindească profunzimi perspective înzestrate cu valori dinamice pronunțate.

Orientându-și întreaga creație spre formarea unui stil personal inconfundabil și original, Nelly Sajin a tins în permanență și spre generarea prin opera sa a unor mesaje actuale, prin care, și-a materializat artistic atât aspirațiile estetice inedite, cât și conceptele ideatice specifice vremii. Realizările estetice și conceptuale spre care tindea plasticianul, au fost posibile nu numai grație competenței artistei în ceea ce privește mânăuirea întregului arsenal de mijloace compoziționale de constituire a formei obiectului, dar și de realizare tehnologică a acestuia, or ceramica ca gen al creației plastice preconizează și o bună cunoaștere a materialului

din care este îndeplinit produsul, dar și a procedeele de obținere prin ardere a nuanțelor și interferențelor cromatice, a expresiilor texturale, care, la rândul lor, sunt deosebit de importante nu numai pentru generarea frumuseții operei ceramice, dar și pentru atingerea mesajului spre care tinde autorul. În acest context menționăm, că Nelly Sajin exersa cu pricepere șamota și argilele de diverse culori, modelând cu iscusință atât forme sculpturale pline, cât și forme inedit combinate, constituite din bare colorate sau folii subțiri, contribuind la generarea unor expresii estetice originale ale operei. Artista prefera arderea înaltă, realizându-și operele preponderent la o temperatură de 960°C, dar n-a ignorat nici arderea la 1000°C, și nici arderea prin reducere, creând opere de importanță. În aceeași măsură plasticiana a operat la un înalt nivel tehnologic smalțurile, oxizii metalici, sărurile, angobele colorate, pigmentii, valorificând la maximum expresiile artistice și particularitățile semantice ale acestora.

Concluzionând, remarcăm faptul că artista Nelly Sajin, prin opera sa, a înscris o filă importantă în istoria artelor decorative din RSSM, atât prin modalitățile de zămislire morfologico-sintactică și tehnologică a lucrărilor, cât și prin maniera stilistică inedită elaborată minuțios pe parcursul anilor. Favorizând constituirea propriului stil, conexiunile artistice și tehnologice, realizate de către artistă consecvent pe parcursul întregii activități de creație, au contribuit eminent la promovarea prin ceramică a unor importante repere plastice novatoare și ample valori semantice, contribuind la optimizarea expresiei estetice și lărgirea arealului informativ al operelor din domeniul artelor decorative.

Note

¹ Nelly Sajin (Нэлли Сажина) s-a născut la 23 ianuarie 1938 în satul Satka, regiunea Celeabinsk, Rusia. Cu începere din anul 1945, Nelly Sajin locuiește în Chișinău, oraș unde au fost repartizați la muncă părinții acesteia, fiind juriști de specialitate. În anul 1946 Nelly Sajin își începe studiile în clasa întâi a Școlii medii nr. 6 din orașul Chișinău. În anul 1956, după absolvirea școlii, este înmatriculată la Tehnicumul Tehnologic din Chișinău, pe care îl absolvă cu mențiune în anul 1958. În anul 1959, Nelly Sajin a fost înmatriculată la anul întâi, forma de studii frecvență redusă a Institutului Tehnologic din orașul Moscova. Concomitent a activat în calitate de tehnician-desenator în departamentul de proiectare al Biroului de Stat de Proiectare (așa numitul – ГСКБ) din orașul Chișinău

și pe parcursul unui an și-a aprofundat abilitățile artistice în domeniul artelor, domeniu spre care visa din copilărie. Aceste studii de aprofundare s-au petrecut în cadrul Studioului artistic seral organizat pe lângă Școala de Arte „I. E. Repin” din orașul Chișinău. În anul 1960, Nelly Sajin a susținut cu succes examenele la Școala Superioară de Arte Industriale în numele „V. Muhin” din orașul Leningrad. După absolvirea în anul 1966 a instituției amintite, Nelly Sajin a fost repartizată la muncă la Chișinău, în Atelierul de ceramică al Fondului Artistic din RSS Moldovenească, în calitate de pictor-ceramist. Activitatea expozițională, plasticiana și-o începe din anul 1964 în or. Leningrad. În anul 1966, lucrarea de diplomă a acesteia, *Platouri decorative*, a fost expusă la expoziția celor mai reușite proiecte de diplomă ale absolvenților instituțiilor de învățământ superior artistic din țară. În anul 1967, Nelly Sajin a fost admisă în rândurile candidaților, iar în anul 1969, în rândul membrilor titulari ai Uniunii Pictorilor din URSS. În decizia de admitere ca membru al Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova a artistei Nelly Sajin se menționează: „În baza participării la expoziția претенденților, recomandării Secției de Artă Decorativă și Aplicată, recomandărilor a trei membri ai Uniunii Pictorilor din URSS, a Pictorului Poporului din URSS I. T. Bogdesco, a plasticianei A. G. Picunova și a criticului de artă D. D. Golțov, a o admite pe Sajin Nelly în memri ai Uniunii Pictorilor din URSS pentru participarea la expozițiile republicane, unionale și internaționale și pentru lucrările: *Invitație la nuntă* (panou realizat în ceramică), *Malanca* (ciclu de figuri realizate în ceramică) și *Circul* (panou realizat în ceramică)”. „...Pictorița lucrează în domeniul ceramicii decorative și monumentale, ...plasticii minore și ale suvenirilor preconizate pentru a fi multiplicare în masă. Creația N. Sajin se deosebește printr-o căutare permanentă atât a unor noi mijloace de expresie plastică, cât și a particularităților artistice a materialelor. Implementând tradițiile populare în lucrări actuale, grație spiritului și caracterului de gândire artistică, artista în mod creativ transformă tradițiile seculare ale artei populare moldovenești”.

Pe parcursul activității de creație, Nelly Sajin a participat cu operele sale la multiple expoziții republicane, unionale și internaționale, ultimele derulându-se în Polonia, Cehoslovacia, Iugoslavia (Zagreb), Ungaria (Budapesta), Germania (Berlin, Ger-Grenzhausen), Statele Unite ale Americii (New York, Boston, Washington, Chicago), Italia (Faenza). Un loc aparte în ascendența artistică a plasticianului l-au jucat și participările acesteia la diverse concursuri și simpozioane din domeniul ceramicii, organizate peste hotarele țării pe parcursul anilor 1974, 1983, 1986, 1987, 1988. Operele artistei se păstrează în Muzeul Național de Artă al Moldovei, Muzeul de Artă Decorativă și Aplicată din orașul Vilnius, Galeria de Artă din orașul Behin, Casa

Pictorilor din orașul Tbilisi, Muzeul sub aer liber din orașul Tașkent (Vezi: AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 134, f. 3, 13, 23, 24, 26).

² Atracția plasticianului N. Sajin față de expresia estetică a diferitor materiale este caracteristică pentru întreaga carieră artistică a creatoarei, fiind conștientizată și menționată de către aceasta chiar la început de cale profesionistă. După cum menționează ea însăși într-un document de arhivă, referindu-se la predilecțiile artistice personale, pe parcursul anilor de studenție, aprofundarea în arta ceramicii s-a produs mai târziu, or „Pe parcursul studiilor, ceramica mă interesa foarte puțin. Cel mai mult îmi plăcea desenul. Eram captivată, rând pe rând, ba de textile, ba de lemn, ba de arhitectură, ba de sticlă. Și acum simt necesitatea de a lucra în diferite materiale. Ceramica am început să o înțeleg abia la anul cinci și cu o mare plăcere am lucrat în timpul practicii înainte de diplomă și în timpul realizării lucrării de diplomă” (Vezi: AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 134, f. 5, 6.).

³ Valoarea lucrărilor realizate de către Nelly Sajin și V. Novicov pentru Teatrul de Operă din Chișinău, dar și expresia acestora în ambianța spațială a foaiierului edificiului, a fost remarcată de critica de artă a vremii, or același Efim Iampolski, în eseu cu privire la Teatrul din Chișinău, remarca la vremea respectivă faptul că sunt „...bine-venite inserările în mediul spațial al foaiierului goblenurile din lână ale Silviei Vrânceanu, cât și compozițiile sculpturale cromatice, ce reprezintă prin sine chipurile muzicale ale folclorului moldovenesc. Cu regret, realizările talentate ale ceramiștilor, în urma amplasării acestora pe fundalul transparent al vitraliilor ferestrelor, vizual, se percep cu greu. În întregime, planificarea rațională a interioarelor care anticipează sala de spectacole, garnisirea și decorul, luminozitatea și gama cromatică, sunt orientate spre satisfacerea accesului maxim și a confortului rațional necesar comunicării spectatorilor, atât înainte de spectacole, cât și în timpul antractelor. ...Autorii teatrului chișinăuien au reușit, din punctul nostru de vedere, într-un mod fericit, să depășească ispita de a face în fel și chip pe plac așa-numitului gust național, care, în realitate, din

contul uitării trecutului general uman, manifestat în cele mai bune tradiții ale culturii universale înrădăcinate în conștiința noastră, adesea se transformă într-un fals decorativism și o evidentă cheltuială în plus a mijloacelor artistice” (Vezi: Ефим Ямпольский. Театр в Кишиневе. Декоративное искусство СССР, nr. 6, 1983, c. 7-10).

Bibliografie

1. Lavrente I. Ceramica contemporană din Republica Moldova, Teză de doctorat în studiul artelor, cu titlu de manuscris, 2011, 159 p.

2. Spînu C. Sticla artistică din Republica Moldova. In: Arta, Chișinău, 2014, p. 103-119.

3. Гольцов Д. Д. Арта пластикэ а Молдовой Советиче. Изобразительное искусство Советской Молдавии. Кишинев, Тимпул, 1987, 248 п. / Gol'tov D. D. Fine arts of Soviet Moldavia. Kishinev: Timpul, 1987, 248 p.

4. Кантор А. М. Советская живопись на рубеже '70-ых и '80-ых гг. In: Советское искусствознание 82, выпуск 1, с. 8. / Kantor A. M. In: Sovetskaia zhivopisi na rubezhe '70-yh i '80-yh gg. / Sovetskoie iscusstvoznanie 82, vypusk 1, s. 8.

5. Матус Яковлевич Лившиц, Декоративно-прикладное искусство Молдавии, Кишинев: Штиинца, 1980, 100 с. / Matus Iakovlevic' Livshiț, Decorativno-prikladnoe iskusstvo Moldavii. Kishinev: Știința, 1980, 100 s.

6. Чистова Т. В. Нелли Сажина. Каталог выставки. Кишинев: Тимпул, 1988, 24 с. / Cistova T. V. Nelly Sajina. Katalog vystavki. Kishinev: Timpul, 1988, 24 s.

7. Ямпольский Ефим. Театр в Кишиневе. In: Декоративное искусство СССР, nr. 6, 1983, c. 7-10. / Efim Iampol'skii. Teatr v Kishineve. In: Dekorativnoie iskusstvo SSSR, nr. 6, 1983, s. 7-10.



Fig. 1. Sajin Nelly. *Textile*, 1989, șamotă, MNAM



Fig. 2. Sajin Nelly. *Eu locuiesc aici*, 1989, șamotă, MNAM



Fig. 3. Nelly Sajin. *Fructe de aur* (piesă din compoziție), 1984, argilă, email, cupru, MNAM



Fig. 4. Nelly Sajin. *Arlechini* (piese din compoziție), 1976, șamotă, MNAM



Fig 5. Nelly Sajin. *Sub o creangă de sakura* (Maria Bieșu), 1986, ceramică, email, MNAM



Fig. 6. Sajin Nelly. *Ghimpi și trandafiri*, 1989, șamotă, glazură, lemn, MNAM



Fig. 7. Sajin Nelly. *Vara* (piesă din compoziția *Anotimpuri*), 1970, șamotă, glazură, lemn, MNAM



Fig. 8. Nelly Sajin. *Tripolie*, 1986, argilă, MNAM



Fig. 9. Nelly Sajin. *Viața covorului*, 1987, argilă, MNAM



Fig. 10. Nelly Sajin. *Orașul-jucărie*, 1990, argilă, glazură, lemn, MNAM

Metamorfoze ale imaginii vizuale în scenografia moldovenească din prima jumătate a anilor '70 ai sec. XX

Rezumat

Metamorfoze ale imaginii vizuale în scenografia moldovenească din prima jumătate a anilor '70 ai sec. XX

Începutul anilor '70 ai sec. XX se înscrie în evoluția artei scenografice din Moldova ca o perioadă de transformări relevante în arta teatral-decorativă. Acest proces de modificări își are începuturile din deceniul premergător, când pictorii-scenografi au conștientizat necesitatea în revizuirea rolului lor în montarea piesei de spectacol.

Procesul de constituire a scenografiei moldovenești este determinat atât de întregul curs de dezvoltare a artei teatrale sovietice, cât și de apariția tinerilor plasticieni în domeniu. Deși existau anumite diferențieri în particularitățile individuale de interpretare creativă, plasticienii urmăreau o idee unică – perceperea și înțelegerea comună a principiilor de bază ale scenografiei moderne. Anume în anii '70 arta scenografică din Moldova intră într-o etapă nouă de dezvoltare, fapt determinat de stabilirea noilor procese complicate, caracteristice întregii arte teatrale din acea perioadă. S-au schimbat și s-au complicat cerințele de soluționare a ideii spectacolului, metodele și mijloacele de expresie, care nu puteau să nu se răsfrângă asupra creației artistice al scenografilor din Moldova.

Pictorii de teatru recurg adesea la alegorie, simbolism, unde un obiect este înzestrat cu o forță generalizatoare și devine exponentul unei anumite idei. Schimbări semnificative au fost atinse în organizarea spațiului scenic. Se diversifică numărul materialelor și facturilor aplicate pentru decor. O altă tendință în scenografia moldovenească ține de organizarea plastică a scenei, care îmbină cu succes interiorul scenic cu exteriorul. Astfel, cele mai importante procese care caracterizează scenografia sovietică din prima jumătate a anilor 1970, într-o formă sau alta, își găseau reflectarea în opera plasticienilor teatrali din Moldova.

Cuvinte-cheie: scenografie, spațiu scenic, decor, exprimare plastică, spectacol, artă teatrală.

Summary

Metamorphoses of the Visual Images in Moldovan Scenography of the first half of the 1970s

The early 70s of the XX century is part of the evolution of the scenographic art of Moldova as a period of relevant transformations in the theatrical-decorative art. This process of changes has its beginnings in the previous decade, when stage designers have become aware of the need to review their role in setting up the play.

The process of setting up Moldovan scenography was determined both by the whole development of Soviet theatrical art and by the emergence of young plastic artists in the field. Although there were some differences in individual peculiarities of creative interpretation, the plastic artists followed a single idea – the perception and common understanding of the basic principles of modern scenography. Namely in the 70s, the scenographic art in Moldova enters a new stage of development, determined by the establishment of the new complicated processes, characteristic of the entire theatrical art of that period. The requirements for solving the idea of the show, the methods and the means of expression, which could not but affect the artistic creation of the scenographers in Moldova, have changed and got more complicated.

Theater artists often resort to allegory, symbolism, where an object is endowed with generalizing force and becomes the exponent of a certain idea. Significant changes have been made in organizing the stage space. The number of materials and textures applied for decoration is diversified. Another trend in Moldovan scenography is the plastic organization of the scene, which successfully combines the scenic interior with the exterior. Thus, the most important processes characterizing the Soviet scenography of the first half of the 1970s, in one form or another, were reflected in the work of theatrical plastic artists from Moldova.

Keywords: scenography, scenic space, decoration, plastic expression, performance, theatrical art.

Anii '70 ai sec. XX se înscriu în evoluția artei scenografice din RSSM ca o perioadă de mari transformări relevante în arta teatral-decorativă. Acest proces de modificări își are începuturile din deceniul premergător, când pictorii-scenografi au conștientizat necesitatea în revizuirea rolului lor în montarea piesei de spectacol.

Procesul de constituire a scenografiei moldovenești este determinat atât de întregul curs de dezvoltare a artei teatrale sovietice, cât și de apariția tinerilor plasticieni în domeniu. Deși existau anumite diferențieri în particularitățile individuale de interpretare creativă, plasticienii urmăreau o idee unică – perceperea și înțelegerea comună a principiilor de bază ale scenografiei moderne. Anume în anii '70 arta scenografică din Moldova intră într-o etapă nouă de dezvoltare, fapt determinat de stabilirea noilor procese complicate, caracteristice întregii arte teatrale din acea perioadă. S-au schimbat și complicat cerințele de soluționare a ideii spectacolului, metodele și mijloacele de expresie, care nu puteau să nu se răsfrângă asupra creației artistice a scenografilor din Moldova.

În această perioadă activează atât scenografilor din deceniile premergătoare, cum ar fi plasticienii A. Șubin, B. Socolov, C. Lodzeiski ș. a., cât și reprezentanți noi: N. Andronati, I. Puiu, A. Crivoșein, A. Jeludev ș. a.

Una dintre personalitățile marcante în domeniul artei teatrale, mai ales de la începutul și mijlocul anilor '70 ai sec. XX, a fost scenograful Nicolae Andronati. Artistul este printre primii plasticieni autohtoni care realizează și implementează cu succes noile posibilități creative în rezolvarea plastică a spațiului scenic și al decorului. Plasticienii teatrali intuitiv simțeau dezacordul sporit dintre rezolvarea regizorală a spectacolului și întruparea sa plastică, încercând să utilizeze în elaborările lor elemente noi care au apărut în procesul evolutiv al artei teatrale; doar N. Andronati a realizat acest lucru în mod conștient și consecvent. Astfel, artistul este primul dintre scenografilor moldoveni care a reușit să reconforteze un mediu saturat emoțional și să opereze liber spațiul scenic teatral cu diverse materiale și mijloace expresive.

Printre lucrările în care sunt deja vizibile principalele caracteristici ce definesc etapa modernă în scenografia moldovenească putem nominaliza spectacolele: *Minorul* de D. Fonvizin, *Tragedie optimistă* de V. Vishnevsky, *Săptămâna Patimilor* de I. Podoleanu, *Căsătoria* de N. Gogol, jucate la Teatrul Republican pentru Copii și Tineret

„Lucașfăru”; *Soțul cu soția închiriază o oadaie* de M. Roshchin, jucat la Teatrul Dramatic Rus de Stat „A. Cehov” ș. a.

Spectacolul *Minorul* (1972) de D. Fonvizin, privit... prin prisma „funcției dominante” și a „gradului de pregătire a obiectului artistic”, nu e greu să ne convingem că imaginea vizuală propusă de N. Andronati nu putea exista izolat de acțiunea scenică, ci devine semnificativă doar prin interacțiune cu ea” [2, p. 50]. Sarcina artistului nu consta în vizualizarea imaginii constructive, de organizare și reproducerea locului acțiunii, ci în încercările de a exprima prin intermediul elementelor plastice lumea spirituală a personajelor din această piesă.

Însăși instalarea scenică, creată din câteva uși amplasate într-o anumită ordine pe platușul de joc, nu transmitea informații despre locul și timpul acțiunii, despre natura evenimentelor care urmau să se desfășoare pe scenă. Și doar în timpul derulării piesei, când decorul organic se integra în acțiune, elementul spiritual începea să funcționeze sub toate aspectele, scaldat de mesajul emoțional și semantic al subiectului.

Componentă importantă din structura plastică a designului devin ușile obișnuite. Proportțiile inabile, factura grosolan prelucrată a lemnului, simetria strictă, ordinea în care erau plasate – toate acestea contribuiau caracteristicilor exacte ale perioadei istorice și mediului social în care au avut loc, ele corespundeau evidențierii și intensificării semnificației mizanscenelor create de regizorul I. Todorov. Ușile, generând o întreagă serie de asociații, au devenit o condiție extrem de importantă pentru conceperea ideii generale a piesei și interpretării clasice regizorale. Mijloacele principale de expresivitate care l-au ajutat pe artist să transmită publicului cât mai convingător simbolul de bază sunt spațiul și factura.

Anumite dificultăți întâmpină autorul și la montarea decorului pentru spectacolul *Tragedie optimistă* de V. Vishnevsky, jucat la Teatrul Republican pentru Copii și Tineret „Lucașfăru” (1973). Problema dificilă consta în lipsa unui spațiu acceptabil, cu dimensiuni corespunzătoare, și a echipamentului tehnic scenic. Neconfortabilă după proporții, cu o înălțime și adâncime redusă, neechipată cu o rulantă, scena cerea de la artist o rezolvare spațială a acesteia. Soluționarea acestor dificultăți suplimentare contribuia la crearea unei imagini vizuale integrale. În acest sens, N. Andronati a folosit chiar și unele resurse nesemnificative

de lărgire iluzorie a spațiului scenic. Scena a fost învăluită cu o draperie neagră, absorbind lumina, fapt ce a contribuit la pierderea imediată a limitelor vizibile. În acest spațiu era plasată o instalație ce făcea o aluzie vagă spre puntea unei nave militare și care de fapt a devenit osatura integrală a imaginii plastice. Chiar și direcția scândurilor de la pardoseala mașinării a fost calculată astfel pentru a provoca o impresie maximă perspectivei reduse pe care o avea. Instalația scenică, alcătuită din șase mecanisme de diferite configurații, cu dimensiuni relativ mici, datorită poziționării reușite a proporțiilor și aranjamentului său, a reprezentat un echivalent plastic solid, integral și monumental al acțiunii regizate de I. Todorov.

Fără a schimba aspectul general al decorului, N. Andronati intervine cu unele permutări ale detaliilor, fapt ce a facilitat stabilirea cât mai exactă a locului de acțiune. Un mijloc eficace în crearea imaginii scenice l-a jucat lumina. Cu ajutorul ei și altor mijloace tehnice, artistul a făcut invizibili pilonii pe care se baza structura, efect ce a provocat senzația suspendării acesteia și plasării ei într-o dinamică ușoară în spațiu. Aceste elemente au favorizat organizarea jocului ritmic și desfășurarea în timp a spectacolului.

În piesa *Săptămâna Patimilor* de I. Podoleanu, desfășurată pe scena teatrului „Lucefărul” (1974), ca bază a soluției plastice, N. Andronati plasează imaginea tragică a pământului. Simbolurile abordate, completându-se reciproc, formau în conștiința spectatorilor asociații complexe și ambigue. Piei de oi agățate, prin care se întrezărea cerul peticit și zdrențuit, de un roșu-sângerat, în contextul elaborat căpătau un înțeles neașteptat și groaznic – jupoierea pe viu a pământului. Deșertarea pământului jefuit a fost accentuată de moara de piatră abandonată, inutilă și îmburuienită. Pământul crăpat de uscăciune coboară în trepte spre avanscenă, încoronat cu un crucifix masiv. Cu toate acestea, pe alocuri, germeni fragili se întind spre soare, percepuți ca cele mai bune speranțe pentru un viitor apropiat. Viața n-a părâs complet acest pământ, neînsuflețit la prima vedere. Ea doar s-a ascuns în adâncuri, pentru ca să răzbată într-o zi la suprafață. Metoda utilizată în spectacol a fost una de performanță, prezentând interes în variata interacțiune a simbolurilor, a sistemului lor unificat, în care a constat sursa imaginii designului, dinamica sa internă.

Următoarea lucrare a lui N. Andronati, spectacolul *Soțul cu soția închiriază o odaie* de

M. Roshchin, jucat la Teatrul Dramatic Rus din Chișinău „A. P. Cehov” (1975), a fost caracterizată prin elaborarea unei omogenități plastice a tuturor elementelor de decor. Prismele, ce aminteau cuburile de joacă pentru copii, au devenit la rândul său un modul vizual ce se prezintă ca urmare a unui aranjament special compus. Instalația scenică unitară, formată din mai multe niveluri, părea a fi o lume specială, fie un oraș, fie o casă uriașă cu mai multe etaje, creată din cuburi de către copii. Perceperea a ceea ce se întâmplă ca și cum ar fi transpusă prin ochii copilului; este ideea principală care stă la baza imaginii vizuale. Astfel, regizorul N. Basin a reușit să aprofundeze și să generalizeze, la prima vedere, o situație a vieții locale, dezvăluind simultan intonația ușor ironică a piesei lui M. Roshchin. Personajele apăreau parcă din niște celule aranjate la nivelul inferior, unde erau grupate prismele de mari dimensiuni.

Fiecare persoană avea celula sa, care constituia o mică lume aparte. Pe suprafața prismelor superioare, în cursul spectacolului, apărea în lumină un joc alternativ de imagini simple, sugerând niște desene realizate de mâna copilului, care ca și cum ar fi comentat ceea ce se întâmplă pe scenă. Procedeele selectate era în mod strict stăpânit de către artist. Mobilierul și detaliile decorului erau realizate într-o cheie comună cu însăși instalația scenică.

În anii următori, N. Andronati folosește o gamă mai largă de mijloace expresive. Unitatea instalațiilor scenice îmbină în sine atât interiorul, cât și exteriorul. Modificările erau efectuate în principal doar cu ajutorul luminii. Simultan se schimba și gama de culori a instalațiilor. Cu toate acestea, artistul n-a reușit să mențină un principiu unic al transformării imaginii.

Primele lucrări ale lui I. Puiu, reprezentant din generația tânără a pictorilor de teatru, au fost realizate la limitele anilor '60-'70. Această perioadă, în ordine cronologică, a coincis cu începutul etapei următoare în dezvoltarea scenografiei din Moldova. La început, imaginația bogată și creativă a artistului îl aducea, uneori, la un material plastic de supra-abundență a imaginii vizuale. Mai târziu, treptat, el a fost capabil să depășească cu succes acest lucru și să ocupe locul său meritat în rândul celor mai de vază pictori teatrali din Moldova.

Lucrând la spectacolul *Păsările tinereții noastre* de I. Druță, în Teatrul Republican pentru Copii și Tineret „Lucefărul” (1972), I. Puiu a găsit soluția potrivită, păstrând specificul național

al piesei, el a reușit să scoată în evidență esența umană a ideilor din piesă. În general, se poate de spus că decorarea spectacolelor montate pe piesele dramaturgilor naționali locali, cât ar fi de straniu, întotdeauna prezintă pentru pictorul teatral o dificultate deosebită. S-ar părea că cunoașterea particularităților și trăsăturilor vieții, culturii, psihologiei, în sfârșit a artei populare, în mijlocul cărora locuiești de mulți ani, este o garanție sigură a succesului. În practică este cu totul altfel. Tendința de a exprima, cu orice preț, trăsăturile inerente ale piesei naționale adesea îl duce pe artist pe o cale eronată de reproducere a atributelor externe, sub ponderea cărora se pierde esențialul. Substitui-rea căutării și identificării trăsăturilor naționale în piesă a așa-numitului colorit național era o trăsătură răspândită, așa cum, de altfel, și o altă extremă, care se exprima în decorul neutru emfatic, ignorând ostentativ orice caracteristici ale identității naționale a materialului dramatic.

În spectacolul *Păsările tinereții noastre*, porțile larg deschise în avanscenă parcă ar invita spectatorul într-o lume aparte, creată de I. Puiu, și rezolvată de regizorul S. I. Șcurea „într-un stil gravitând spre imagini ritualice” [2, p. 57]. Dominanta plastică a decorului din scenă a devenit fântâna cu cumpănă, pe pereții căreia au fost imaginate în miniatură o serie de căsuțe. Predestinația fântânii, pe parcursul spectacolului, este multiplă: aceasta este și simbol al vieții, și al balanței, peste care sunt suprapuse sortile eroilor principali. Pe fundal, șirurile de dealuri albastrii aproape că se contopesc cu cerul, contururile armonioase ale cărora amintesc niște păsări care și-au desfăcut aripile în zbor.

Dorința, caracteristică lui I. Puiu de a crea elemente grotești, complet neașteptate, a fost exprimată în piesa *Oameni energici* a lui V. Șukșin, montată la Teatrul Muzical-Dramatic „V. Alexandri” din Bălți în regia lui A. Pânzaru (1975). Conform planului artistului, terenul de joacă a fost împărțit în trei părți prin piloni vărgați, uniți cu frânhii, care indicau trei locuri principale de acțiune. Pictorul a folosit cinci pereți amplasați simetric, cu anumite elemente de susținere: un frigider, o canapea etc. În partea din spate a scenei – un turn de observație cu un polițist. În fața ei observăm o compoziție din mai multe anvelope auto (un indiciu clar de fraudă a proprietarului apartamentului). Rândurile de coloane alb-negre și turnul de observație nu numai că formau axa compozițională principală, în jurul căreia regizorul a construit acțiunea, dar au stabilit și o anu-

mită legătură între evenimentele care au avut loc la fața locului și prezența acestor detalii ciudate la prima vedere.

Artistul și regizorul au lăsat posibilitatea unei acțiuni neașteptate incluse în însuși decorul scenei. În final, când pereții plăți s-au îndreptat către spectator cu partea din spate, transformându-se în uși ale camerelor, intențiile regizorului și ale pictorului au devenit clare definitiv. Regizorul și scenograful au propus un joc, rezultatul final al căruia le era cunoscut, însă a fost ascuns cu grijă. Transformarea pereților a devenit ultima incursiune a lanțului de realizări, datorită căreia ideea generală a spectacolului a dobândit armonie și completitudine logică.

Mijlocul anilor '70 pune începutul muncii active a scenografului Anatoli Jeludev, un maestru deja experimentat în teatrele din Rusia. Montând la Teatrul Dramatic Rus din Tiraspol poemul *Vasili Terkin* (1975), plasticianul A. Jeludev și regizorul N. Aronețkaia au realizat acea unitate plastică care a permis poemului lui A. Tvardovski să prindă viață ca o performanță dramatică integrată. Instalația creată de A. Jeludev presupunea un con cu vârful în jos, acoperit cu stofă și cu anumite posibilități cinetice. Astfel, planul spațiului de joc avea posibilități de a modifica unghiul de înclinare față de spectatori. Datorită soluției găsite, regizorul N. Aronețkaia a reușit să realizeze fuziunea organică a imaginii vizuale active cu acțiunea scenică. Mișcarea mașinăriei, rapidă sau lentă, uniformă sau intermitentă, a devenit un mijloc important și eficient de expresivitate scenică în spectacol. O anumită funcție imaginativă a fost, de asemenea, efectuată de ecranele mari situate de-a lungul marginilor scenei, pe care au fost proiectate secvențele ce însoțeau imaginea.

Tendențele moderne în scenografie l-au surprins și pe scenograful Boris Socolov. În lucrările artistului s-au întâlnit mai multe recidive ilustrative, narative, însă el a reușit să asimileze organic principiile de montare modernă, păstrând și re-lu-crând creativ tot ceea ce a fost revalorificat. Sunt relevante schimbările esențiale în procedeele și mijloacele de expresie în creația artistului, în soluționarea obiectivelor complexe de reprezentare laconică în decorul spectacolelor.

Aceste tendințe se observă la montarea spectacolului *Tihnite-s zorile pe-aici...* de B. Vasiliev, jucat în Teatrul Dramatic Rus „A. P. Cehov” (1971). Dominanta rezolvării plastice constituie rampa în linii frânte în zigzag a drumului ce duce

în perspectivă și cinci prisme înalte ce se asociază în procesul acțiunii scenice fie cu niște arme de foc, fie cu tulpini mistuite de foc. Îmbinarea culorii roșii cu petele negre ale pielii arse, cu care erau acoperite tulpinile, atribuiam o expresivitate tragică evenimentelor.

Viața scenică a povestirii *Tihnite-s zorile pe-aici...* a lui B. Vasiliev este legată în mod indisolubil cu numele lui D. Borovski, unul dintre pictorii remarcabili ai teatrului sovietic. Imaginea vizuală a spectacolului creat de el a devenit o piatră de hotar notabilă în istoria scenografiei naționale. Acest lucru nu a putut decât să-l ia în considerare pictorii care au realizat decorul pentru spectacolul *Tihnite-s zorile pe-aici...* în diverse teatre. În același timp, decizia propusă de D. Borovski era atât de organic legată de lectura regizorului spectacolului că orice încercare de imitare era imposibilă.

B. Socolov în mod clar conștientiza acest lucru. Prin urmare, realizând decorul pentru spectacolul *Tihnite-s zorile pe-aici...*, B. Socolov a încercat pe cât posibil de a scăpa de modelul binecunoscut. Deși efectele vizuale oferite de D. Borovski erau mai mobile și se transformau mai ușor pe parcursul spectacolului, B. Sokolov a creat o instalație fixă și unică la prima vedere. Instalația prezenta o rampă în formă de o linie întreruptă a drumului, care era înconjurată de cinci prisme mari. Pe fundal pictorul a plasat un ecran sub forma unui imens triunghi înfipt în sol. Acest ecran servea ca sursă unică de imagini vizuale externe la imobilitatea completă a altor elemente de decor. Lumina, proiectată pe ecran, era în continuă schimbare, însoțind acțiunea scenică. Un rol important l-a jucat materialul cu care era acoperită prisma și pe care era pictat peisajul. Textura pielii arse de culoare roșie, combinația de culoare roșu-închis cu pete negre sumbre ale expresivității tragice predețerminau imaginea unui decor deplin.

Între timp, artistul realizează scenografia la un șir de spectacole care largesc și mai mult posibilitățile organizării scenice, fapt ce denotă maturitatea profesionistă a artistului. Printre acestea putem numi și spectacolul *Valentin și Valentina* de M. Roshchin, jucat în Teatrul Dramatic Rus „A. P. Cehov” (1972). Aici V. Socolov a propus imaginea unui mare oraș modern. Spațiul deschis al scenei, mărginit de un orizont rotund, a fost intersectat de linii stricte, din punct de vedere grafic, ale firelor de troleibuz. Lumina unui semafor ce atârna singuratic în aer era percepută de un accent expresiv de culoare. Pe ambele părți

ale scenei au fost amplasate în mod simetric două planuri în mișcare verticală, care au fost destinate balanței compoziționale a spațiului și realizării transformării sale. Atunci când acțiunea avea loc în apartamentul lui Valentin sau Valentina, părțile inferioare ale pereților-planuri se mișcau lateral și în spatele lor apăreau furcile cu detaliile necesare ce veneau spre spectatori. La sfârșitul episodului, totul se petrecea în ordine inversă. Astfel, pe parcursul spectacolului exista posibilitatea de a îmbina detaliile din interior cu cele din exterior ale decorului.

Scenograful A. Șubin, unul dintre cei mai consacrați artiști de teatru din Moldova, a trebuit, de asemenea, să-și reconsidere ideile stabilite cu privire la rolul pictorului de teatru. Lucrările lui A. Șubin din anii '70 pot fi un exemplu clar al complexității unei astfel de evoluții. Faptul că într-o serie de spectacole artistul a reușit să se debaraseze de povara grea a tradițiilor inutile de exprimare a scenelor naturale, realiste și să creeze chipuri ce corespund cerințelor artei teatrale la moment – era cea mai bună dovadă de loialitate față de direcția aleasă de artist.

Într-o manieră destul de neobișnuită pentru sine a realizat A. Șubin decorul piesei *Păsări-le tinereții noastre* de I. Druță, montată în Teatrul de Stat Muzical-dramatic „A. S. Pușkin” (1973). În plasticitatea unei singure instalații s-a reflectat relieful caracteristic Moldovei. Una dintre destinațiile instalației a fost de a combina interiorul cu exteriorul. În funcție de poziția mașinării, acțiunea era transferată în cameră, apoi în aer liber. Înălțimea construcției suficient de mare a permis încorporarea organică a interiorului casei în configurația de ansamblu a instalației scenice. *Păsări-le tinereții noastre* au arătat un anumit rezultat al procesului complex și creativ de căutare a formelor caracteristice identificării naționale, care au curpins aproape toată arta sovietică din acea perioadă.

În creația lui C. Lodzeiski din anii '70 încă mai era simțită tentația de a decora spectacole muzicale, în care anterior a izbutit să realizeze rezultate semnificative. Stăpânind bine tridimensionalitatea spațiului scenic și folosindu-l cu pricepere, el de multe ori a recurs la ajutorul picturii, găsind în ea posibilități noi de căutări vizuale. Aproape exclusiv prin mijloacele picturii, C. Lodzeiski a decorat opera *Mireasa țarului* de N. Rimsky-Korsakov în Teatrul de Stat de Operă și Balet din Moldova (1971). Aspectul primei scene de acțiune a fost creat îndeosebi cu ajutorul de-

corațiunilor ușor prezentate. Un alt loc de acțiune a fost elaborat în stilul unei arhitecturi care nu era în concordanță cu caracterul operei.

Cercul artiștilor care au lucrat în teatrele republicii din această perioadă este mult mai amplu decât cel prezent în articol. Lucrările maeștrilor, descrise mai sus, în ansamblu, au determinat nivelul scenografiei moldovenești din anii respectivi. Opera lor ne permite să identificăm și să formulăm principiile, metodele și mijloacele de exprimare care caracterizează cel mai mult scenografia moldovenească.

Observăm că pictorii de teatru recurg adesea la alegorie, simbolism, unde un obiect este înzestrat cu o forță generalizatoare și devine exponentul unei anumite idei. Mai puțin frecvent se folosește tehnică numită „multiobiectuală”. Esența constă în includerea în spațiul scenic a unui număr mare de accesorii și semne caracteristice unei anumite epoci istorice, unui mediu social. Conexiunile obișnuite dintre ele pot fi încălcate intenționat cu scopul de a intensifica caracteristica de reprezentare a piesei.

Schimbări semnificative au fost realizate în organizarea spațiului scenic, unde coordonatele spațiului real au fost concepute de posibilitățile plastice. Rolul materialelor și facturilor a crescut semnificativ într-un principiu calitativ nou de utilizare. Aici materialul a dobândit un înțeles independent, devenind purtător al imaginilor.

Un atribut important al scenografiei moderne era cinetica, deși nu ocupase la acea etapă încă un loc vrednic. Deplasarea în spațiu de multe ori nu a depășit pur și simplu un cadru strict tehnic,

mișcarea nu a participat direct la formarea imaginii vizuale.

O altă tendință în scenografia moldovenească ține de organizarea plastică a scenei, care îmbină cu succes interiorul scenic cu exteriorul. Această tendință s-a manifestat în mod clar datorită dorinței de a crea un mediu care nu ar fi închis în sfera acțiunii stabilite de dramaturg, ci reprezentând o parte a întregului. Datorită acestui fapt, spectacolul dobândește un aspect neașteptat, dezvoltând conexiunile ascunse anterior între fenomene și evenimente.

Concluziile pe care le-am efectuat arată că cele mai importante procese care caracterizează scenografia sovietică din prima jumătate a anilor '70, într-o formă sau alta, își găseau reflectarea în opera plasticienilor teatrali din Moldova. Deși unii factori subiectivi în dezvoltarea artei teatrale din republică au influențat termenii și gradul de manifestare a acestora, scenografia moldovenească și-a ocupat locul binemeritat în arta sovietică, acumulând și promovând cele mai bune manifestări create de scenografi de frunte din Moldova.

Bibliografie

1. Кердиваренко С. В. Творчество художника Б. Соколова, Кишинев: Штиинца, 1987. / Kerdivarenko S. V. Tvorchestvo hudojnika B. Sokolova, Kishinev: Shtiintsya, 1987.
2. Кердиваренко С. В. Театрально-декорационное искусство Молдавии, Кишинев: Штиинца, 1984. / Kerdivarenko S. V. Teatra'no-dekoratsionnoe iskusstvo Moldavii. Kishinev: Shtiintsya, 1984.

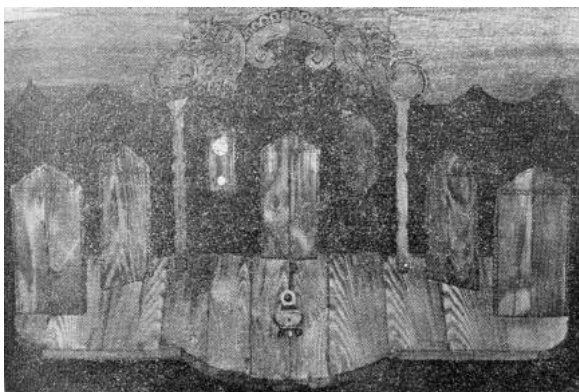


Fig. 1. Schiță de decor la spectacolul *Minorul* de D. Fonvizin, 1972 [2, p. 51]. Scenograf N. Andronati

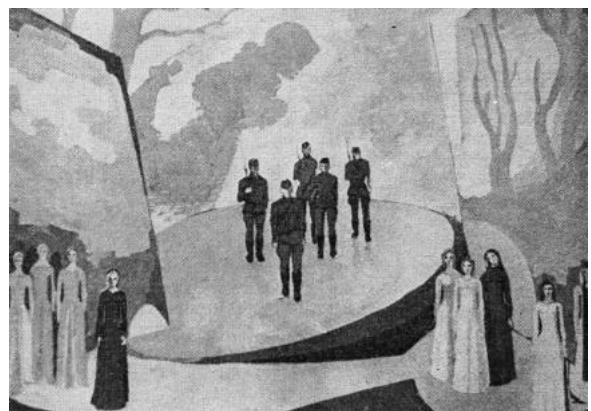


Fig. 2. Schiță de decor la spectacolul *Vasili Tiorkin* de A. Tvardovski, 1975 [2, p. 64]. Scenograf A. Jeludev

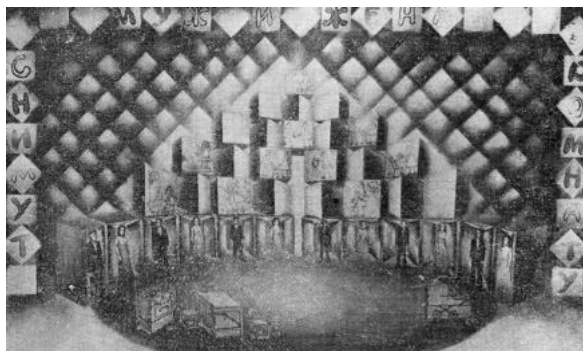


Fig. 3. Schiță de decor la spectacolul *Soțul cu soția închiriază o odaie* de M. Roshchin, 1975 [2, p. 54].
Scenograf N. Andronati

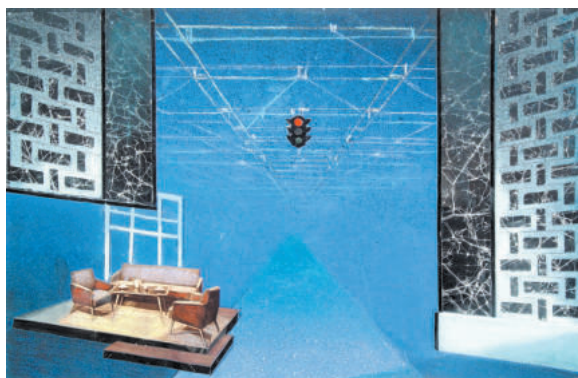


Fig. 4. Schiță de decor la spectacolul *Valentin și Valentina* de M. Roshchin, 1972, MNAM.
Scenograf B. Socolov



Fig. 5. Schiță de decor la spectacolul *Mireasa țarului* de Rimsky-Korsakov, 1971, MNAM.
Scenograf C. Lodzeiski

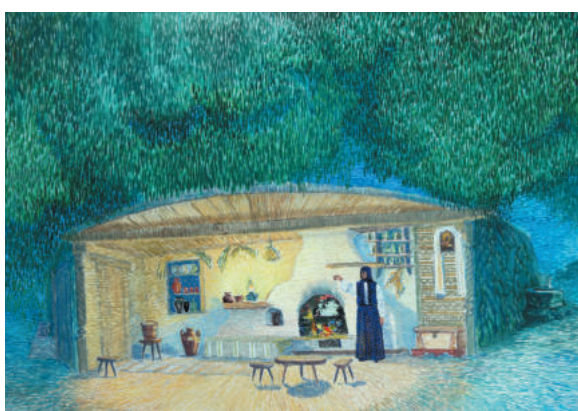


Fig. 6. Schiță de decor la spectacolul *Păsările tinereții noastre* de I. Druță, 1973, MNAM.
Scenograf A. Șubin



Fig. 7. Schiță de decor la spectacolul *Cerbii azurii* de A. Kolomiț, 1975, MNAM.
Scenograf A. Șubin



Fig. 8. Schiță de decor la spectacolul *Cerbii azurii* de A. Kolomiț, 1975, MNAM.
Scenograf A. Șubin

Victoria ROCACIUC

Noi tendințe în arta cărții moldovenești din perioada anilor 1970–1980

Rezumat

Noi tendințe în arta cărții moldovenești din perioada anilor 1970–1980

Între anii 1970–1980, în RSSM s-au lansat noi sarcini în domeniul prezentării artistice a cărților, în care construcția cărții treptat va deveni una prioritară. Schimbarea tendințelor specifice în evoluția desenului a fost demonstrată în anul 1972, în cadrul „Primei expoziții de desen din Federația Rusă” (I-ая всероссийская выставка рисунка) în incinta Muzeului Rus din Leningrad. Dacă până la mijlocul anilor 1960 arta grafică trecea printr-o perioadă marcată de perceperea epică a artei sovietice, atunci către anii 1970, ca și în perioada anilor 1920, în cadrul artei sovietice se va pune în evidență latura lirică și iarăși va apărea latura individuală de percepere și de reflectare a vieții. Deși până la începutul anilor 1960 tonurile de negru și alb se utilizau doar în sensul lor direct, tonal, după anii 1970 „albul” și „negrul” vor căpăta un sens aproape simbolic, indirect sau tratat la figurativ. Contrastele tonale, factura și textura foii, încărcătura grafică vor căpăta o nouă conotație semantică și artistică. Aceste aspecte se vor observa în creația lui Gheorghe Vrabie, Leonid Nikitin, Isai Cârmu, Alexei Colîbneac, Alexandr Hmelnițki, Arcadie Antoseac, Anna Evtuşenco, Lică Sainciuc și mai multor artiști formați în condițiile anilor 1970.

Cuvinte-cheie: grafică, construcție, design, carte, ilustrație, gen, compoziție, procedeu, tonalitate, manieră, stil, tendință.

Summary

New trends in Moldavian book art from the period of 1970–1980

In the period 1970–1980 in the Moldavian SSR, new tasks were issued in the field of artistic presentation of books, in which the construction of the book will gradually become a priority. The change of trends specific in the evolution of the design was demonstrated in 1972, within “The First Exhibition of Drawing in the Russian Federation” (I всероссийская выставка рисунка) on the premises of the Russian Museum in Leningrad. If by the mid of 1960s, the graphic art was going through a period marked by the perception of the epic of the Soviet art, then by the 1970s, like in the 1920s, the lyrical side increases in the context of Soviet art and again the individual side of perception and reflection of life appears. Although until early 1960s the tones of black and white were used only in their direct, tonal meaning, after the 1970’s the “white” and “black” gain almost a symbolic, indirect or figurative sense. The tonal contrasts, the invoice and the texture of the sheet, the graphics load gain a new semantic and artistic connotation. These aspects can be seen in the creation of Gheorghe Vrabie, Leonid Nikitin, Isai Carmu, Alexei Colibneac, Alexandr Hmelnitki, Arcadie Antoseac, Anna Evtusenco, Lica Sainciuc and several artists trained in the conditions of the 1970s.

Keywords: graphics, construction, design, book, illustration, genre, composition, technique, tone, manner, style, trend.

În anii 1970, în întreaga artă sovietică, va deveni palpabilă o nouă atitudine față de procedee și tehnici grafice, precum cea a turnării de la linogravură neagră (*отлив от черной линогравюры*) și, totodată, se va înregistra creșterea interesului față de alte tehnici ale stampeii. Se va confirma importanța stampelor color, iar odată cu gravură în lenoleum tot mai pe larg se va

extinde litografia și gravura. Dacă pe la începutul anilor 1960 desenul a fost în totalitate deprimat de stampă, atunci către anii 1970 el treptat se va elibera, se va descătușa de constrângerile plastice ale acesteia. Din sfârșitul anilor 1960, spectatorii se vor întâlni față în față cu adevărata schimbare în masă a direcției înspre desen, care de atunci va ocupa un loc destul de proeminent în arta grafică [14, p. 237].

Dacă până la mijlocul anilor 1960 arta grafică trecea printr-o perioadă marcată de tratarea epică a artei sovietice, atunci către anii 1970, ca și în perioada anilor 1920, în cadrul artei sovietice se va mări latura lirică. Drept schimbare a viziunii colective, predominante în operele lui Șmarinov, Kibrik, Pimenov, iarăși va apărea aspectul individual de percepere și de reflectare a vieții. Se va accentua caracterul metaforic al imaginilor, se va lărgi sensul asociativ al mijloacelor grafice de expresie, se va pune accentul pe fantezie și se va evidenția partea poetică a imaginației artistice. Dacă până la începutul anilor 1960 tonurile de negru și alb se utilizau doar în sensul lor direct, tonal, atunci după anii 1970 „albul” și „negrul” vor căpăta un sens aproape simbolic, indirect. Contrastele tonale vor căpăta o nouă conotație semantică și artistică. Imagini stricte, ca și cum preparate în stilul lui Mitrohin, când obiectelor și formelor se pare că li se scoate primul strat sau pielea de deasupra, vor ceda locul celor ce creau impresia de fluctuație, dinamism și descoperire a atmosferei fantastice a amurgurilor lirice, de contemplare și emoții de diferit gen [14, p. 241].

Este perioada de apariție a lucrărilor lui Ilia Bogdesco *Lauda prostiei* de Erasmus din Rotterdam (1975/1976) cu caligrafii textuale în tehnica tușului cu peniță; ilustrarea acestei cărți artistul o va repeta ulterior în gravură pe aramă; *Călătoriile lui Gulliver* de Jonathan Swift (1978–1979), gravură pe aramă, înalt apreciate la nivel unional. Căutarea unei filosofii proprii atât la nivel executiv și la cel de tratare a ideilor autorilor cărților ilustrate îl va marca pe Ilia Bogdesco pe tot parcursul activității de creație. Stilul lui se baza, în mare parte, pe tradițiile clasice ale gravurii atât la nivel tehnic, cât și la nivel de prezentare convingătoare a desenului.

Una dintre tendințele specifice în evoluția desenului a fost demonstrată în cadrul *Primei expoziții de desen din Federația Rusă* (I всероссийская выставка рисунка), care a avut loc în vara anului 1972, în incinta Muzeului Rus din Leningrad. Atunci va fi atestată dispariția seriilor grafice, arta desenului va trece spre un laconism, ascetism al manierelor artistice. Dacă până atunci, în cadrul seriilor de ilustrații, mișcarea se exprima prin schimbarea cadrelor ce alcătuiau seria, în această perioadă mișcarea se putea exprima prin schimbarea direcțiilor de hașurare în cadrul unuia și același desen [14, p. 242, 243], lucru sesizabil și în

creația artiștilor moldoveni (acvafortele lui Gheorghe Vrabie la versurile de Paul Valery, 1979).

În anii 1960, pe paginile ziarelor și revistelor, în atelierelor de creație și în edituri, în cadrul discuțiilor pe marginea expozițiilor s-a desfășurat o polemică despre soarta și supraviețuirea ilustrației de carte. Interesul sporit, specific pentru acea perioadă, față de „construirea” cărții, de proiectarea ei artistică în baza funcționalității proprii construcțiilor clădirilor, fără „înfrumusețări” inutile, a influențat părerea că ilustrația de carte, cu excepția celei pentru copii, este depășită și își finalizează existența. Se lansau diverse argumentări: sociale (nivelul cultural al cititorului a crescut și nu are nevoie de „suporturi”) și economice (poligrafia nu poate satisface piața cu cărțile necesare cititorilor și despre ce fel de „înfrumusețări” poate fi vorba) și multe altele. Ca și în toate asemenea discuții drept cel mai bun arbitru a devenit timpul. În anii următori, designul cărților sovietice a atins succese foarte mari și a ieșit la nivel internațional, iar arta ilustrațiilor de carte nu a dispărut, ci și-a lărgit auditoriul de cititori [13, p. 7]. În RSSM acest lucru s-a reflectat mai ales în creația artiștilor absolvenți ai facultății de poligrafie Boris Brânzei și Isai Cârmu (Institutul Poligrafic din Moscova), Leonid Nikitin și Arii Svetcenko (Institutul Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov). Creația lui Isai Cârmu se evidențiază și prin experimentele îndrăznețe în tendința de a subordona materialul plastic tipului ediției. El utiliza tehnica acvafortelului, xilografiei, mixtă, precum și tușul, guașa, acuarela, colajul. În toate cărțile ilustrate de Isai Cârmu sunt dominante „arhitectonica”, compoziția generală a cărții. Creația lui Isai Cârmu constituia un model de prezentare grafică și ilustrare a cărții în spiritul celui mai original design contemporan [7, p. 8]. Laconismul imaginilor de afiș sau *metafora* umoristică și *grotescul* proprii caricaturilor, au pătruns și în ilustrațiile cărților prezentate artistic de Isai Cârmu, în metodele și procedeele specifice manierei sale de creație. Lucru ce poate fi observat în ilustrațiile sale pentru cărțile lui Arkadi Gaidar *Malciș-Kibalciș* (1973) și *Piatră caldă* (1975); *Anecdote gabrovene* în versiunea lui Ștefan Fartunov și Petru Prodanov (1978, 1984), dar și alte lucrări originale. În prima și ultima dintre ele, autorul folosește tehnicile și principiile genului caricaturist pentru a reda sensul figurativ al imaginii artistice din esența textului, în cea de a doua recurge la metodele picturii de gen.

Cu principiile proprii picturii de șevalet, scene de gen, se aseamănă soluțiile plastice utilizate în prezentarea artistică a cărții *Ministrul bunelului* (1972) de Spiridon Vangheli ș. a. Subordonând materialul plastic tipului de ediție, artistul experimenta liber, conștient, cu pasiune și se baza pe accentuarea planului emotiv. Emoțiile pozitive a reușit să le transmită și personajelor din desenele pentru cartea lui Dumitru Matcovschi *Hora Mare* (1979), unde insectele și animalele stilizate iscusit și vesel se percep conform viziunilor unui copil. Grafica pentru cartea *Pâinea* (1977) de Liviu Damian se reduce la caracterul robust, tăiat al formelor și la apropierea de arta populară, ca o interpretare grafică și, totodată, decorativă a acesteia [6, p. 106-112].

În anii 1970, în grafica de carte, ca și în toată arta plastică moldovenească, se vor observa tendințe noi: accentul pe individualitate și pe libertatea de expresie artistică, înnoirea mijloacelor plastice, utilizarea materialelor noi. Drept consecință, va apărea tendința decorativă și austeră de elaborare a imaginilor, sinteza stilurilor și noua estetică a convenționalului, opus stilisticii și ideologiei sovietice oficiale.

În anii '70, ca niciodată, o deosebită atenție se atrăgea organizării expozițiilor de tineret. Către mijlocul acestor ani se atestă o creștere a nivelului artistic al respectivelor expoziții, ceea ce s-a remarcat, în special, în expoziția unională *Tineretul țării* (1976). Conform catalogului expoziției republicane de creație a tinerilor artiști plastici din Republica Moldova, cu același generic (anul 1977) [15], la eveniment au participat: Gheorghe Vrabie, Grigori Bosenko, Simion Gamurar, Alexei Colîbneac, Ivan Cavarnali ș. a. Toate personalitățile menționate sunt bine cunoscute, mulți dintre acești autori continuă activitatea artistică și în prezent, unii dintre care, ulterior, devenind cadre didactice. În organizarea acestei expoziții, pentru prima dată au fost încheiate contracte financiare cu tinerii artiști [1, f. 108].

În 1979 a apărut și catalogul *Expoziției republicane de placarde politice și grafică satirică* [10, p. 4-41], în care se reflecta sugestiv nivelul artistic și problemele sociale actuale până în prezent. Printre cei care au participat la expoziție au fost: Glebus și Lică Sainciuc, Igor și Roland Vieru, Zigfrid Polingher, Iacob Averbuh, Eugen Ioviță, Evgheni Merega, Emil Childescu, Grigori Kornienko, Nikolai Makarenko, Alexandr Hmelnițki, Boris Șirokorad, Ion Tabârță, Vladimir Sinițki,

Alexei Grabco, Leonid Domnin. În contextul studierii tratării convenționalului avem posibilitatea să comparăm diverse abordări ale spațiului compozițional și perspectivei, plasmuirii formelor și volumelor în grafica satirică și în afișul politic.

Literatura clasică a început să fie ilustrată prin modalități noi. Mihail Vakarciuk și Natalia Tarasenko au ilustrat în tehnică mixtă *Iliada* lui Homer (1978). Vladimir Bulba combina materialele tehnice, ilustrând *Povești populare moldovenești* (1980), Oleg Zemțov – *Drame* de Goethe (1978) și antologia prozei sovietice pentru copii *Детям планеты Земля* (1976); Emil Childescu – *La cireșe* de I. Creangă (1976), Isai Cârmu – *Dimitrie Cantemir* de V. Ioviță (1973) și *Lirica* de Petrarca (1975), Nikolai Samborski – povestea populară moldovenească *Fiica înțeleaptă a păstorului* (1975), Natalia Tarasenko – *Рассказы о вине* de M. Peleah (1979), Alexandr Hmelnițki *Balade* de V. Alecsandri (1972), Anatoli Iavtușenko *Șapte pitici în pădure* (1972). O nouă latură senzuală reproduceau lucrările create în acuarelă pe umed (Alexei Colîbneac *Concertul în luncă* de V. Alecsandri, 1976, hârtie, acuarelă). O formă originală de combinare a guașului cu acuarela a abordat-o Mihail Bacinschi în ilustrarea cărții lui Gr. Botezatu *Clopoțelul fermecat* (1980). Sensuri indirecte, simbolice din lucrările în alb-negru vor apărea datorită apropierei de limbajul decorativ: Andrei Țurcanu *Limba noastră-i o comoară* (1980, tuș, peniță) de N. Corlăteanu. Contrastele tonale, factura și textura suprefeței de hârtie, încărcătura grafică vor căpăta o nouă esență semantică și artistică. Aceste aspecte se vor observa în creația lui Gheorghe Vrabie, Leonid Nikitin, Isai Cârmu, Anna Evtușenco, Arcadie Antoseac și a mai multor artiști formați în condițiile anilor 1970. Practic, fiecare grafician tindea să valorifice atât latura monocromă, cât și cea policromă a ilustrației de carte, căutând forme de combinare a procedeelelor tonale și coloristice, de nuanțare a atmosferei din cadrul textului ilustrat. Artiștii vor aborda noi tehnici de gravură pe sticlă organică, pe plastic, pe hârtie cu puțin relief. Fiind neobișnuit abordată, tehnica mixtă va indica interferențe între genuri și domenii plastice (Iuri Pivcenko *Mahabharata* (1979, tehnica mixtă pe suport textil) etc.

Ilustrațiile lui Igor Vieru la lirica lui Mihai Eminescu sensibilizau prin accentuarea momentelor sociale în opera marelui poet. Precum și la începutul perioadei postbelice, un loc de seamă în creația lui Leonid Grigorașenco a ocupat genul is-

toric. Câteva serii grafice ale artistului sunt consacrate luptătorilor pentru puterea sovietică, luptei popoarelor moldovenesc, rus, ucrainean și celor balcanice pentru eliberarea națională și progresul social, spiritului eroic caracteristic perioadei celui de-al Doilea Război Mondial. Printre cele mai expresive lucrări ale lui se remarcă lucrările în acuarelă *Serghei Lazo printre partizani*, *Bogdan Hmelnițki lângă trupul neînsuflețit al fiului său Timotei*, *Pe piața Senatului*, gravura în acvaforte *Masacru (Măcelul)* [9, p. 7]. Acest lucru s-a reflectat în una dintre ultimele lui lucrări din domeniul prezentării artistice, grafica pentru cartea *Legende despre Lazo* semnată de G. Malarciuc (1971) [12, 1-143].

Cartea moldovenească s-a afirmat la concursurile unionale anuale *Arta cărții* nu doar grație bazei poligrafico-editoriale, ci și sporirii calității de prezentare grafică și ilustrării edițiilor publicate [7, p. 6]. Literatura social-politică, didactică, de popularizare, beletristică, cărțile pentru copii ofereau graficienilor numeroase posibilități pentru căutări și experimente, pentru exprimarea personalității artistice.

Mihail Bacinschi, diplomant al concursului republican de artă a cărții, în acea perioadă ilustra cu precădere cărțile pentru copii. În anul 1980 artistul a fost distins cu diploma de gradul III la Concursul republican de artă a cărții pentru ilustrarea cărții de Gr. Botezatu *Clopoțelul fermecat* [7, p. 173]. Mai mulți graficieni lucrau în diverse genuri, astfel principiile proprii graficii de șevalet sau caricaturii puteau să pătrundă în grafica de carte și viceversa. Vladimir Bulba activa în domeniul graficii de carte și de șevalet, participa la expoziții republicane și unionale. Mihail Varcariuc activa în domeniul graficii de carte și de șevalet, este diplomant al unui concurs de artă a cărții și participant la expoziții republicane.

Roman Ghimon atunci a fost distins cu diplome ale unor concursuri republicane și unionale de grafică de carte. Astfel, pentru ilustrațiile la *Băline*, în anul 1979 artistul a fost distins cu diploma de gradul II la Concursul republican de artă a cărții.

Valeri Malearenko activa în domeniul graficii de carte și de șevalet. În 1979 Valeri Malearenko a fost distins cu diploma de gradul II la Concursul republican de artă a cărții pentru ilustrarea cărții de J. G. Byron *Peregrinările lui Childe Harold*. Leonid Nikitin activa în domeniul graficii de carte și de șevalet, ex-librisului. Gheorghi Ostapenko (1926–1982) activa în domeniul gra-

ficii de carte și de șevalet, participa la expozițiile republicane, internaționale și unionale de artă plastică. Gheorghi Ostapenko s-a născut la 14 septembrie 1926 în orașul Bereslav, regiunea Herson, într-o familie de muncitori; a decedat la 14 iunie 1982 la Chișinău. În 1952 a absolvit Școala de Arte Plastice din Lugansk (Donețk), specialitatea ceramică, apoi în 1957 – Institutul Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov, specialitatea redactor artistic al producției de tipar [2, f. 1]. Din 1957 artistul a fost redactorul artistic al Goslitizdat-ului (Editura Literară de Stat) din RSS Uzbecă, orașul Dușanbe, apoi din 1958 – redactor artistic în aceeași editură [2, f. 1 (verso)]. Din 1966, Gheorghi Ostapenko se stabilește la Chișinău, motiv din care, în 1967 din partea conducerii UAP din RSS Tadjică conducerii UAP din RSS Moldovenească i-a fost transferat dosarul personal al artistului. Până în 1972, plasticianul a colaborat cu diverse edituri moldovenești: „Cartea Moldovenească”, „Știința” etc. Între anii 1972–1976, Gheorghi Ostapenko a predat obiecte de specialitate în Școala Republicană Internat de Arte Plastice. Activând la editurile moldovenești, artistul a ilustrat literatură clasică străină și rusă, mai multe dintre cărți au fost apreciate la concursuri republicane și internaționale. Gheorghi Ostapenko a fost secretar al secției „Grafică” a UAP din RSS Moldovenească și președinte al sectorului „Grafică de carte”. A fost membru al Consiliului artistic al Comitetului editorial. În anul 1980, conducerea UAP l-a recomandat pentru a trece la activitate pedagogică în Universitatea Pedagogică „Ion Creangă” [2, f. 24]. Diplomant al concursurilor republicane și unionale de artă a cărții, în anul 1978 Gheorghi Ostapenko a fost distins cu diploma de gradul III la Concursul republican de artă a cărții pentru ilustrarea cărții *Un voinic cât un pitic* de N. Nekrasov [7, p. 122-125, 174]. De fapt, creația lui Nekrasov l-a preocupat mai dedemult. Aproximativ în 1970, artistul a ilustrat poemul lui Nekrasov *Кому на Руси жить хорошо* în traducere română. În articolul din „Sovetskaia Moldavia” (păstrat în dosarul lui personal de la AOSPRM) artistul descrie sarcina lui ideaticoplastică privind această operă a lui Nekrasov. Fiind pe atunci artistul principal al editurii „Cartea Moldovenească”, Gheorghi Ostapenko a menționat în interviul intitulat «Пленительная сила таланта» că a fost cu adevărat fericit când i-au încredințat să illustreze poemul. Pentru grafician, rândurile textului erau sonore, clare și „colorate”. Artistul

a dorit să reflecte în ilustrații bogăția ideatică și artistică a operei, esența ei revoluționară, revoltătoare. Prin intermediul hașurărilor de negru-alb din cadrul tehnicii acvaforte, graficianul tindea să evidențieze sufletul neliniștit al țaranului rus. Această idee este accentuată în supracopertă: cei șapte țărani-căutători de adevăr (nevoia și durerea n-au ucis în ei speranța) și în frontispiciu – burlacii trăgând o barcă (simbolul Rusiei iobăgite) și în desenele *Țăranca*, *Cântecul lui Grișa Dobrosklonov*, artistul a remarcat că puterea talentului lui Nekrasov l-a copleșit și el a lucrat cu inspirație [2, f. 25].

Iuri Pivcenko, cu ilustrațiile de carte și afișul, a participat la expozițiile republicane și unionale; a fost distins cu diplomele de participare la concursurile republicane și unionale de artă a cărții. Pentru ilustrarea *Mahabharatei*, în 1979, Iuri Pivcenko a fost distins cu diploma de gradul III la Concursul republican și în 1980 cu diplomele de gradul I la Concursul republican și de gradul III la Concursul unional de artă a cărții pentru ilustrarea cărții *Iskra*.

Arii Sveatcenko (1937–1990) a activat în domeniul ilustrării cărților, mai ales celor pentru copii, și a participat la expozițiile republicane, unionale și internaționale [3]. Arii Sveatcenko s-a născut la 10 ianuarie 1937 în orașul Krasnoiarsk, regiunea Donețk, într-o familie de slujbași [3, f. 2]. Între anii 1960–1965 a studiat la Institutul Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov, pentru a obține specialitatea de artist plastic grafician specializat în prezentarea artistică a producției de tipar. După absolvirea facultății, Arii Sveatcenko a fost transferat la Chișinău în calitate de redactor artistic la editura „Cartea Moldovenească”. Peste aproape jumătate de an, artistul s-a transferat la editura „Lumina”, unde în 1971 a devenit redactor artistic principal [3, f. 2 (verso)]. Artistul este distins cu diplome de participare la concursurile republicane și unionale de artă a cărții. Pentru ilustrarea cărții *Vulpea și cocostârcul* de Gh. Asachi, Arii Sveatcenko a fost distins cu diploma de gradul II la concursurile republicane și unionale de artă a cărții din 1978.

Vladimir Sinițki a lucrat în domeniul graficii de carte și de publicitate. Distins cu diplome de participare la concursurile republicane și unionale de artă a cărții, precum și cu diplome din partea conducerii UAP din URSS și ale bienalelor internaționale de grafică aplicată. Pentru prezentarea artistică a cărții *Codrii*, în anul 1977 Vladi-

mir Sinițki a fost distins cu diploma de gradul II la Concursul republican de artă a cărții.

Aleksandr Hmelnițki a lucrat în domeniul graficii de revistă, de carte, de publicitate și de șevalet. Este participant la expozițiile republicane, unionale și internaționale. După absolvirea Institutului Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov, Aleksandr Hmelnițki a lucrat în redacția ziarului „Moldova Socialistă”. În 1978, Aleksandr Hmelnițki a fost distins cu diploma de gradul III la Concursul republican de artă a cărții pentru ilustrarea cărții *Noile aventuri ale lui Nătășleață*.

Printr-o largă varietate a temelor și a viziunilor artistice s-a remarcat și creația graficienilor Filimon Hămuraru, Aurel David (1935–1984), Gheorghe Guzun (1932–1997), Dmitri Savastin ș. a.

Probabil, anume datorită activității sale în calitate de scenograf de teatru și filme, în arta plastică a lui Filimon Hămuraru se resimt elemente de dinamism cu forme baroce, rotunjite, contraste între static și dinamic, utilizarea mai multor planuri, imagini și vederi panoramice; multe dintre compozițiile semnate de artist fiind exprimate pe un cadru întins; culminarea jocurilor coloristice întru redarea atmosferei solemnității sau dramatismului (în funcție de subiectul abordat). Drept accentuare a dramatismului, în unele realizări grafice ale lui Filimon Hămuraru este prezent și urâtul. În acest context, un interes aparte prezintă expresiile fețelor personajelor, care, practic, denotă toate stările, trăirile afective, caracterele și psihologia chipurilor înfățișate [4, p. 70-75]. O atitudine deosebită, senină, față de starea emotivă a personajelor este reflectată în lucrările Annei Evtușenco. Artista având experiență în domeniul creării desenelor animate, precum și Leonid Domnin. Studii în domeniul scenografiei a avut și Arcadie Antoseac.

Un original ilustrator de cărți pentru copii, mai cu seamă povești și poezii, a fost Igor Vieru. Desenele lui aproape monocrome la poemul *Călin* de Mihai Eminescu sunt remarcabile prin lirism subtil. Coloritul rafinat, nuanțele tonale fluide creează o atmosferă poetică, imprimă naturii din poezia *Revedere* a lui Eminescu, un farmec deosebit. Igor Vieru a ilustrat cărțile pentru copii ale scriitorilor moldoveni contemporani Spiridon Vangheli, Grigore Vieru ș. a. Una din lucrări ale artistului – *Guguță – căpitan de corabie* – atrage atenția prin decorativismul cromatic, dezvoltă la micuți curiozitatea, simțul armoniei culorilor și al frumuseții lumii înconjurătoare, ce se descoperă,

întocmai ca și în imaginația lui Guguță, plin de mistere și minuni. Desenele în alb-negru, executate în tuș, la poveștile populare moldovenești se remarcă printr-o evidentă legătură cu tradiția populară. Chipurile cunoscutelor personaje Păcală și Tândală, arătați ca oameni simpli, ca și umorul popular, dar mucaliți, isteți și descurcăreți, constituie tipuri etnice generalizate [7, p. 9].

S-a remarcat creația graficienilor Gheorghe Vrabie, Alexei Colîbneac, Emil Childescu, Oleg Zemțov, Valentin Coreachin, Victor Kuzmenko, Vasile Cojocaru, Leonid Domnin, African Usov și Dmitri Savastin. Fiecare grafician a reușit să-și creeze un limbaj și un stil propriu. Neordinar, în acest context, poate fi analizată grafica de carte a lui Lică Sainciuc (de asemenea cu abordări tehnice și stilistice variate, ajunsă în sfârșit și la varianta de calculator).

Gheorghe Vrabie se adresa cu predilecție poeziei. El a ilustrat operele lui Dante Alighieri, Paul Valery, Rainer Maria Rilke, Mihai Eminescu, balade și cântece populare. Pentru soluționarea plastică a textelor literare, Gheorghe Vrabie apela la metaforă, simbol, stilizare. Ca și grafica sa de șevalet, ilustrațiile la cărți excelează prin pluri-tatea planurilor, prin îmbinarea diferitor spații temporale. Printre cele mai izbutite cicluri de grafică semnate de Gh. Vrabie se cunosc ilustrațiile la cartea *Versuri* de P. Valery, la nuvela *Sărmanul Dionis* de M. Eminescu, la *Operele alese* ale lui B. P. Hasdeu [5, p. 137-148].

Studiind colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei, avem posibilitatea de a face cunoștință cu ilustrațiile lui A. Colîbneac la cărțile: *Greierașul Puiu* de D. Matcovschi (în două ediții), 1974, hârtie, acuarelă, și 1989, hârtie, acuarelă, tuș, peniță, guașă; *Concertul în luncă* de V. Alecsandri, 1976, hârtie, acuarelă; *Cercelul de argint*, culegere de proză pentru copii, 1977, hârtie, guașă; *Rică-țânțărică* de N. Dabija, 1979, hârtie, tuș, acuarelă, sau *Povești de când Păsărel era mic* de N. Dabija, 1980, hârtie, tuș, peniță; romanul lui Charles de Coster *Thyl Ulenspiegel*, 1979, hârtie, tuș, peniță, colaj. Ilustrațiile la aceste cărți denotă capacitățile plâsmuitoare ale liniei organizate cu multă iscusință de către autor, descoperă o lume autonomă din cadrul operei literare. Iar personajele sale vădesc ingenioase sinteze de observație transfiguratoare și fantezie stăpânită de bun gust și umor de aceeași calitate.

Dacă e să analizăm în mod cronologic, prima carte din această listă este semnată de Dumitru

Matcovschi și are titlul *Greierașul Puiu*. Această carte de povestiri a fost editată la Chișinău, în 1974, la Editura „Lumina”. Alexei Colîbneac a ilustrat-o în colaborare cu un virtuos acuarelist și grafician de carte, Oleg Zemțov, venit în Chișinău la invitația plasticianului Gheorghe Vrabie. Din această colaborare s-a creat o adevărată influență de individualități care a continuat și în timpul prezentării artistice a altor două ediții, una dintre care *Cercelul de argint*, se află în colecția MNAM. În 1989 Alexei Colîbneac va efectua o replică sau, mai precis, o copie de autor a plachetei *Greierașul Puiu*, introducând unele elemente proprii, conturul fin cu peniță, mici abateri compoziționale și plastice. Pe atunci, Oleg Zemțov plecase deja din Chișinău. În lipsa colegului, Alexei Colîbneac își va permite unele schimbări, care vor descoperi mai accentuat talentul și stilul său propriu de autor, de grafician de carte. De fapt, a doua ediție nu a fost suficient finanțată, cartea a apărut cu coperta moale. În colecția muzeului se păstrează 3 ilustrații la această carte: două pentru prima ediție (*În ogradă* și *Câinișorul*) și una pentru cea de-a doua ediție, din 1989.

În ciclul de ilustrații în acuarelă realizat la poezia lui Vasile Alecsandri *Concertul în luncă*, graficianul a recreat farmecul și frumusețea naturii, armonia universului viu. Luminoase, având o cromatică variată și expresivă, aceste imagini plastice sunt în deplină armonie cu imaginile literare poetice ale lui V. Alecsandri. Juriul Concursului republican a apreciat după merite această lucrare, acordându-i autorului diploma de gradul II. În 1981 și 1995, editurile „Literatura artistică” și „Cartier” vor mai edita această poezie a bardului de la Mircești, iar artistul va reveni la această serie, păstrând aceeași tehnică a acuarelei și structura compozițională a ilustrațiilor. În muzeu se găsesc în jur de 5 ilustrații cu această tematică: *Păsări*, 1977/1976; Ilustrație desfășurată la partea II; *Sea-ră cu lună*; coperta și o ilustrație fără titlu. Drept surse de inspirație în cadrul lucrului asupra cărții graficianului Alexei Colîbneac i-a servit arta orientală: gravura japoneză și pictura chineză. Muzeul național deține o colecție bogată de gravură japoneză datată din sec. XVII–XX, care, fără îndoială, i-a impresionat pe artiștii plastici autohtoni. Despre atitudinea lui de respect față de arta orientală artistul a menționat în cadrul unui interviu cu Vasile Malanețchi (Val Marius). În 1977, pentru cărțile *Concertul în luncă* și *Pasteluri* de Vasile Alec-

sandri lui Alexei Colîbneac i s-a decernat Premiul Republican al Tineretului „Boris Glavan”.

Lucrând asupra textelor lui Charles de Coster, *Thyl Ulenspiegel*, 1979, hârtie, tuș, peniță, colaj, artistul s-a inspirat și, în unele cazuri, a folosit drept prototip morfologic compoziții și chipuri din celebrele litografii ale graficianului sovietic rus Evgheni Kibrik, ilustrații la aceeași carte create în 1950–1951. În prezentarea grafică a cărții *Thyl Ulenspiegel* s-a conturat și talentul de caligraf al lui Alexei Colîbneac. Desenul de pe copertă, foaia de titlu și din cadrul șmuțtiturilor a fost, de asemenea, inspirat din decorul presat al suprapertei concepute de Evgheni Kibrik. Inspirat de folclorul flamand, romanul picaresc *Legenda și aventurile eroice, ferice și glorioase ale lui Ulenspiegel și ale lui Lamme Goedzak în Flandra și în alte părți* de Charles-Théodore-Henri De Coster, scriitor belgian de limbă franceză, celebrează dragostea de patrie și libertate. Personajele tip picaro (cerșetori, vagabonzi, aventurieri etc.), la prima vedere, fac o paralelă cu *Aventurile baronului von Münchhausen*. Respectând particularitățile textuale în prezentarea grafică a cărții, Alexei Colîbneac s-a manifestat și ca un bun caligraf, un adevărat maestru al caracterelor de litere. În desene dinamice, precise, linia creată de către artist capătă un aspect sigur, concret, puternic și expresiv.

În 1979, la Moscova s-a lansat expoziția-iarमारoc internațională de carte în care prin catalogul *În lumea copiilor* editura moldovenească „Literatura artistică” adresa cărțile ei [8, p. 1-32]. În catalogul editurii se menționează: „Un aport inestimabil în dezvoltarea și editarea literaturii pentru copii aduc artiștii plastici moldovenii. Cititorii mici demult au îndrăgit cărțile ilustrate frumos de artiștii moldoveni de referință. Printre ele se remarcă ilustrațiile lui L. Grigorașenco la cărțile lui I. Creangă *Harap Alb* și *Ivan Turbinică*, I. Bogdesco la povestea *Punguța cu doi bani* de același autor, I. Vieru la cărțile lui M. Eminescu și I. Creangă, B. Nesvedov la povestea lui E. Bucov *Andrieș* și *Poveștile moldovenești* de Gr. Botezatu, F. Hămuraru la operele lui M. Eminescu, Al. Hmelnițki la lucrările lui Sp. Vangheli și I. Druță ș. a. [8, p. 10].

În 1977 editura „Literatura artistică” a început lucrul asupra noilor două serii de cărți pentru adolescenți – *Romanticii* și *Aelita*. Fiecare serie constă din 21 de titluri și include cele mai renumite opere ale scriitorilor sovietici și străini cu tematica revoluționară, științifico-fantastică și de

aventură. Aceste două colecții se preconizau a fi tipărite doar prin abonare și finalizate în 1982. Se pregăteau pentru editare și seriile *Подросток și За морями-океанами*. Cărțile pentru copii se editau și în alte serii: *Веселитесь, малыши (Distrați-vă copii)*; *Библиотека школьника (Biblioteca școlarului)*; *Юношеская библиотека (Biblioteca adolescentului)*; *Отважные (Curașoșii)*; *Слава солдатская (Gloria soldatului)*; *Пионеры-герои (Pionierii eroi)*; *Твоя будущая профессия (Viitoarea ta profesie)*.

Lucrul asupra editării cărților pentru copii se concentra în cele trei redacții ale editurii *Literatura artistică*: de literatură originală pentru copii, de traduceri și literatură în limba rusă [8, p. 10]. În 1978, în cadrul acestei edituri a ieșit poemul lui Andrei Lupan *Sat uitat* cu designul lui F. Hămuraru [8, p. 2].

Astfel, ilustrarea operelor literare pentru copii a devenit obiectul separat al preocupărilor artiștilor și una dintre realizările de forță ale graficii de carte moldovenești din acea perioadă. Subordonând materialul plastic tipului de ediție, artiștii experimentau tot mai liber și se bazau pe accentuarea planului emotiv, valorificând prin diverse tehnici partea convențională, simbolică a reflectării conținutului.

Bibliografie

1. AOSPRM, F. 2906, inv. 1, d. 415, f. 108.
2. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 77, nr. 9, f. 1-25. UAP din URSS, dosarul personal al lui G. Ostapenko.
3. AOSPRM, F. 2906, inv. 3, d. 98, nr. 151, f. 1-2 (verso). UAP din URSS, dosarul personal al lui A. F. Sveatcenko.
4. Rocaciuc V. Filimon Hămuraru (1932–2006). In: A IV Conferință Tehnico-Științifică Internațională „Probleme actuale ale urbanismului și amenajării teritoriului”, Chișinău, 2008, p. 70-75.
5. Rocaciuc V. Grafica de carte în creația plasticianului Gheorghe Vrabie. In: *Arta*, Chișinău, 2014, p. 137-148.
6. Rocaciuc V. Interferențe între simbol și categorie estetică în grafica de carte a artistului plastic Isai Cârmu. In: *Materialele conferințelor Științele socio-umanistice și progresul tehnico-științific, Teoria și practica integrării europene*, Chișinău: Tehnica UTM, 2017, p. 106-112.
7. Акулова Р. (составитель), Книжная графика Молдавии. На румынском и русском языках. Кишинэу: Литература артистикэ, 1986, 174 p. / Акулова, Р. (sostavitel'), Knizhnaia grafika Moldavii. Na rumynskom i russkom iazykah. Kishineu: Literatura artistike, 1986, 174 p.

8. В мире детей. In the world of children. Поэтическому миру детей адресует свои занимательные, красочные книги молдавское издательство Литература артистикэ. Международная книжная выставка-ярмарка. Москва, 1979. / V mire detei. In the world of children. Poeticeskomu miru detei adresuet svoi zanimatel'nye, krasochnye knigi moldavskoe izdatel'stvo Literatura artistike. Mezhdunarodnaa knizhnaia vystavka-iarmarka. Moskva, 1979.

9. Гольцов Д. Д. Арта пластикэ а Молдовеи Советиче. Кишинэу: Тимпул, 1987, 248 п. / Gol'tsov D. D. Arta plastike a Moldovei Sovietiche. Kishinev: Timpul, 1987, 248 p.

10. Экспозиция републиканэ де плакарде политиче ши графикэ сатирикэ. Каталог. Кишинэу: Тимпул, 1979. / Ekspozitsia republikane de plakarde politiche shi grafike satirike. Katalog. Kishinjeu: Timpul, 1979.

11. Лившиц М., Чезза Л. Изобразительное искусство Молдавии. Кишинёв: Шкоала советикэ, 1958, 227 с. / Livshits M., Chezza L. Izobra-zitel'noe iskusstvo Moldavii. Kishinev: Shkoala sovetike, 1958, 227 p.

12. Маларчук Г. Леженде деспре Лазо. Кишинэу: Лумина, 1971, 143 п. ил. / Malarchuk G. Lezhende despre Lazo. Kishinev: Lumina, 1971, 143 p. il.

13. Матвеев А. И. Книжная графика Саввы Бродского. Москва: Изобразительное искусство, 1988. / Matveev A. I. Knizhnaia grafika Savvy Brodskogo. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1988.

14. Павлов П. А., Журавлёв А. М., Морозов А. И., Ягодковская А. Т., Шмидт И. М., Поспелов Г. Г. (ответственный редактор Поспелов Г. Г.). Очерки истории советского искусства. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Москва: Советский художник, 1980, 263 с. / Pavlov P. A., Zhuravlev A. M., Morozov A. I., Iagodovskaia A. T., Shmidt I. M., Pospelov G. G. (otvetstvennyy redaktor Pospelov G. G.). Ocherki istorii sovetского iskusstva. Arkhitektura. Zhivopis'. Skul'ptura. Grafika. Moscow: Sovetskiy khudozhnik, 1980, 263 p.

15. Плюснин В.; Нямыц М. Каталог. Экспозиция републиканэ де креаций але артиштилор пластичь дин Република Молдова «Тинереця Цэрий». Пиктурэ, графикэ, скульптурэ, артэ декоратив-апликатэ. Кишинэу: Тимпул, 1977. / Plusnin V.; Neamtsu M., Catalog. Expozitsia republikane de creatsiii ale tinerilor artishti plastichi din Republika Moldova „Tineretsia tserii”. Pikturэ, grafike, skulpturэ, artэ dekorativ-aplicate. Kishinev: Timpul, 1977.



Fig. 1. I. Bogdesco. Frontispiciu și pagina de titlu la *Lauda prostiei* de Erasmus din Rotterdam, 1977, hârtie, acvaforte



Fig. 2. I. Bogdesco. Ilustrație la *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă, 1977, hârtie, tuș, penel, peniță

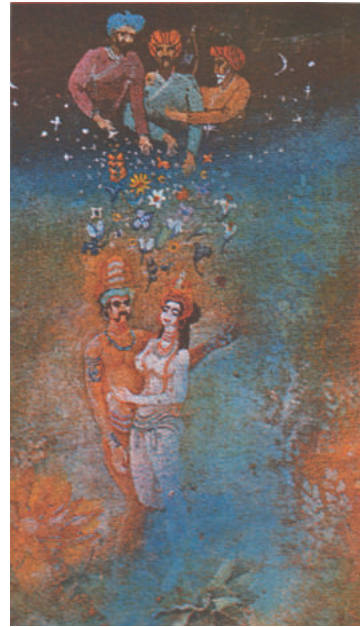


Fig. 3. Iu. Pivcenko. Ilustrație la *Mahabharata*, 1979, temperă pe pânză



Fig. 4. Gh. Vrabie în colaborare cu Al. Colibneac Ilustrație la *Poem* de V. Maiakovski, 1970, hartie, cărbune



Fig. 5. L. Nikitin. Ilustrație la povestea de A. S. Pușkin *Сказка о рыбаке и рыбке*, 1974, gravură pe sticlă organică



Fig. 6. I. Cârmu. Ilustrație la *Corabia nebunilor* de S. Brant, 1978, hârtie, xilografură



Fig. 7. A. Evtuşenco. Coperta cărții de B. Marian *Bunica și parașuta*, Literatura artistică, 1979, hârtie, tehnică mixtă

Grafica de carte în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească și Republica Moldova în anii 1988–2000

Rezumat

Grafica de carte în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească și Republica Moldova în anii 1988–2000

Tema va fi abordată în cadrul a două publicații, prima dintre ele fiind consacrată creației artiștilor plastici care au debutat în anii '50–'80 ai secolului trecut (Filimon Hămuraru, Emil Childescu, Isai Cârmu, Dumitru Savastin, Alexei Colibneac, Ion Moraru, Ion Coman, Alexandru Macovei, Vasile Movileanu, Vasile Moșanu, Simion Zamșa, Oleg Cojocar). Autorul a efectuat o descriere și o analiză stilistică a ilustrațiilor de carte editate în RSSM / Republica Moldova și peste hotarele republicii, în contextul schimbărilor în abordarea artistică a cărții care au avut loc după 1989, produse ca urmare a revenirii la grafia latină. Se acordă o atenție deosebită particularităților de executare a operelor grafice în diferite tehnici artistice (acuarelă, guașă, tuș, creion), a aspectelor realizării poligrafice a imaginilor. Se efectuează o trecere în revistă a tendințelor artistice contemporane, cu examinarea specificului manifestării lor în grafica de carte din spațiul pruto-nistean. Se analizează ilustrațiile publicate și nepublicate, care se păstrează în colecțiile muzeelor.

Cuvinte-cheie: ilustrație, carte, tehnica mixtă, acuarelă, tuș, creion, grafia latină, editură, poligrafie, tradiție culturală.

Summary

Book Graphics in the Moldavian Soviet Socialist Republic and the Republic of Moldova in 1988–2000

The theme is considered in two publications. The first one is dedicated to the study of book illustrations executed by Moldovan artists, who started their artistic career in the 1950s – 1980s (Filimon Hamuraru, Emil Childescu, Isai Carmu, Alexei Colibneac, Dumitru Savastin, Ion Moraru, Ion Koman, Alexandru Macovei, Vasile Movileanu, Vasile Mosanu, Simion Zamsa, Oleg Cojocar). The author made a description and a stylistic analysis of the book illustrations published in the MSSR / Republic of Moldova and abroad in the context of the changes in the artistic approach of the book that took place after 1989 produced as a follow-up of the return to the Latin script. Particular attention is paid to the particularities of the execution of graphic works in various artistic techniques (watercolor, gouache, ink, pencil), aspects of polygraphic realization of images. An overview of the contemporary artistic trends and the examination of their manifestation in the graphic art of the Prut-Nistru area is offered. Both published and unpublished illustrations from the museum collections are examined.

Keywords: illustration, book, mixed technique, watercolor, Indian ink, crayon, Latin script, publishing house, typography, cultural tradition.

În această perioadă, în grafica de carte din spațiul pruto-nistean s-au produs anumite modificări calitative în abordarea metodelor de exprimare artistică, care a influențat arta grafică în Republica Moldova pe parcursul a trei decenii. Ca urmare a stabilirii noului climat social-politic, economic și cultural, cartea s-a schimbat în interior și în exterior.

În noiembrie 1989, când republica era încă parte componentă a URSS, a fost aprobată Legea cu privire la limba de stat și la revenirea la grafia latină, reglementând utilizarea alfabetului latin în locul celui chirilic în publicațiile de limba română [1, p. 19-20]. Drept rezultat al modificării constructive a caracterelor s-a produs reînnoirea imaginii artistice a cărților. Procesul de imple-

mentare a concepțiilor stilistice noi a fost unul de durată, în conformitate cu „perioadele de tranziție” prevăzute pentru aplicarea legislației¹.

În anii '90, Republica Moldova, devenită un stat suveran recunoscut internațional, a intrat într-o nouă etapă evolutivă a democratizării și integrării în comunitatea mondială. În domeniul producerii cărților pentru copii au avut loc schimbări fundamentale legate de lichidarea planului editorial de stat și activitatea caselor editoriale private. Apariția pieței comerciale i-a stimulat pe artiștii plastici să creeze ilustrații orientate spre atragerea atenției cumpărătorului [30, p. 154]. Oamenii de noi generații aveau să le cunoască și să accepte concepte revăzute privind istoria și cultura neamului.

La începutul anilor '90 a fost alcătuit structural complexul editorial-poligrafic contemporan din republică. Și-au continuat activitatea editurile de stat înființate în RSSM în anii '50-'70: „Literatura Artistică” (din decembrie 1989 – „Hyperion”) [35, p. 112], „Lumina”, „Știința”. Începând cu 1992, cărțile pentru copii se publicau la Editura Uniunii Scriitorilor din Republica Moldova (EUS) [35, p. 129-130], iar începând cu 1996 – la „Cartea Moldovei” (fosta „Literatura Artistică”) [35, p. 177]. Un rol important în viața culturală a întregului spațiu românesc a avut activitatea caselor editoriale particulare din Chișinău: Grupul Editorial „Litera” („Litera Internațional”) – fondat în 1989 [35, p. 119-120], „Prut” („Prut Internațional”) – în 1992 [35, p. 136], „ARC” – în 1994 [35, p. 156], „Cartier” – în 1995 [35, p. 158]. Amprente puternice în dezvoltarea graficii de carte pentru copii în Republica Moldova au lăsat și organizații mai puțin cunoscute, unele dintre ele fiind specializate în publicarea scrierilor unui singur scriitor [16, p. 6]. Mai ales la Editura „Turturica”, fondată de Spiridon Vangheli în 1994 (din 2001 – „Oltița”, din 2006 – „Guguță”) [35, p. 154, 247], se reeditau exclusiv operele acestui scriitor, ilustrate de diferiți plasticieni în anii anteriori (în majoritate, ilustrațiile au fost republicate). De-a lungul anilor '90, o gamă largă de publicații pentru copii a fost oferită de întreprinderi mici statale și private: Asociația „Cartea”, editurile „Bulat Art-Glob” [35, p. 127], „Făt-Frumos” [35, p. 142], „Prometeu” [35, p. 184], „Museum” [35, p. 133], „Julian” (din 2006 – „Silvius-Libris”) [35, p. 180] și „Epigraf” [35, p. 206].

Arta ilustrației de carte pentru copii din anii '90 nu a evoluționat pe deplin în Republica

Moldova din cauza scăderii cantitative de titluri și, în special, de tiraje [6]. Ilustrațiile aveau, de obicei, funcție obiectiv-narativă în carte, fiind amplasate lângă text. Doar puținii artiști plastici, mai ales cei experimentați, care au studiat în anii sovietici la instituții de învățământ artistic superior din Rusia și Ucraina (Moscova, Leningrad, Lvov, Kiev), se orientau la evoluția artei cărții din anii anteriori. Cu toate eforturile creative depuse de plasticieni pentru elaborarea limbajelor expresive, concepțiile grafice nu au putut fi realizate complet, deoarece în tipografia se utiliza (și se reutiliza) hârtie de proastă calitate și tehnică învechită cu posibilități de reproducere a gamei coloristice puțin variate.

Viața artistică din perioada 1990–2000 se caracteriza printr-o modificare considerabilă a priorităților etico-culturale. De remarcat dorința pictorilor de a se opune standardelor învechite, aspirația lor spre utilizarea tehnicilor și mijloacelor de exprimare artistică noi și vechi redescoperite. Ca rezultat al interesului față de istoria și literatura Moldovei au ieșit de sub tipar scrieri care în anii anteriori nu au fost acceptate spre publicare, de exemplu, operele lui P. Ispirescu, I. L. Caragiale, M. Sadoveanu ș. a. Ca tradiție culturală, grafica de carte de tipuri formate în anii '60-'80 (ilustrațiile versurilor, povestirilor, poveștilor, baladelor populare ș. a.) a ajuns la o nouă etapă de dezvoltare. La fel ca și anterior, drept urmare a realizărilor perioadei sovietice de evoluție, în toate ilustrațiile se făcea simțit aliajul tendințelor romantice și satirice. Aspirațiile spre reevaluarea evenimentelor din trecut au contribuit la actualizarea ilustrației istorice, executate, de regulă, de către maeștrii artei plastice naționale. În noile condiții politice și socioculturale, astfel de ilustrații erau menite să urmărească documentarul redescoperit, patosul romantic al istoricului îndepărtat păstrând ponderea.

Noile ilustrații ale lui Alexei Colibneac (n. 1943), absolvent al Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „I. E. Repin” din Leningrad (actualmente – Sankt Petersburg), la romanele istorice de D. Vicol, *Vânătoarea de bouri sau Descălecarea Țării Moldovei* [54] și *Ehove, Burebista* [53], sunt interesante printr-o combinație unică a desenului în linii subțiri și a conturilor caracterelor de tip antic grecesc. La hotarul anilor '80-'90, artistul plastic a executat mai multe ilustrații în linii, de exemplu, la *Dunele de argint*, volumul de proză pentru copii al scriitorilor letoni [58], și la *Ghiocica*, o culegere actualizată de

scrieri de Sp. Vangheli [50]. Grafica lui Oleg Cojocar (n. 1959), absolvent al Institutului Poligrafic „I. Fiodorov” (actualmente – Academia tiparului din Ucraina) din Lvov, la povestirile istorice *Zodia zimbrului* de I. Anton [4] este marcantă prin expresivitatea compozițională cu referințe la gravuri în lemn din sec. XV–XVI. În această perioadă se practica publicarea în ediții de masă a gravurilor valoroase ca artă grafică, de exemplu, a lucrărilor semnate de Simion Zamșa (n. 1958), absolvent al Institutului de Pictură, Sculptură și Arhitectură „I. E. Repin” din Leningrad, pe motivele scrierilor contemporane dedicate ideilor renașterii naționale. Structura complexă a acvafortelor lui S. Zamșa intrate în cartea poemelor lui N. Dabija *Aripa sub cămașă* [56] simbolizează legătura dintre trecut și prezent, în spațiul compozițional împletindu-se scenele de luptă, motive din pictura murală, simbolurile statului moldovenesc [31, p. 184].

Artistul plastic cu renume, Filimon Hămuraru (1932–2006), absolvent al Institutului de Stat de Cinematografie din Moscova, a ilustrat pe parcursul anilor '90 cunoscute povești [13] și legende istorice [10; 32; 33; 37], combinând elementele compozițional-stilistice ale frescelor, vitraliilor, gravurilor populare cu scheme scenografice de prezentare a imaginilor [47]. Principiile de redare caricaturală a personajelor, dar și modalitățile ritmizării culorilor aprinse și celor închise, apropiate stilului lui F. Hămuraru, au fost folosite de Dumitru Savastin (n. 1942), absolvent al Institutului Poligrafic „I. Fiodorov” din Lvov, în ilustrații la povești găgăuze [59]. În aceste compoziții este evidențiată nu numai textura tușelor, dar și strălucirea lor. Dovada că stilul expresiv „pictural” a păstrat ponderea în grafica de carte prezintă, de exemplu, ilustrații de Jan Lengyel pentru poveștile populare moldovenești publicate în Slovacia [28].

La hotarul anilor '80–'90 începe o nouă etapă în creația lui Isai Cârmu (1940–2015), absolvent al Institutului Poligrafic (actualmente – Universitatea de Stat a Tiparului „I. Feodorov”) din Moscova, după cum reiese din grafica copertelor colecției „Biblioteca școlarului” (în total au fost realizate circa 240 de coperte de cărți publicate pe parcursul anilor '90) [2; 9; 14; 18; 19; 20; 24; 27; 38, 42, 48; 55]. Acest proiect editorial, lansat încă în 1957, în concordanță cu prezentarea colecției omonime de la Editura „Tineretului” din București, și-a găsit continuare, fiind trecut la o nouă etapă calitativă în 1990 de Anatol Vidrașcu, fonda-

tor al Grupului Editorial „Litera” (Editura „Litera Internațional”), prima editură privată din istoria contemporană a republicii [15, p. 155]. I. Cârmu a executat ilustrații color pentru operele clasice și contemporane ale literaturii române și ale celei străine. În majoritate, imaginile sunt executate în tehnica mixtă (de autor): tempera cu accente de acuarelă, tuș, creion negru și color. Grafica copertelor determină clar aspirația pictorului de a pătrunde în esența acțiunii, în logica asociațiilor. Relațiile dintre personaje în atmosferă apocaliptică creează mai multe nuanțe narrative, la prima vedere, pur fanteziste. Conflictul se dezvăluie prin raportul dintre tonalități sumbre și culori aprinse, iar momentele suprarealiste alertează tematica operei literare binecunoscute, conceptul figurativ sintetizând contemplația și expresia. În pofida gestului grafic oarecum manierist, dinamismul spontan al desenelor indică maturitate artistică. Efectul de tensionarea momentelor esențiale ale imaginilor prin vibrația pastuoasă a tușelor este dovedă elocventă a rolului decisiv al culorii, care a făcut inconfundabil stilul lui I. Cârmu [29]. Originalitatea plastică a ilustrațiilor este legată de exprimarea spiritului epocii. Însă contextul modern scoate în evidență valoarea atemporală a tematicii respective, artistul plastic intuind esența unei maxime a lui Eugene Ionesco: „Nu este raspunsul cel care luminează, ci întrebarea”.

Potrivit ideii colecției „Biblioteca școlarului”, formată încă în anii '50, în interiorul cărților se plasează ilustrațiile în negru (de regulă, desenele hașurate în tuș). Astfel, în cărțile noi „Litera” au fost republicate desenele în hașuri de Emil Childescu (n. 1937) și Gheorghe Vrabie (1939–2016), artiști plastici de generația vârstnică, executate în anii '80 pentru titlurile acestei colecții. Se publicau și ilustrații noi, spre exemplu, cele semnate de Vasile Moșanu (n. 1955), absolvent al Institutului (azi – Academia) de Arte Frumoase din Tallinn, la culegerea poeziilor lui Gr. Vieru *Acum și în veac* [55]. Imaginile sunt remarcabile prin creionarea fină a figurilor elansate, conferind compozițiilor spirit festiv [15, p. 155].

Ilustrația în acuarelă cu utilizarea tonalităților luminoase și a transparentelor fine a marcat ascensiune la începutul anilor '90. Drept exprimare a spiritului național al *Poveștii lui Aliman* [41], al povestirii *Fram, ursul polar* de C. Petrescu [40], al poemului *Eminescu* de Geo Bogza [8], Emil Childescu, pictorul cu experiență, a dat figurilor monumentalitate spiritită. Metoda de distor-

sie a figurilor apropiată celei de-a lui E. Childeanu a practicat-o Ion Coman (n. 1954), artist plastic originar din Republica Moldova, absolvent al Institutului Poligrafic din Moscova, care a lucrat la Moscova, iar mai târziu a emigrat la Udine (Italia) [25]. În RSSM și Republica Moldova au ieșit de sub tipar câteva cărți cu ilustrațiile sale, printre care și o ediție a operei lui M. Sadoveanu – *Nada florilor* – din 1989, publicată în republică pentru prima dată în perioada postbelică [44]. Mai târziu, grafica în acuarelă a lui I. Coman a intrat într-o ediție italiană a snoavelor populare despre Păcală și Tândală din 1994 [39]. Ilustrațiile la această carte sunt asemănătoare schițelor avangardiste prin stilistica și dinamismul mișcărilor, sonoritatea culorilor combinându-se cu lejeritatea desenului, care redă firea neastâmpărată a personajelor. Referințele la arta abstractă și cea avangardistă de la începutul sec. al XX-lea, mai ales a stilului lui Vasili Kandinsky, se întâlnesc în grafica lui I. Coman și S. Zamșa de la hotarul anilor '80–'90 – ilustrații la plachete de versuri *Somn de lup* de V. Matei [5] și *Viitorul ca moștenire* de I. Anton [36], respectiv.

Meritul esențial în privința reafirmării acuarelei (tehnicii *pe umed*) în grafica de carte revine pictorilor care au debutat în grafica de carte în a doua jumătate a anilor '80 sub îndrumarea lui I. Cârmu: Ion Moraru [7], Alexandru Macovei [3] și Vasile Movileanu. Toți trei și-au făcut studiile la Institutul Poligrafic din Moscova în anii '80 și au activat în republică în anii '90. Arta lor fără precedent este deosebit de marcantă pentru renunțarea la detalierea naturalistică și pentru pitorescul vibrant al tușurilor de felul impresionist și simbolist.

În lucrările timpurii ale lui Alexandru Macovei (n. 1954), executate în pastel și creioane colorate, gradațiile subtile de culoare imprimă compozițiilor o intimitate sporită, iar efectul de vibrație a liniilor – pulsul intern [11; 52]. Referințele la arta avangardistă de la începutul sec. al XX-lea sunt vădite în ritmica texturilor, efectele diafane picturale, procedeele reliefării conturilor în compoziție [43]. Creația lui A. Macovei a cunoscut un apogeu în ilustrații pentru două culegeri de proză ale lui I. Hadârcă, în care gradațiile subtile coloristice conferă scenelor o alură basmică. Ilustrațiile pentru *Duminica Mare* [21] se deosebesc structura compozițională inedită: imaginile cu animale,

insecte, figuri copilărești în prim-plan apar împărțite în celule cu fâșii albe în felul ferestrelor. Poetica compozițiilor este vădit inspirată din grafica eminesciană a pictorului din anii 1995–1997 (nu a intrat în edițiile operei literare). Imaginile din a doua carte scrisă de I. Hadârcă, *Povestea cerbului divin* [22], sunt lucrate în spiritul simbolismului, umbrele negre și inscripțiile de mână împletindu-se în compoziții în mod sofisticat.

Grafica lui Ion Moraru (n. 1950) vedește aspirația spre exprimarea dinamismului lăuntric al „stărilor” produse din primele impresii de la obiecte sau peisaje. Iminența impresiilor primează asupra înțelegerii a ceea ce e văzut și se poziționează ca modalitate de dezvăluire a narațiunii, fără ca legătura cu subiectul să se piardă. Compoziții marcate prin imponderabilele efecte picturale în reprezentarea personajelor și în precizarea mișcărilor lor sunt executate în acuarelă, guașă, creion color (pastel, crayon). Prospețimea, intensitatea și caracterul spontan al transparențelor coloristice redau spiritul degajat al compozițiilor. Plasticianul parodia forme, lucrând compoziții grafice în sedințe de scurt timp, schițând siluete deasupra unui strat de acuarelă care nu reușise încă să se fixeze pe suportul umed. Păstrând vivacitatea culorilor, a utilizat pe larg gradațiile tonalităților sumbre. Sunt reprezentative, în această privință, ilustrațiile fabulelor lui A. Donici din 1988 (executate împreună cu I. Cârmu) [57], ilustrațiile acuarelifice ale folclorului național de la începutul anilor '90 – ale colindelor, poveștilor și proverbelor populare [34; 45; 49], ale basmelor lui P. Ispirescu [26]. Grafica romanului pentru copii *Prințesa Fluture* de Iu. Hasdeu [23] în acuarelă, guașă și creion color atrage printr-un contrast între figuri și ceața de vopsea acvarelifică care le învăluie. În desenele în creion color la fabula lui A. Donici *Greierul și furnica* [17], plastica siluetei apare susținută de albul hârtiei. Culorile vagi, liniile rarefiate ale figurilor schițând mișcările în mod aproximativ deosebesc grafica animalieră a lui I. Moraru la *Pisoiiul Miau* de H. Cornélus [12]. Se cuvin menționate desenele lui I. Moraru de la sfârșitul anilor '90 la culegerea de povestiri ale lui Sp. Vangheli *Tatăl lui Guguță când era mic* [51] executate în tehnica de creion color, ansamblul acțiunii fiind determinat de tonalități reci și grave [30, p. 154].

Note

¹ Grafia latină a marcat prezența în unele ediții periodice înainte de Legea privind limba de stat și revenire la grafia latină a fost adoptată în noiembrie 1989, spre exemplu, în mai multe numere ale săptămânalului *Literatura și Arta* din iunie–octombrie 1989. Doar câteva cărți au fost culese în 1989 cu alfabetul latin, mai multe – în 1990. Trecerea completă la alfabetul latin a devenit posibilă doar în 1991, cauza întârzierii fiind și lipsa clișeelelor tipografice (matrițelor alfabetului latin).

Bibliografie

1. Actele legislative ale RSS Moldovenești cu privire la decretarea limbii moldovenești limbă de stat și revenirea ei la grafia latină. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1990.

2. Alecsandri V. Dridri. Chișinău–București: Litera internațional, 1998.

3. Alexandru Macovei. Chișinău: Cartier, 1997.

4. Anton I. Zodia zimbriului. Chișinău: Hyperion, 1991.

5. Anton I. Viitorul ca moștenire. Chișinău: Hyperion, 1991.

6. Apariții editoriale 1995–2010. Raporturi statistice anuale. Chișinău: Camera Națională a Cărții din Republica Moldova.

7. Arhiva UAP. Dosar personal Ion Moraru.

8. Bogza G. Eminescu. Chișinău: Făt-Frumos, 1994.

9. Bogza G. Cartea Oltului. Chișinău: Litera, 1997.

10. Bolintineanu D. Legende istorice. Chișinău: Făt-Frumos, 1994.

11. Ciobanul și morarul. Poveste populară. Chișinău: Hyperion, 1990.

12. Cornélus H. Pisiolul Miau. Chișinău: Cartea Moldovei, 1997.

13. Creangă I. Poveste. Chișinău: Prut Internațional, 1998; 2004.

14. Creangă I. Povești. Povestiri. Amintiri. Chișinău: Litera, 1997.

15. Cravcenko V. Edițiile ilustrate ale operei literare a lui Grigore Vieru. In: *Arta*, Chișinău, 2014, p. 149-158.

16. Cugut E., Ilievici M. ș. a. Cartea pentru copii editată în Republica Moldova (1975–2000). Indice cumulativ. Chișinău: Epigraf, 2000.

17. Donici A. Greierul și furnica. Fabulă. Chișinău: Literatura Artistică, 1990.

18. Eftimiu V. Cocoșul negru. Chișinău: Litera, 1997.

19. Eminescu M. Proza literară. Chișinău: Litera, 1996.

20. Goethe J. W. Faust. Chișinău: Litera, 1997.

21. Hadârcă I. Duminica Mare. Chișinău: Cartea Moldovei, 1999.

22. Hadârcă I. Povestea Cerbului Divin. Chișinău: Cartea Moldovei, 2000.

23. Hasdeu Iu. Prințesa Fluture. Roman pentru copii. Chișinău: Hyperion, 1991.

24. Holban A. O moarte care nu dovedește nimic. Ioana. Chișinău: Litera, 1997.

25. Ion Koman. Painting and Graphic Art. Pasian di Prato: Campanotto Editore, 1998.

26. Ispirescu P. Basmă. Chișinău: Hyperion, 1991.

27. Istrati P. Ciulinii Bărăganului. Chișinău: Litera, 1997.

28. Krásna Ileana. Moldavské ľudové rozprávky. Bratislava: Mladé letá, 1990.

29. Kravcenko V. Valoarea intrinsecă a lui Isai Cârmu. In: *Literatura și Arta*, Chișinău, 2015, nr. 39 (3656), 24 septembrie, p. 8.

30. Kravcenko V. Opera lui Spiridon Vangheli în grafica de carte. In: *Akademios. Revista de știință, inovare, cultură și artă*. Chișinău, 2017, nr. 1 (44), p. 148-157.

31. Kravchenko V. Children's Book Illustration in Moldova. Personalities and Trends. In: *Miscellany of the International Symposium BIB 2015*. Bratislava: BIBIANA, 2015, p. 181-190.

32. Legendas moldavas. Sel. Gr. Botezatu. Chișinău: Literatura Artistică, 1990.

33. Legendes moldaves. Sel. Gr. Botezatu. Chișinău: Literatura Artistică, 1990.

34. Luna căzută în apă. Poveste populară. Chișinău: Hyperion, 1990.

35. Mahu R., Melnic L. Hronicul tipografiilor și editurilor din Moldova (1643–2003). Chișinău: Biblioteca Națională a Republicii Moldova, 2005.

36. Matei V. Somn de lup. Chișinău: Hyperion, 1991.

37. Moldavian legends. Sel. by Gr. Botezatu. Chișinău: Literatura Artistică, 1990.

38. Negruzzi C. Negru pe Alb. Chișinău: Litera, 1997.

39. Pacala y Tyndala. Brevi storie popolari dalla Moldavia nella versione di Elisa Cadorin Koman. Pasian di Prato: Campanotto Editore Udine, 1994.

40. Petrescu C. Fram, ursul polar. Chișinău: Făt-Frumos, 1993.

41. Povestea lui Aliman. Chișinău: Făt-Frumos, 1993.

42. Rebreanu L. Ciuleandra. Catastrofa și alte nule. Chișinău: Litera, 1997.

43. Romanciuc V. Doi iezi. Versuri. Chișinău: Hyperion, 1990.

44. Sadoveanu M. Nada norilor. Chișinău: Literatura Artistică, 1989.

45. Să trăiți, să înfloriți. Colinde. Chișinău: Hyperion, 1993.

46. Slugă Gîscar. Poveste populară. Chișinău: Hyperion, 1990.

47. Spînu C. Filimon Hămuraru. Grafică și pictură. Chișinău: Cartea Moldovei, 2002.

48. Stevenson R. *Insula comorilor*. Chișinău: Litera, 1997.

49. *Toamna se numără bobocii. Proverbe și zicători*. Chișinău: Hyperion, 1990.

50. Vangheli Sp. *Ghiocica*. Chișinău: Hyperion, 1990.

51. Vangheli Sp. *Tatăl lui Guguță când era mic*. Chișinău: Turturica, 1999.

52. Vasilache V. *Brîndușa și cei trei leneși. Poveste populară*. Chișinău: Hyperion, 1990.

53. Vicol D. *Ehove, Burebista*. Chișinău: FE „Delta”, Asociația editorială „Periodica”, 1990.

54. Vicol D. *Vânătoarea de bouri sau descălecarea Țării Moldovei*. Chișinău: FE „Delta”, Asociația editorială „Periodica”, 1990.

55. Vieru Gr. *Acum și în veac*. Chișinău: Litera, 1997; 2003.

56. Dabizha N. *Aripa sub kemashe*. Kishineu: Literatura Artistike, 1988.

57. Donici A. *Fabule*. Kishineu: Literatura Artistike, 1988.

58. *Dunele de argint. Antologie de proze letone pentru copii*. Kishineu: Literatura Artistike, 1990.

59. Masallar. *Gagauzskie skazki*. Kishineu: Literatura Artistike, 1990.

60. *Moldavskie leghendy*. Kishineu: Literatura Artistike, 1990.

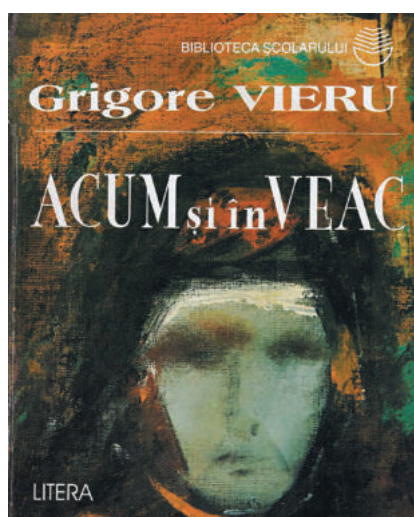


Fig. 1. I. Cârmu. Coperta la *Acum și în veac* de Gr. Vieru, hârtie, tehnica mixtă, 1997. Colecția editurii „Litera”.



Fig. 2. I. Moraru. Ilustrație la *Tatăl lui Guguță când era mic* de Sp. Vangheli, hârtie, creion, 1999. Colecția editurii „Guguță”.



Fig. 3. Al. Macovei. Ilustrație la *Duminica mare* de I. Hădârca, hârtie, creion color, 1999. Colecția editurii „Cartea Moldovei”.



Fig. 4. S. Zamșa. Ilustrație la *Aripa sub cămașă* de N. Dabija, hârtie, acvaforte, 1988. Colecția personală a autorului.

Metodologia de investigare a infracțiunilor privind operele de artă

Rezumat

Metodologia de investigare a infracțiunilor privind operele de artă

Patrimoniul cultural național are un rol esențial în păstrarea identității naționale și a specificului regional, dar și în fundamentarea principiilor democratice într-o Europă a diversității culturale, etnice și religioase.

Bunurile de artă constituie una din cele mai mari tentații în comiterea unor infracțiuni. Întocmirea unui probatoriu complet necesită implicare multidisciplinară. În România, Legea nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil instituie regimul juridic asupra patrimoniului cultural național mobil și reglementează activitățile specifice de protejare a acestuia. Dintre infracțiunile contra patrimoniului cultural cel mai frecvent întâlnite sunt furtul operelor de artă, contrabanda și falsificarea/contrafacerea. Acestea au vizat locuințe (colecții particulare), lăcașuri de cult, muzee și situri arheologice.

Lucrarea prezintă metodologia de realizare a unei expertize judiciare în cazul obiectelor de artă-probă într-un dosar penal sau civil. Sunt prezentate aspectele juridice și științifice. Expertul joacă un rol esențial în ceea ce privește autentificarea unui obiect de artă. Expertul în artă, când este solicitat de către judecător pentru o expertiză judiciară, trebuie să răspundă la întrebări specifice cu privire la apartenența obiectului, la natura materialelor compozite și la modul de punere în operă a acestuia. Pentru îndeplinirea acestui deziderat, obiectul este analizat utilizând tehnici specifice, corespunzătoare naturii suportului obiectului incriminat.

Este prezentat un studiu de caz privind infracțiunea de fals.

Cuvinte-cheie: autentificare, falsificare, operă de artă, infracțiune, tehnici de investigare, metode.

Summary

Methodology for investigating crimes related to works of art

The national cultural heritage plays an essential role in preserving the national identity and regional specificity, as well as in defining the democratic principles in a Europe of cultural, ethnic and religious diversity.

Art goods are one of the greatest temptations in committing crimes. Preparing the complete evidence requires multidisciplinary involvement. In Romania, Law 182/2000 on the protection of the mobile national cultural heritage establishes the legal regime on the mobile national cultural heritage and regulates the specific activities to protect them. Of the crimes against cultural heritage most frequently encountered are the theft of works of art, smuggling and counterfeiting. These included homes (private collections), places of worship; museums and archaeological sites.

The paper presents the methodology for the realization of a judicial expertise in case of art objects in a criminal or civil case. The legal and scientific aspects are presented. The expert plays an essential role in authenticating an art object. When asked by the judge for judicial expertise, the art expert must answer specific questions about the subject's belonging, the nature of the composite materials and the way in which it is put into operation. To accomplish this, the object is analyzed by using specific techniques, corresponding to the nature of the incriminated object.

A case study on the offense of forgery is presented.

Keywords: authentication, falsification, artwork, crime, investigation techniques, methods.

1. Introducere

În general, dacă analizăm operele de artă, ne gândim la artele vizuale, care includ: arta plastică (pictură, sculptură, desen, grafică, gravură, fotografie), artă decorativă (sticlă, ceramică, metal, lemn, textile, podoabe etc.).

Legea nr. 182/2000 privind protejerea patrimoniului cultural național mobil instituie regimul juridic al bunurilor aparținând patrimoniului cultural național mobil și reglementează activitățile specifice de protejere a acestora. Conform acestei legi, avem un alt tip de clasificare a bunurilor/operei de artă după natura suportului folosit la punerea în operă.

Activitatea infracțională în domeniul artei este descrisă prin cele 4 infracțiuni specifice: fals (art. 83, 84, 95 / Legea nr. 182/2000); furt (art. 3/ Legea nr. 182/2000, art. 209 alin. 2 lit. b, CP); trafic (art. 87/ Legea nr. 182/2000) și distrugere, care pot fi însoțite și de alte fapte penale ca înșelăciune, corupție, mistificarea istoriei etc.

Fiecare tip de infracțiune presupune o investigație criminalistică extrem de complexă și diferențiată totodată.

De exemplu, dacă în cazul infracțiunii de furt cercetarea criminalistică este dispusă imediat după ce infracțiunea a fost consumată, în cazurile de falsificare a operelor de artă, cercetarea criminalistică începe în momentul în care organele de cercetare penală sunt sesizate cu privire la certitudinea sau suspiciunea de fals, sarcina investigatorilor fiind de această dată mult mai dificilă. În general, infracțiunea de falsificare este coroborată cu infracțiunea de furt. Statistic, traficul de bunuri de artă este considerat pe locul trei la ora actuală în lume după traficul de droguri și traficul de arme [1, p. 385].

Indiferent de tipul de infracțiune în care se încadrează opera de artă, ancheta nu poate fi finalizată fără o expertiză științifică care să valideze autenticitatea obiectului incriminat. Uneori investigația criminalistică începe după ce se efectuează o astfel de expertiză.

2. Metodologia de realizare a expertizei judiciare privind operele de artă în cazul infracțiunii de fals

Infraționalitatea privind operele de artă a debutat încă din Antichitate, când societatea s-a confruntat cu aceste aspecte. Chiar marii artiști atrași de modelele artistice ale Antichității au falsificat opere ale înaintașilor lor. Era o practică obișnuită în perioada Renașterii. Un studiu privind falsurile

în artă în perioada sec. XVIII–XIX arată existența a peste 1700000 de falsuri de opere de artă.

Unul dintre cei mai mari falsificatori ai tuturor timpurilor a fost Icilio Federico Joni (1866–1946). Artistul era specializat în pictura Renașterii. Unul dintre cele mai cunoscute falsuri ale sale a fost o lucrare atribuită lui Sano di Pietro (1406–1481). Lucrarea a fost cumpărată de Muzeul de Artă din Cleveland. Nu s-a știut că este un fals până în anul 1948, la doi ani după moartea „autorului” [2, p. 69].

Cei mai valorosi autori de falsuri au fost marii artiști, de exemplu Ipolito Strambu și Gheorghe Petrașcu l-au falsificat pe Nicolae Grigorescu, Dan Ialomițeanu – pe Ioan Andreescu, Jean Cheller – pe Gheorghe Petrașcu și enumerarea poate continua.

Nicolae Grigorescu a pictat în timpul vieții 4600 de tablouri, dar pe piața românească erau înregistrate înainte de 1989 circa 12500 de lucrări. În momentul de față, există pe piața românească de artă cel puțin 7900 tablouri false – Grigorescu, majoritatea cu titlatura *Car cu boi*. Ioan Andreescu era și el înregistrat cu 1200 de lucrări, deși în realitate n-a pictat decât vreo 300 [4, p. 280].

Este celebru și falsul realizat de Michelangelo, care a copiat acest cupidon dormind după o statuie antică romană.



Fig. 1. *Cupidon dormind*, 1496 [4]

Michelangelo a sculptat în marmură statuia și a tratat suprafața acesteia cu pământ acid pentru a face să pară antică, apoi a vândut-o unui dealer al vremii, Baldassare del Milanese.

Există trei modalități de stabilire a autenticității unei opere de artă:

- analiza artistică – constă în analiza stilistică și plastică a bunului cultural;
- analiza istorică – se realizează în baza documentelor și informațiilor existente în biblioteci, arhive, colecții personale etc.;

- expertiza științifică – constă în determinarea materialelor și tehnicilor de realizare a operei de artă.

Metodologia și tehnicile de investigare sunt diferite, în funcție de tipul de suport organic sau anorganic al operei de artă.

Expertiza se dispune în condițiile art. 100 din Codul de procedură penală privind administrarea probelor, la cerere sau din oficiu, de către organul de urmărire penală, prin ordonanță motivată, iar în cursul judecării se dispune de către instanță, prin încheiere motivată.

Cererea de efectuare a expertizei trebuie formulată în scris, cu indicarea faptelor și împrejurărilor supuse evaluării și a obiectivelor care trebuie lămurite de expert.

Expertiza criminalistică poate fi efectuată de experți oficiali din laboratoare sau instituții de specialitate, ori de experți independenți autorizați din țară sau din străinătate, în condițiile legii.

Expertul este numit prin ordonanța organului de urmărire penală sau prin încheierea instanței. Organul de urmărire penală sau instanța desemnează prin ordonanță, respectiv prin încheiere, de regulă un singur expert, cu excepția situațiilor în care, ca urmare a complexității expertizei, sunt necesare cunoștințe specializate din discipline distincte, situație în care se desemnează doi sau mai mulți experți.

Atunci când expertiza urmează să fie efectuată de un laborator de expertiză sau de orice institut de specialitate, sunt aplicabile dispozițiile art. 173 alin. (3), nefiind necesară prezența expertului în fața organului judiciar (art. 177 alin. (6) Cod procedură penală).

Există situații frecvente în care nu se mai poate vorbi de o expertiză simplă criminalistică, medico-legală, tehnică sau artistică, elementele de fapt și împrejurările cauzei reclamând o cercetare multidisciplinară, cu participarea experților din domenii diferite.

Asemenea situații se întâlnesc, de exemplu, în cazul infracțiunilor împotriva persoanei, al accidentelor auto sau de muncă, al expertizelor operelor de artă etc.

Expertiza criminalistică parcurge, în esență, trei etape principale: cunoașterea obiectului și materialelor expertizei; examinarea separată a fiecărei categorii de material și compararea elementelor caracteristice, în vederea identificării [3].

Raportul de expertiză judiciară în general prezintă rezultatele investigațiilor științifice și cu-

prinde, potrivit art. 178 alin. (3) Cod procedură penală, trei părți:

Partea introductivă, în care este menționat organul judiciar ce a dispus efectuarea expertizei, data când s-a dispus efectuarea acesteia, numele și prenumele expertului, data la care a fost efectuată lucrarea, obiectivele la care expertul urmează să răspundă, materialul pe baza căruia a fost efectuată expertiza.

Partea expozitivă, prin care sunt descrise operațiile de efectuare a expertizei, metodele tehnico-științifice, programele și echipamentele utilizate în efectuarea expertizei.

Partea finală, prin care se răspunde la obiectivele stabilite de organele judiciare, precum și orice alte precizări și constatări rezultate din efectuarea expertizei, în legătură cu obiectivele expertizei.

Concluziile certe pot fi pozitive sau negative, în sensul că pot da fie un răspuns net afirmativ la întrebare, clarificând sau stabilind existența unui fapt, a identității unei persoane sau unui obiect, fie negativ, ceea ce poate echivala cu excluderea persoanei sau obiectului din cercul de bănuți, cu respingerea unor afirmații sau susțineri privind un anumit fapt sau o împrejurare.

La dispunerea expertizei criminalistice este important să se acorde atenția cuvenită modului de formulare a întrebărilor la care va răspunde expertul [5].

Expertul în artă, când este solicitat de către judecător pentru o expertiză judiciară, trebuie să răspundă la întrebări specifice cu privire la apartenența obiectului, la natura materialelor compozite și la modul de punere în operă a acestuia. Pentru îndeplinirea acestui deziderat, obiectul este analizat utilizând tehnici specifice, corespunzătoare suportului.

Coroborarea rezultatelor trebuie să conducă la stabilirea autenticității obiectului sau operei supuse expertizei și la datarea acesteia, dacă este necesar.

Infrațiuinea de fals în artă, în accepțiune juridică, are ca scop:

- comercializarea operelor de artă drept originale;
- sustragerea originalelor;
- exersarea aptitudinilor artistice, ca în cazul Megereen care a afirmat acest lucru la proces;
- stabilirea de falsuri produse de specialiști pentru a câștiga notorietate științifică etc.



Fig. 2. Bunuri de artă ce intră sub incidența infracțiunii de fals

Cum identificăm aceste falsuri???

Un prim pas și poate cel mai dificil este stabilirea vechimii obiectului, adică datarea lui. Aceas-

tă analiză nu este tocmai ieftină și la îndemâna oricui, însă uneori este indispensabilă.

Tabelul 1. Metode de datare a bunurilor de artă cu suport organic și anorganic

Organic		Anorganic	
Metodă	Tip obiect	Metodă	Tip obiect
carbon 14	lemn, fildeș, textile, covoa-re, veșminte, piele, perga-ment, oase, dinți etc.	termoluminiscenta TL	ceramica, piatra
FT-IR RAMAN, FTIR, metode compuționale	lemn, hârtie, documente	metoda potasiu - argon	piatra (calcar, gresie, mar-mură, tuff etc.)
		Pb 210 radiografie cu raze X	metale (monede, obiecte de uz liturgic etc.)
		PIXE, ICP-MS datarea cu heliu	metale nobile aur și argint (obiecte de orfevrărie etc.)
		fisiune nucleară	sticlă de sec. XIX și XX
		EDXRF	pietre prețioase

3. Expertiza judiciară a unui manuscris probă într-un dosar penal de crimă (model)

În continuare se va prezenta expertiza judiciară (criminalistică) a unui obiect de artă probă în dosarul penal X clasat ulterior AN. Numele experților și numerele de înregistrare nu sunt reale.

1. Adresa însoțitoare a raportului de expertiză:

CENTRUL NAȚIONAL DE EXPERTIZĂ OPERE DE ARTĂ Str. Cloșca nr. 9, Iași

Către Tribunalul Covasna, Secția Penală

La adresa dvs. 456/P/2014, vă înaintăm Raportul de expertiză judiciară solicitat asupra unui obiect de artă trimis pentru autentificare – text din imagini foto digitale (manuscris Evanghelie) și text manuscris probă în dosar.

Raportul de expertiză judiciară are la bază probele judiciare și de referință înaintate.

Taxa de expertiză a fost achitată de Tribunalul Covasna, Secția Penală.

Vă restituim dosarul cauzei integral și probele judiciare care au făcut obiectul expertizei judiciare.

Director,

Raport expertiză de autentificare judiciară Examen – autentificare text, hârtie, text din imagini foto digitale, manuscris Evanghelie

Subsemnații, Dr. V. N., expert bunuri de artă, și V. C., expert IT, din cadrul Laboratorului de expertiză al CNEA, am efectuat, în baza adresei 456/P/2000 a Tribunalului Covasna, Secția Penală, investigațiile privind autenticitatea manuscrisului miniat de secol XVIII, din colecția Muzeului Municipal Covasna.

Istoric: Din analiza dosarului nr. 86/P /213 înaintat de Tribunalul Covasna, Secția Penală, reiese că manuscrisul miniat, Evanghelie (1693), face parte din probatoriul infracțiunii de omor în care numita V. B. a fost victima unei agresiuni prin strangulare la data de 13 martie 2000, în localitatea Covasna, județul Covasna.

Tribunalul Covasna a pus la dispoziția laboratorului de expertiză următoarele corpuri delictive:

- cutie ce conține cartea veche, Evanghelie, aparținând Muzeului Municipal Covasna;
- plic alb cu un CD cu imagini foto digitale;
- plic bej cu un CD cu imagini foto digitale.

Obiectivul expertizei: Stabilirea pe baza probelor judiciare a autenticității manuscrisului.

Descrierea probelor primite pentru analiză:

- cutie de culoare bej, nesigilată, marcată cu semnăturile indescifrabile ale criminalistului și martorului asistent, având înscris: cutie nr. 1 – manuscris vechi aparținând Muzeului Municipal Covasna, probă în dosarul de furt cu substituire de bunuri și omor comis în data de 13 martie 2000.

- plic alb nesigilat, marcat cu semnăturile indescifrabile ale criminalistului și martorului asistent, având înscris: plic nr. 1 ce conține CD cu imagini foto digitale din anul 2000 ale manuscrisului probă în dosarul de furt cu substituire de bunuri și omor comis în data de 13 martie 2000.

- plic bej nesigilat, marcat cu semnăturile indescifrabile ale criminalistului și martorului asistent, având înscris: plic nr. 2 ce conține CD cu imagini foto digitale din anul 2009 ale manuscrisului probă în dosarul de furt cu substituire de bunuri și omor comis în data de 13 martie 2000.

Metoda de analiză:

1. Analiză comparativă prin scanare și interpretare software Intelligent book cu kit specializat pentru probe cu suport papetar.

2. Examinarea caracteristicilor hârtiei și a gradului de îmbătrânire prin difracție de raze X și microscopie electronică.

3. Identificarea cernelurilor prin spectrometrie cu fluorescență de raze X.

4. Stabilirea gradului de migrare a cernelurilor prin microscopie electronică.

Rezultate:

1. Cercetarea documentelor (foto digitale) de pe hardul vechiului calculator de la muzeu a evidențiat prin găsirea a câteva sute de imagini fotografice ale obiectelor din muzeu ce urmau a fi clasate în 2000. Acestea au fost utilizate în analiza comparativă cu baza de date actualizată până în 2009 conform HG nr. 1676 din 2008 privind aprobarea Programului național pentru digitizarea resurselor culturale naționale și crearea Bibliotecii Digitale a României.

La analiza comparativă cu software-ul Intelligent book a manuscrisului miniat Evanghelia (1693), programul a identificat 3 erori în text, pagina 16 indicând cod roșu de fals.



Fig. 3. Software-ul Intelligent book

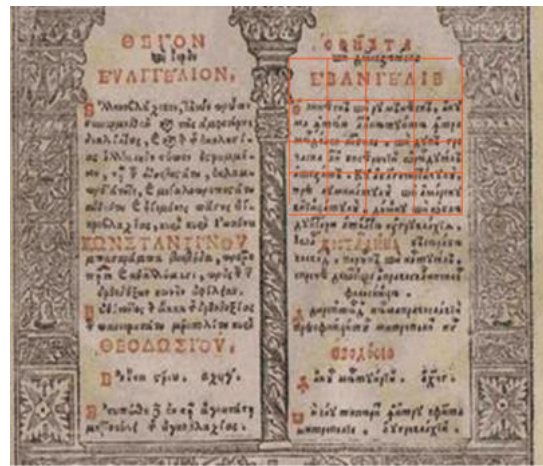


Fig. 4. Metodologia SM-IR-Imaged Inks

Pentru indentificarea similitudinii culorilor s-a folosit metodologia – Similarity Measure for IR-Imaged Inks – și s-au identificat diferențe între pagina analizată și cerneala de pe celelalte pagini cu text. Confirmarea a fost făcută prin analiză XFR a cernelurilor.

Mecanismul metodei constă în măsurarea similitudinii cernelii a cărei compoziție este determinată prin spectroscopie IR. Gruparea imaginilor cu cernelurile de analizat determină apariția modelului de cluster privind aspectul cernelii, ceea ce, la rândul său, dovedește că este posibilă și semnificativă compararea vizuală a cernelii manuscrise.

În urma acestei proprietăți imaginile testate de pe același tip de cerneală pot fi etichetate în mod similar. Setarea numărului de cluster K în funcție de numărul tipurilor de cerneală are ca rezultat o clusterizare care confirmă ipoteza.

Similitudinea cernelii dintre două imagini ale paginilor manuscrise este definită după cum urmează,

$$SL(\text{Ink1}; \text{Ink2}) = 1 - \left\{ \sum_{k=1}^K p(l_k | \text{Ink1}) - p(l_k | \text{Ink2}) \right\}$$

Pentru a testa algoritmi cernelurilor manuscrise, sunt selectate imagini IR de pe 2 pagini ale manuscrisului. S-a aplicat algoritmul de comparație vizuală pentru a arăta paginile care sunt considerate similare prin măsurarea similitudinii aspectului cernelii. Pentru a înțelege imaginile capturate de descriptorii de cerneală se folosesc imagini text scrise cu 6 tipuri de cerneluri cu compoziție cunoscută.

2. Examinarea caracteristicilor hârtiei și a gradului de îmbătrânire – difracție de raze X, microscopie electronică.

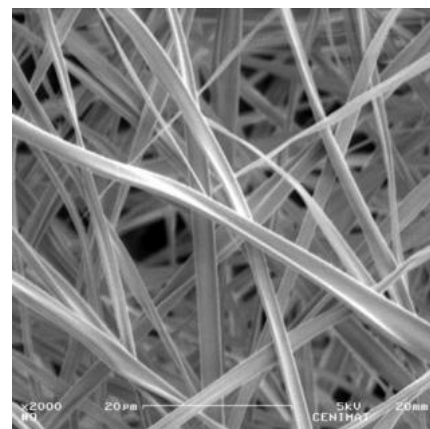


Fig. 5. Imagine SEM a fibrelor de celuloză din hârtia manuscrisului

Se observă cu claritate că proba de hârtie prezintă un compus de încheiere, care poate fi amidon, nu este clei animal sau gelatină de proveniență animală, datorită lipsei azotului proteic din polipeptidele de collagen, constatarea fiind făcută prin analiza elementară. Regiunea puternic luminată a imaginii poate fi o consecință a faptului că în anumite zone prezența compușilor de încheiere este în cantitate mai mare, adică stratul este mai gros.

Modelele de difracție cu raze X ale probelor au fost colectate pe un aparat de 2500 RIGAKU RINT, echipat cu un goniometru tip de transmisie utilizând radiația CuKα filtrare-nichel. Metoda de suprafață estimează indicele de cristalinitate a probelor de celuloză, pe baza căruia s-a determinat gradul de îmbătrânire a hârtiei.

$$Cr.I. (\%) = (Sc / St) \times 100$$

Difractogramele cu raze X, de asemenea, dovada că aceste probe sunt amorfe, respectiv a masei moleculare a probelor de celuloză originale.

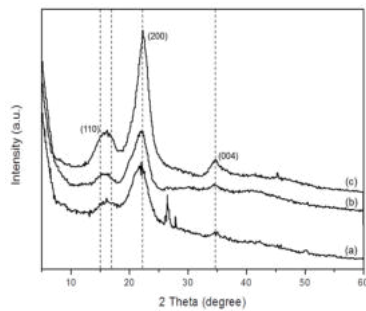


Fig. 6. Difractograma XRD pentru celuloză

Tabelul 2. Gradul de polimerizare al celulozei din hârtia manuscrisului

Proba	Standard hârtie nouă	Hârtie manuscris
1	178	183
2	178	189

3. Spectrometria XRF a permis identificarea majorității materialelor utilizate în scrierea și decorarea manuscrisului analizat.

În scopul stabilirii compoziției chimice a pigmenților și cernelurilor s-a realizat investigarea paginilor manuscrisului cu ajutorul unui spectrometru portabil de fluorescență cu raze X, model Alpha 4000, Innov-X Systems cu tehnologie iPAQ Pocket PC, care permite măsurători in-situ rapide și de precizie.

Analiza XRF efectuată la nivelul scrisului și decorațiunilor de culoare roșie indică prin prezența Hg utilizarea roșului cinabru. Culoarea neagră este cerneală ferogalică.

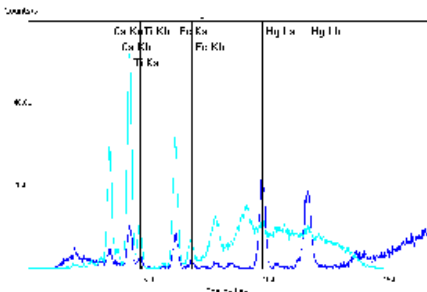


Fig. 7. a. Spectrul XRF: cerneală roșie

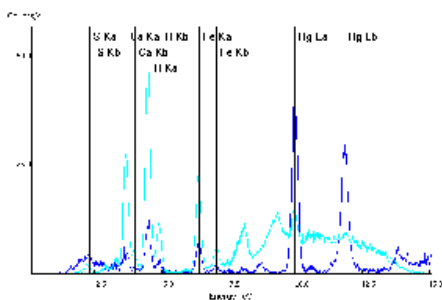


Fig. 7. b. Spectrul XRF: cerneală roșie și neagră

5. Stabilirea gradului de migrare a cernelurilor s-a realizat cu un microscop electronic cu baleiaj, Quanta 200.

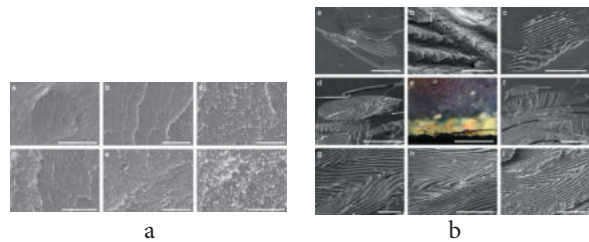


Fig. 8. Imagine SEM: a. suprafață scrisă mărire x500; b. gradul de penetrare a cernelurilor în structura celulozei (X1000)

Microscopia electronică a demonstrat un grad redus de penetrare a cernelurilor în suportul papetar, timpul scurs de la scriere fiind relativ recent.

Concluzii

La manuscrisul scos din depozit și analizat, doar coperta este originală, blocul de carte este înlocuit cu o copie bine realizată.

Stabilirea caracteristicilor hârtiei a demonstrat că este o hârtie de tip industrial, ceea ce confirmă încă o dată falsul, în sec. XVII-lea, hârtia folosită ca suport pentru scris era hârtia manuală.

Analiza reologică a hârtiei a demonstrat că gradul de polimerizare a fibrelor de celuloză este ridicat, hârtia de tip industrial fiind recent fabricată.

Microscopia electronică a stabilit un grad de penetrare a cernelurilor redus, scrierea fiind realizată cu câteva luni în urmă.

Expert

Expert IT

Bibliografie

1. Stancu E. *Tratat de Criminalistică*, București: Ed. Universul Juridic, 2010.
2. Keats J. *Forged: Why Fakes are the Great Art of Our Age*. Oxford University Press, 2013.
3. Umberto Bladini, *Scultura di Michelangelo*, 1982.
4. Moldovan F. *Criminalistică*, Cluj-Napoca: Cordial Lex, 2012.
5. Vornicu N. *Instrumental methods in the authentication of cultural heritage*, LAMBERT Academic Publishing, Germany; Book language: English, <http://www.lap-publishing.com>, 2014.

Liliana CONDRATICOVA

Diversitatea și valoarea surselor de cercetare ale artei metalelor din Basarabia

Rezumat

Diversitatea și valoarea surselor de cercetare ale artei metalelor din Basarabia

Reconstituirea tabloului de ansamblu privind evoluția artei metalelor din Basarabia presupune analiza celor mai diferite surse documentare. Autorul articolului scoate în evidență principalele categorii de surse – scrise și materiale –, a căror examinare constituie reușita unei cercetări științifice. Se constată că dosarele inedite și cele publicate de arhivă, valorificate insuficient sau în alt context, reprezintă un furnizor important al datelor cu referire la patrimoniul bisericesc, activitatea argintarilor, obiectele din metale. O condiție obligatorie este racordarea surselor scrise cu cele materiale, care includ articole din metale nobile și comune, păstrate actualmente în fondurile Muzeului Național de Istorie a Moldovei, Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală, Muzeului Național de Artă al Moldovei, alte muzee de importanță locală și în patrimoniul lăcașurilor de cult. Multitudinea și valoarea surselor scrise și materiale oferă posibilitatea realizării tabloului general privind evoluția orfevrăriei și feroneriei autohtone în contextul artei decorative aplicate din spațiul românesc.

Cuvinte-cheie: artă, istorie, Basarabia, metal, surse de cercetare, dosare de arhivă, muzeu.

Summary

Diversity and value of the research sources of the art of metals in Bessarabia

The reconstruction of the overall picture of the evolution of Bessarabian metal art requires the analysis of the various documentary sources. The author of the article highlights the main categories of sources – written and material – whose examination constitutes the success of a scientific research. It is found that the original files and the ones published by the archives, insufficiently explored or explored in other contexts, represent an important supplier of data on church heritage, silverware, metal objects. A mandatory condition is to make a connection between the written and material sources, including items made from noble and common metals, currently preserved in the funds of the National History Museum of Moldova, the National Museum of Ethnography and Natural History, the National Art Museum of Moldova, other museums of local importance and the ones belonging to the patrimony of the places of worship. The multitude and value of the written and material sources offers the possibility of realizing the general picture regarding the evolution of local plate and ironwork in the context of the applied decorative art in the Romanian space.

Keywords: art, history, Bessarabia, metal, research sources, archive files, museum.

Reconstituirea tabloului de ansamblu cu referire la evoluția artei prelucrării metalelor din Basarabia presupune analiza detaliată a celor mai diferite surse documentare la care se face apel pe parcursul elaborării unui anumit studiu și care constituie, indubitabil, reușita unei cercetări științifice. Pentru elaborarea studiului sunt selectate și examinate cele mai diverse categorii de surse, și anume: 1) surse scrise (documente de arhivă, acte oficiale, texte religioase, inscripții de donație pe diverse piese de orfevrărie și feronerie, liste de inventariere, izvoade, culegeri de documente, cataloage, spoturi publicitare, însemnări

pe suprafața metalică a obiectelor de orfevrărie și feronerie, poansoane ale meșterilor argintari și fierari) și 2) surse materiale (piese documentate în custodia muzeelor din țară, piese bisericești din patrimoniul lăcașurilor de cult).

Din categoria surselor scrise, în prim-plan se situează documentele inedite, originale, care până acum nu au fost incluse în circuitul științific. Dosarele de arhivă – atât inedite cât și cele publicate, dar valorificate tangențial, într-un context diferit de cel al studiului nostru – se prezintă drept un deținător și furnizor marcant al celor mai veridice și importante informații cu referire la patrimo-

niul bisericilor și mănăstirilor, activitatea argintarilor în Basarabia, aprobarea unor acte legislative în necesitatea de racordare la legislația Imperiului Țarist (în perioada 1812–1917) și cea a României (în anii 1918–1940, 1941–1944).

În Arhiva Națională a Republicii Moldova am identificat cele mai importante dosare de arhivă, aflate în Fondul 2 (*Cancelaria guvernatorului Basarabiei*), Fondul 6 (*Administrația guberniei Basarabia*), Fondul 75 (*Duma Orășenească*), Fondul 205 (*Dicasteria Duhovnicească din Chișinău*), Fondul 208 (*Consistoriul Duhovnesc din Chișinău*) etc. O bună parte a dosarelor studiate sunt inedite, informațiile selectate și examinate fiind introduse în circuitul științific pentru prima dată. Astfel, prin intermediul datelor din filele dosarelor de arhivă a fost stabilit numărul argintarilor, aurarilor, ceasornicarilor, fierarilor care au activat în Basarabia în diferite perioade [17; 19]. În acest context, un loc aparte revine informațiilor descoperite în filele dosarelor de arhivă care au contribuit la scoaterea din anonimat a numelor argintarilor necunoscuți anterior în Basarabia, cum ar fi evreul Leiba Ițcovici Berg din orașul ucrainean Uman (care a activat în Basarabia în anii 1815–1819) [14] sau bijutierul evreu David Zelmanovici Bein (care a obținut la începutul sec. al XX-lea certificatul de profesionalism) [16]. În aceeași ordine de idei accentuăm ponderea corespondenței purtate în anii 1854–1858 între Duma Orășenească și Departamentul Orășenesc al Meseriilor cu privire la instituirea în Chișinău a unui atelier de fabricare a obiectelor de argint și delimitarea lui de alte ateliere, fapt ce confirmă documentar prezența și activitatea la Chișinău a unor ateliere, asociații ale meșterilor care prelucrau artistic metalele nobile și comune [20]. Din păcate, asemenea dosare sunt foarte rar descoperite în fondurile ANRM, fapt ce creează impedimente în cercetarea subiectului propus de noi.

Și pentru perioada interbelică datele de arhivă sunt sugestive la capitolul documentarea meșteșugarilor care lucrau artistic metalele, inclusiv a celor care activau în bază de patentă (licență) [7; 18]. Activitatea atelierelor Episcopiei Bălți și Hotin (cu sediul la Bălți) a fost confirmată prin mai multe acte documentare, fiind întregită de piesele din metale confecționate sau reparate în acest atelier, recent descoperite în bisericile basarabene (sfeșnice pascale cu inscripții gravate) [6].

Un loc aparte în seria surselor de cercetare revine documentelor cu caracter juridic. Dosarele

de arhivă examinate conțin informații valoroase cu privire la documentele oficiale (instrucțiuni, regulamente, circulare), dintre care menționăm *Cartea de învățătură către protopopi pentru buna purtare a preoților și mirenilor*, eliberată la 13 august 1785 de Iacov (Stamati), episcopul de Huși [9], *Instrucțiunea* emisă de episcopul de Huși Meletie (Lefter-Brandaburul) la 11 decembrie 1807 pe numele preotului Vasile din s. Bălăurești, ocolul Braniștei, ținutul Iași [10], *Instrucția blagocinului bisericilor* (1820) [14]. Examinarea acestor documente a permis reconstituirea detaliată a setului de piese de cult aflate obligatoriu în bisericile din Basarabia, consemnarea responsabilităților epitropilor și clerului pentru averea bisericii, indicarea materiilor prime din care trebuiau să fie lucrate piesele din metale.

În aceeași ordine de idei se înscriu dispozițiile și circularele emise în prima jumătate a sec. al XIX-lea. Astfel, la solicitarea Societății de Istorie și Antichități din Odesa (1840–1844), toate tezaurile formate din diverse antichități trebuiau declarate autorităților, care le transmiteau muzeelor din capitala Imperiului Rus sau Muzeului Antichităților din Odesa, deschis în anul 1839 [8]. De asemenea, conform circularei nr. 5626 din 20 decembrie 1849 a Consistoriului Duhovnesc, o serie de obiecte liturgice din metal prețios erau vândute la licitațiile publice desfășurate în Basarabia. Așa, la 5 mai 1850 A. Kociubinski, protoiereu la Catedrala Înălțării din Akkerman, semnala că „au fost vândute 12 linguri de masă de argint, titlul 84, la fel 20 de furculițe de argint, 9 lingurițe de ceai, de argint, o linguriță de argint, un polonic mare, lăntșor de aur, 5 cruci de argint, o pereche de cercei de coral cu șaton aur” [3, f. 2].

Sunt relevante studiului nostru datele necunoscute anterior privind confecționarea în Basarabia a podoabelor de cult potrivit unor prevederi stricte, emise în anul 1827 [13]. În conformitate cu actele emise în primele decenii ale sec. al XIX-lea, în Basarabia a avut loc racordarea legislației locale la cea rusă în domeniul confecționării pieselor din metale, asigurarea bisericilor cu odoare necesare, utilizarea materiilor prime de calitate și evaluarea lor corectă, prin instituirea, la mijlocul sec. al XIX-lea, la Chișinău, a unui Birou de Marcare și Aplicare a Titlului, filială a Camerei de Marcare din Odesa.

În contextul examinării diferitor surse remarcăm și unele izvoare documentare care însușează variate date statistice. Informații prețioase

pentru investigarea problemei abordate conțin izvoadele averii bisericilor și mănăstirilor din Basarabia, perfectate în diferite limite cronologice [4; 11; 12]. În procesul de studiere a listelor de avere a bisericilor, subliniem că ele constituie adevărate documente în care sunt înregistrate parțial sau în totalitate bunurile aflate în proprietatea unei persoane, unei instituții sau biserici [49]. Structura unui inventar de avere este diferită, incluzând averea mobilă și imobilă, lista pieselor înregistrate în compartimentele bisericilor, clădirile și camerele ansamblului monastic, lista pieselor personale ale stareților mănăstirii, întocmite la moartea starețului, lichidarea sau transferarea comunității monahale (fiind elocvente în acest sens izvoadele mănăstirilor Curchi, Japca, Căpriană).

Unele aspecte privind orfevrăria de cult din Basarabia din sec. al XIX-lea au fost analizate în baza inventarului bisericesc din lăcașurile sfinte basarabene. Astfel, biserica Sf. Mihail și Gavriil de la Buiucani de la începutul sec. XIX, din vechile daruri cu care a fost inițial bogat înzestrată (mențiunea din 1773) păstrează, la începutul sec. al XX-lea, doar câteva din ele, restul sunt pierdute, confiscate sau furate. Menționăm potire datate în anul 1814 cu medalioane emailate, potire cu elemente decorative filigranate, cruci cu chipuri sfinte, o ferecătură de carte, executată din argint sau metal neprețios placat cu aur [68]. Era bogat ornată și biserica Adormirii Maicii Domnului din Cetatea Chilia, unde în anul 1875 se aflau icoane cu ferecături de argint, iar prin 1850, în biserică se aflau vase și obiecte bisericesti foarte prețioase [58, p. 7]. Mănăstirea Sf. Treime din Rudi, Soroca, în anul 1828 deținea două cești, un discos și o steluță de argint, o linguriță mare, o cruce, un chivot, toate de argint, o candelă și șase sfeșnice din aramă [59, p. 6].

În aceeași ordine de idei indicăm listele de inventariere a lăcașurilor de cult din Basarabia în perioada țaristă și interbelică, ulterior din RSSM în primii ani postbelici (biserica Sf. Gheorghe din Chișinău, biserica Adormirii Maicii Domnului din Rădeni–Strășeni, biserica Sf. Nicolae din Sireți–Strășeni) [15]. Fișe similare de inventariere a averii integrale a bisericilor din RSSM au fost întocmite în perioada restructurării gorbacioviste, în anii 1985–1987, păstrându-se actualmente în Arhiva Agenției de Restaurare și Inspectare a Monumentelor (ARIM) [23–27]. S-a recurs la verificarea averii și completarea listelor de inventar în legătură cu transferul unor edificii de cult în-

chise în custodia autorităților publice locale pentru a fonda în fostele biserici (care la acea vreme mai păstrau odoare de preț) așa-numitele Muzeu ale Ținutului Natal, deseori având și o sală specială a ateismului, cu expunerea pieselor bisericesti. Examinarea și compararea unor fișe de inventar, perfectate în diferite perioade, scoate în evidență valoroase informații cu referire la piesele din metale, păstrate în biserici și mănăstiri, completând și pe această cale tabloul general al evoluției artei metalelor în Basarabia.

În categoria surselor de cercetare, un loc special ocupă opisurile, cataloagele. În studiul nostru de un ajutor esențialmente important în procesul de identificare a meșterilor care lucrau metalele comune este *Catalogul expoziției produselor agricole și industriale*, desfășurată la Chișinău, în anul 1889 [73].

În anul 1904, după modelul unor instituții similare rusești din Imperiul Țarist, a fost formată Societatea Istorico-Arheologică Bisericească din Chișinău. Importanța acestei instituții formate rezidă inclusiv și din faptul că societatea avea dreptul de a colecta și de a păstra piese vechi bisericesti, care au fost concentrate într-un muzeu, astfel unul din scopurile principale fiind îmbogățirea fondului Muzeului Bisericesc. Selectarea podoabelor de cult a devenit una dintre prerogativele majore ale Muzeului Societății Istorico-Arheologice Bisericești din Basarabia. În anii 1918–1920, Muzeul Bisericesc a fost vizitat de Regele României Ferdinand I și Regina Maria cu Regală Principesa Elisabeta, de Mitropolitul Miron Cristea, Octavian Goga, Visarion Puiu, Orest Tafrați, Nicolae Iorga. Piese de valoare din colecția muzeului au fost etalate la Expoziția generală și târgul de mostre, desfășurată la Chișinău în toamna anului 1925, muzeul învrednicindu-se de o medalie de aur. Muzeul a fost evacuat în anul 1940 în România și a fost redeschis în anul 1942. După 1944, Muzeul Bisericesc a avut un destin dramatic, piesele au dispărut, pentru cercetare fiind accesibil doar dosarul de arhivă cu privire la evacuarea patrimoniului muzeului și lista de inventar a pieselor aflate în colecția instituției [5].

Colecția Muzeului Bisericesc includea 31 de icoane cu ferecături de argint aurit nemarcat, metalul prețios fiind lucrat în tehnica forjării la rece sau la cald, tehnică folosită preponderent pentru confecționarea vaselor laice și de cult [41; 56]. Completăm această listă cu icoane lucrate pe scândură, îmbrăcate cu veșmânt de argint nemarcat, cu

o coroană gravată de argint, având dimensiunile de 31×28 cm; icoane îmbrăcate cu veșminte de argint nemarcat, procedeu de lucru specific pentru meșterii locali basarabeni, precum și icoane cusute cu mărgelile colorate. Colecția muzeului integra peste 100 de iconițe mici, unele lucrate în aramă, turnate primitiv, majoritatea fiind aduse de la parohia Sf. Teodor Tiron din Chișinău [41; 56].

Din categoria mitrelor din colecția Muzeului Bisericesc făceau parte articole lucrate cu ciocanul în aur sau argint, garnisite cu chipuri sfinte lucrate în email, incrustate cu pietre prețioase și perle. De exemplu, mitra sub nr. 387, de culoare roșu-carmin, a fost ornată cu chipuri lucrate în email și garnisite cu perle. Mitra cu nr. 388, de catifea violetă, era decorată cu patru chipuri de email într-o ferecătură de argint: Ioan Botezătorul, Mântuitorul, Ioan Gură de Aur, Maica Domnului, asociate cu inserții de pietre prețioase (acvamarin, ametist, smarald, perle/mărgăritare). Culorile emailului denotă toate nuanțele palide de roșu, albastru sau verde, evitându-se culorile aprinse și stringente, după cum erau tendințele artistice la hotarul sec. XIX–XX.

Printre obiectele de orfevrărie trecem în revistă chivote lucrate din argint cu ornament ajurat, demonstrând cunoașterea tehnicii à jour. Muzeul dispunea de două candelă de argint, donație de la iconomul Stavrofor Iosif Belodanov, o candelă de aramă și o candelă de argint cu trei vârfuri, foarte fin executate, provenite de la una din bisericile din Ismail. În anul 1912, muzeul primește în dar de la Catedrala din Chișinău un chivot mare de argint cu icoana Sf. Nicolae, făcută în 1846 cu cheltuiala companiei de invalizi din Basarabia și din județul Cahul.

Categoria obiectelor de cult include mirnițe, vase pentru Sfânta Euharistie (potir, disc, steluță și linguriță) din alamă argintată sau aurită [40, p. 29]; cădelnițe și candelă cu sau fără lanțuri argintate, cu zurgălăi auriți, executate în tehnica forjării metalului, cu gravare simbolică, filigranare și emailare artistică (foarte înalt apreciate la hotarul sec. XIX–XX) [41, p. 123-124]. Având în vedere cele menționate, evidențiem contribuția inestimabilă a unui document marcant pentru cercetarea întreprinsă de noi cum ar fi *Opisul Societății istorico-arheologice bisericești basarabene*, editat la Chișinău, în anul 1923. Opusul posedă valoare deosebită pentru restabilirea pieselor de cult aflate în custodia Muzeului Bisericesc din Basarabia,

devenind una dintre cele mai importante surse cu referire la studierea podoabelor de cult [56].

Aparte specificăm activitatea editorială a societății, *Revista Societății Istorico-Arheologice Bisericești din Basarabia* fiind publicată la Chișinău, în 24 de volume, între anii 1909 și 1934. În paginile revistei și-au găsit loc inclusiv valoroase informații cu referire la piesele de cult lucrate din metale, diferite antichități bisericești.

Și dacă *Opisul Societății Istorico-Arheologice Bisericești Basarabene* a fost examinat într-o anumită măsură de istorici, preponderent orientați pe studierea vechilor cărți bisericești sau pieselor de numismatică, atunci *Catalogul Atelierelor Arhiepiscopiei* a rămas nevalorificat de către specialiștii în domeniu, acest hiatus fiind completat de subsemnata. De menționat că în *Catalogul Atelierelor Arhiepiscopiei*, publicat la Chișinău în anul 1940, au fost concentrate date prețioase cu privire la categoriile pieselor de cult realizate în cadrul atelierelor arhiepiscopiei (deschise la Chișinău în anul 1911); de asemenea, sunt specificate posibilitatea comandării, reparației și procurării articolelor, materiile prime și prețurile podoabelor [40]. Imaginile pieselor, prezentate în acest catalog, au fost de un real folos în studiul întreprins de noi și au permis identificarea în colecția MNEIN a unor piese produse în atelierul Arhiepiscopiei, un moment rar pentru spațiul actual al Republicii Moldova.

O categorie importantă de surse constituie materialele depistate în publicațiile cu caracter religios, care prezintă o reflectare a mentalității societății și a tendințelor vremii. Astfel, din paginile *Buletinului Eparhial al Chișinăului (Киевские Епархиальные Ведомости)*, editat cu regularitate în perioada 1867–1917, au fost selectate informații prețioase despre unele lăcașuri de cult și piesele bisericești, care nu au putut fi documentate în arhivele de stat, fiind consultată mai ales partea a doua, cea neoficială [77–79].

Date prețioase conțin publicațiile din revista *Arhivele Basarabiei*, în paginile căreia au fost documentate importante informații privind podoabele arhiericești [30, p. 16], potirele de argint [28, p. 167], inventarul din patrimoniul bisericilor (Cuizăuca) [29, p. 54] și al mănăstirilor (Dobrușa, Curchi) [2, p. 114; 1, p. 107], îndrumări pentru preoți [39, p. 349-350], o pondere deosebită revenind rubricii susținute de Constantin Tomescu *Diferite știri din Consiliul Eparhial Chișinău* [61–67].

Pentru restabilirea tabloului cu referire la redeschiderea atelierelor Arhiepiscopiei și funcționarea Muzeului Bisericesc din Chișinău, asigurarea cu podoabe de cult a bisericilor din Basarabia și mai ales ale celor din Transnistria, măsurile pentru apărarea patrimoniului artistico-cultural, au fost binevenite publicațiile concentrate în paginile periodicului editat în anii celui de-al Doilea Război Mondial, *Buletinul Arhiepiscopiei Chișinăului* [32–36].

O altă categorie de surse scrise constituie inscripțiile de donație, însemnările păstrate pe icoane, ferecături de carte sau vase de cult. Asemenea inscripții sunt deosebit de valoroase, prezentând textul corespunzător, anul ctitoriei, numele binefăcătorului, titlul metalului și inițialele argintarului. Deși nu atât de frecvent atestate în spațiul Basarabiei, totuși, unele obiecte cu inscripții gravate reprezintă lucrări artistice și importante surse de cercetare, în această listă fiind incluse potirul de la biserica din Domulgeni-Florești (1875, argint titlul 84, cu inițialele gravate ale argintarului); discosul de la aceeași biserică, cu inscripția în rusă; ferecătura de argint a *Evangeliei* de la biserica din s. Năvârneț-Florești; piesele de orfevrărie bisericească din patrimoniul bisericii din Ruseștii Noi-Ialoveni [42].

În aceeași ordine de idei, în calitate de surse de cercetare sunt trecute poansoanele meșterilor argintari care au executat piesele din metale nobile și ale meșterilor care au apreciat finețea metalului. Asemenea poansoane și mărci aplicate au fost descoperite pe suprafața metalică a pieselor lucrate din metale nobile și aflate la etapa actuală de cercetare în fondurile MNIM sau patrimoniul bisericesc al Republicii Moldova. Grație acestor însemne, a fost argumentată existența și funcționarea atelierului de giuvaiergerie de la Orhei în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, au fost certificate numele și prenumele orfevrilor, atribuite piesele atestate în colecțiile muzeale unor argintari și ateliere est- și vest-europene [52–54]. Totodată, însemnele de marcă, atestate pe unele piese de feronerie din Chișinău și alte localități, au extins substanțial cunoștințele cu privire la existența turnătoriilor de fontă în Chișinău și în Odesa, unde au fost descoperite cele mai multe piese asemănătoare cu obiectele din centrul istoric al Chișinăului. Asemenea însemne au devenit o sursă importantă de cercetare, devenind indici importanți în procesul de identificare a între-

prinzătorilor precum Serbov, Krimarjevski, Ceacikovski, Smaznoi.

Unele informații prețioase pentru cercetarea problemei abordate se conțin în presa vremii. În acest context menționăm spoturile publicitare ale unor meșteșugari, proprietari ai saloanelor-ateliere unde se confecționau și se comercializau odoarele bisericești. Asemenea spoturi au fost certificate în presa periodică din Basarabia, după modelul din presa est- sau vest-europeană, astăzi devenind o sursă importantă de studiere a artei metalelor [74–79].

Informații de valoare cu referire la problema cercetată de noi au fost depistate în paginile calendarelor și anuarelor orașului Chișinău, editate în a doua jumătate a sec. al XIX-lea și primele decenii ale sec. al XX-lea. În acest context subliniem importanța anuarului Chișinăului și a județelor din Basarabia pentru anul 1924, editat de S. Șapoșnicov, în paginile căruia depistăm date prețioase privind activitatea argintarilor, giuvaiergiilor în Basarabia [21].

Calendarele și anuarele conțin casete publicitare anunțând despre activitatea unor bijutieri, fierari, gravori, ceasornicari [69–72]. Astfel, în paginile *Calendarelor orașului Chișinău* pe anii 1939–1941, au fost documentate numele meșteșugarilor care au activat în Chișinău [37; 38], care, fiind coroborate cu datele de arhivă ale vremii, permit întregirea tabloului privind dinamica meșterilor care prelucrau artistic metalele. Aportul efectiv al acestor publicații constă în prezentarea datelor plenare privind amplasarea atelierelor și calificarea artizanilor.

De asemenea, în calitate de surse de cercetare a evoluției orfevrăriei este inestimabilă ponderea foilor de zestre, în acest sens fiind examinate câteva documente. Astfel, foaia de zestre eliberată de un oarecare Pascal fiicei sale Catrina, căsătorită cu stolnicul Catargiul din județul Iași (hotarul sec. XVIII–XIX), constituie o sursă de identificare a termenilor uzuali în perioada studiată: mărgăritare (perle), diamanturi, diamanțale (diamante), zamfir (safir), smaranduri (smarald), matustat (jasp). Totodată, deopotrivă cu piesele de podoabă care constituie partea esențială a zestrelor, sunt trecute pe listă diferite piese de argintărie, precum ar fi sfânta icoană a Maicii Preacinstitei, ferecată cu argint peste tot; un harhar de aur tot cu „diamanturi” și cu „leftul” lui, iar cu „diamanturi” (170 lei); 12 linguri de argint cu cuțitele lor;

două solnițe de argint; strachină de argint cu lingurița de dulcețuri [47, p. 274-275].

Cu toate că culegerile de documente reprezintă suportul fundamental pentru cercetarea în domeniul istoriei, trebuie să recunoaștem că acestea nu au fost explorate în măsura cuvenită pentru a contura aspectele ce țin de evoluția istorică și artistică a orfevrăriei și feroneriei din Basarabia. În aria noastră de cercetare au ajuns culegerile de documente în care direct sau tangențial au fost reflectate diverse momente ce țin de evoluția artei metalelor. Subliniem contribuția lui N. Iorga, care aduce culegeri de scrisori, zapise, ce confirmă prezența aurarilor, argintarilor în Țara Moldovei [50]. În aceeași ordine de idei subliniem aportul inestimabil al datelor documentare, concentrate în culegeri, codexuri, cum ar fi culegerea de documente *Surete și izvoade* realizată de Gh. Ghibănescu [45-47] și cea semnată de L. Boga – *Documente basarabene*, volumul I fiind consacrat integral foilor de zestre din perioada 1734-1844 [31].

În aceeași ordine de idei menționăm culegerile de documente *Moldova în Epoca Feudalismului* (MEF), care furnizează date necesare cercetării noastre [55]. Pentru studiul artei metalelor din orașele din Țara Moldovei – Suceava și Iași –, o valoare deosebită revine culegerii de documente privind istoria și cultura orașului Suceava în anii 1388-1918 [60] și documentele statistice privitoare la orașul Iași, selectate sub o copertă de Ioan Caproșu [44]. Mai multe acte oficiale, inclusiv cu tangență la tema de cercetare abordată de noi, au fost concentrate în culegerea de acte tipărite în Basarabia și îngrijită de P. Mihail și Z. Mihail [51], iar volumul coordonat de Șt. Plugaru și T. Candu reflectă situația din Episcopia Hușilor și Basarabia [57], completând în mare parte documentele cu caracter juridic care ne-au stat la dispoziție.

Un loc aparte în studiul nostru revine culegerii de documente, în patru volume, alcătuită de istoricul V. Pasat, în paginile căreia au fost depistate date importante cu referire la soarta pieselor de cult în timpul celui de-al Doilea Război Mondial și în primii ani postbelici. Odată cu demararea campaniei de lichidare a comunităților monahale și închiderea bisericilor, inventarul bisericesc fusese transferat la alte mănăstiri care încă nu erau închise, astfel fiind explicată „migrația” unor piese de cult de la o mănăstire la alta. În mare parte, odată cu lichidarea lăcașurilor de cult, obiectele bisericești au fost distruse, iar cele mai valoroase au dispărut irecuperabil [80].

De asemenea, istoria orală deține un loc important în studiul nostru, în această ordine de idei înscriindu-se memoriile descendenților familiilor bijutierilor care au activat în Chișinău, după cum ar fi cazul scriitorului Constantin Șișcan (1934-2018), mama și mătușa căruia au lucrat în calitate de argintari în atelierele Arhiepiscopiei Chișinăului și în salonul-magazin al lui D. Cara-Stoianov.

Categoria surselor materiale include articole lucrate din metale nobile și comune, păstrate actualmente în fondurile Muzeului Național de Istorie a Moldovei, Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală, Muzeului Național de Artă al Moldovei, altor muzee de importanță regională sau locală. Diversitatea pieselor și atelierelor producătoare este certificată de obiectele păstrate în colecțiile muzeale. Piese din fondul de bază al MNIM, expuse în expozițiile de bază sau temporare, lucrate în diferite ateliere din spațiul est- și vest-european, reprezintă o exemplificare a circuitului produselor atelierelor și a influențelor și întrepătrunderilor culturale.

Ca atare, piesele din metale sunt expuse în cadrul expozițiilor de bază ale muzeelor și în timpul unor expoziții tematice. Așa, în cadrul unor expoziții desfășurate la MNIM – *Biserica catolică din Republica Moldova. Istorie, spiritualitate, artă* (organizată în anul 2003, cu ocazia oficerii celor zece ani de la instituirea primei structuri bisericești romano-catolice în Republica Moldova) – au fost expuse monstranțe, potire, tabernacule, candelă, cruci, sfeșnice, executate din metale, confecționate în atelierele din orașele vest-europene, varșoviene, nord-italiene [43]. În lista pieselor au fost incluse o cruciuliță de argint (sec. al XIX-lea, 3,5×6,4 cm); o cruciuliță de argint cu inserții de agate (sec. al XIX-lea, 1,2×3 cm); un medalion de botez (prima jumătate a sec. al XIX-lea, Austria, autor L. Tzimpel, diam.: 3,8 cm); un medalion de argint de botez (a doua jumătate a sec. al XIX-lea, Austria, autor H. Lorens și A. Loos, diam.: 3,8 cm); un ciboriu (sec. al XIX-lea, Europa de Vest, bronz aurit, email); o candelă (începutul sec. al XX-lea, atelier est-european, bronz nichelat); sfeșnice de aramă, cupru și bronz, produs al atelierelor varșoviene (sec. al XIX-lea).

O serie de piese de argintărie au fost examinate grație expoziției *Argintăria în ambientul laic și liturgic* (sec. XVIII-XX), desfășurată la MNIM în perioada 17 iunie – 16 septembrie 2013. Aici au fost prezentate piese din ateliere ruse, vest-eu-

ropene, evidențiindu-se atât exponatele provenite din renumite centre de orfevrărie, cum ar fi cele de marca Fabergé, Hlebnikov, Sazikov din Rusia, cât și lucrări de producție locală, executate în atelierul de giuvaiergerie din Orhei, funcțional în a doua jumătate a sec. al XIX-lea [48].

De menționat că și la nivel regional sau local unele sate și orașe posedă colecții muzeale de valoare, care includ, respectiv, și piese din metal, specifice pentru o anumită zonă, de exemplu, colecțiile muzeelor din Stârcea–Glodeni, Beșalma–Comrat, Sadaclia–Basarabeasca. În același context se înscru și unele muzee din cadrul mănăstirilor mari din Republica Moldova, păstrând în colecțiile sale piese ce țin de cultura creștină a spațiului cercetat (mănăstirile Frumoasa, Răciula, Noul Neamț).

Studierea pieselor din metale din cadrul fondurilor muzeale permite clasificarea pieselor studiate în două grupuri mari – orfevrăria laică și cea bisericească. Articolele din custodia muzeelor extind substanțial repertoriul pieselor cu indicarea materiilor prime și a tehnicilor de lucru, de decorare a suprafețelor metalice, totodată permit atribuirea unor articole și identificarea atelierelor unde au fost lucrate pieselor de orfevrărie.

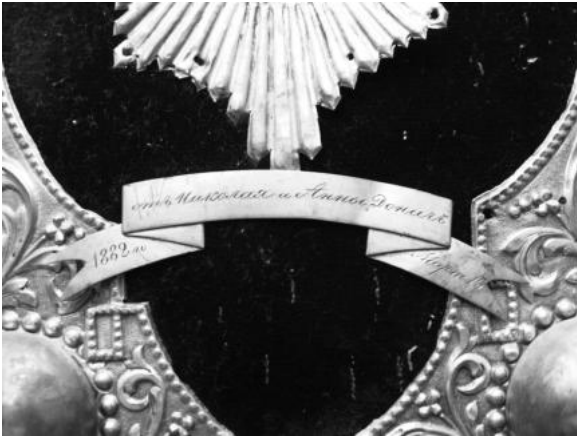
În concluzie, se cere de menționat că sursele accesibile pentru cercetare – diferite după gradul de obiectivitate, după volum și conținut – creează condiții pentru a studia problema evoluției artei metalelor la nivelul cerințelor actuale. Dosarele inedite și cele publicate de arhivă, valorificate insuficient sau în alt context, reprezintă un furnizor principal al datelor cu referire la patrimoniul bisericesc, activitatea argintarilor, articolele din metale. *Izvoadele* averilor lăcașurilor de cult, listele de inventariere, foile de zestre, diverse opise și cataloage constituie surse importante pentru cercetarea parcursului orfevrăriei și feroneriei artistice din Basarabia, dar și pentru studierea istoriei vieții cotidiene într-o anumită perioadă. De asemenea, sunt o sursă inestimabilă pentru specialiștii care abordează diferite aspecte legate de istoria artei, istoria socială sau cea culturală a epocii, fiind necesară nu doar publicarea acestor *izvoade*, dar și valorificarea documentelor pentru studierea contextului cultural, social și politic în care au apărut și s-au dezvoltat elitele locale. Informațiile atestate în dosarele de arhivă, deși restrânse cantitativ și factologic, contribuie la argumentarea prezenței și activității meșteșugului de prelucrare artistică a metalelor nobile și comune în Basarabia, în sec. al XIX-lea – prima jumătate

a sec. al XX-lea. O condiție obligatorie în cercetare constă în racordarea surselor scrise cu cele materiale, care includ articole din metale nobile și comune, păstrate actualmente în fondurile Muzeului Național de Istorie a Moldovei, Muzeului Național de Etnografie și Istorie Naturală, Muzeului Național de Artă al Moldovei, alte muzee de importanță locală și în patrimoniul lăcașurilor de cult. Multitudinea și valoarea surselor scrise și materiale oferă posibilitatea realizării tabloului general privind evoluția orfevrăriei și feroneriei autohtone în contextul artei decorative aplicate din spațiul românesc.

Bibliografie

1. Acte de la mănăstirea Curchi (jud. Orhei). In: Arhivele Basarabiei, 1929, An. 1, nr. 3. iul.–sept.
2. Acte de la mănăstirea Dobrușa (Soroca). In: Arhivele Basarabiei, 1930, An. 2, nr. 1. ian.–mart.
3. ANRM, F. 208, inv. 5, d. 303.
4. ANRM, F. 1135, inv. 2, d. 1759.
5. ANRM, F. 1135, inv. 2, d. 3060.
6. ANRM, F. 1217, inv. 1, d. 624.
7. ANRM, F. 1786, inv. 1, d. 1137.
8. ANRM, F. 2, inv. 1, d. 2571.
9. ANRM, F. 205, inv. 1, d. 1204.
10. ANRM, F. 205, inv. 1, d. 2055.
11. ANRM, F. 205, inv. 1, d. 4218.
12. ANRM, F. 205, inv. 1, d. 4226.
13. ANRM, F. 205, inv. 1, d. 5524.
14. ANRM, F. 205, inv. 1, d. 946.
15. ANRM, F. 3046, inv. 2, d. 2.
16. ANRM, F. 6, inv. 18, d. 86.
17. ANRM, F. 6, inv. 5, d. 149.
18. ANRM, F. 679, inv. 1, d. 19119.
19. ANRM, F. 75, inv. 1, d. 105.
20. ANRM, F. 75, inv. 1, d. 1789.
21. Anuarul orașului Chișinău și al județelor din Basarabia și Calendarul pe anul 1924. Chișinău, 1924, 374 p.
22. Arhiva Agenției Inspectare și Restaurare a Monumentelor (AIRM). Dosarul bisericii Înălțarea, or. Chișinău.
23. Arhiva AIRM. Dosarul bisericii Măzărache din Chișinău.
24. Arhiva AIRM. Dosarul bisericii Sf. Mihail din satul Cobălea–Șoldănești.
25. Arhiva AIRM. Dosarul bisericii Sf. Nicolae din satul Cotiujeni–Șoldănești.
26. Arhiva AIRM. Dosarul bisericii Sf. Treime, or. Chișinău.
27. Arhiva AIRM. Dosarul bisericii Tuturor Sfinților, or. Chișinău.
28. Arhivele Basarabiei, Chișinău, 1934, an. 6, nr. 2. aprilie–iunie.

29. Arhivele Basarabiei, Chișinău, 1937, an. 9, nr. 1-4. ianuarie–decembrie.
30. Arhivele Basarabiei. Chișinău, 1929, anul I, nr. 1, martie–ianuarie.
31. Boga L. Documente basarabene. Chișinău: Tipografia „Cartea Românească”, 1928–1938, vol. I-XIV, vol. I. Foi de zestre (1734–1844).
32. Buletinul Arhiepiscopiei Chișinăului. Chișinău, 1942, anul 1, noiembrie.
33. Buletinul Arhiepiscopiei Chișinăului. Chișinău, 1942, nr. 1-2, mai–iunie.
34. Buletinul Arhiepiscopiei Chișinăului. Chișinău, 1942, nr. 3, iulie.
35. Buletinul Arhiepiscopiei Chișinăului. Chișinău, 1943, an. 2, nr. 1, ianuarie.
36. Buletinul Arhiepiscopiei Chișinăului. Chișinău, 1943, anul 2, nr. 9, septembrie.
37. Calendarul Chișinăului pentru anul 1940. Chișinău, 1939.
38. Calendarul Chișinăului pentru anul 1941. Chișinău, 1940.
39. Carte vlădicească de îndrumări pentru preoți. In: Arhivele Basarabiei, 1934, an. 6, nr. 4.
40. Catalogul atelierelor Arhiepiscopiei. Chișinău. Arhiepiscopia Chișinăului, 1940.
41. Condricova L. Arta bijuteriilor din Moldova. Iași: Lumen, 2010, 286 p.
42. Condricova L. Arta metalelor din Basarabia (sec. al XIX-lea – prima jumătate a sec. al XX-lea). Chișinău: Grafema Libris, 2017.
43. Cornetchi A., Expoziția „Biserica catolică din Republica Moldova. Istorie, spiritualitate, artă”. In: Tyragetia, Chișinău, 2004, p. 274-281.
44. Documente statistice privitoare la orașul Iași, editate de Ioan Caproșu și Mihail Ungureanu-Răzvan. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1997, vol. I (1828–1824).
45. Ghibănescu Gh. Surete și izvoade. Documente basarabene. Iași: Institutul de Arte Grafice „Viața românească”, vol. XI, 1914.
46. Ghibănescu Gh. Surete și izvoade. Vasluiul. Studiu și documente. Iași: Institutul de Arte Grafice „Viața românească”, 1926.
47. Ghibănescu Gh., Surete și izvoade. Iași: Institutul de Arte Grafice „Viața românească”, 1914, vol. IX.
48. http://www.nationalmuseum.md/ro/exhibitions/argintaria_in_ambientul_laic_si_liturgic_sec_xviii_xx/ (vizitat 18 august 2013).
49. Iacob D. D. Avere, prestigiu și cultură materială în surse patrimoniale: inventare de averi din sec. XVI–XIX. / D. D. Iacob. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2015, 797 p.
50. Iorga N., Scrisori și zapise de meșteri români. București, 1926.
51. Mihail P., Mihail Z., Acte în limba română tipărite în Basarabia (1812–1830), I, București: Editura Academiei Române, 1993.
52. MNIM. FB 20162 (1-2).
53. MNIM. FB 22845 (1-2).
54. MNIM. FB 24362 (1-2).
55. Moldova în Epoca Feudalismului, vol. VII, partea II, Chișinău, 1975.
56. Opisul Societății Istorico-Arheologice Bisericești Basarabene. Chișinău, 1923.
57. Plugaru Șt., Candu T., Episcopia Hușilor și Basarabia (1598–1949). Iași: PIM, 2009.
58. Revista Societății Istorico-Arheologice Bisericești Basarabene. 1923, vol. XIII.
59. Revista Societății Istorico-Arheologice Bisericești Basarabene. 1925, vol. XVI.
60. Suceava. File de istorie: documente privitoare la istoria orașului, 1388–1918, vol. 1. București: Direcția Generală a Arhivelor Statului din Republica Socialistă România, 1989.
61. Tomescu C. Diferite știri din Consiliul Eparhial Chișinău. In: Arhivele Basarabiei, 1934, anul 6, nr. 3.
62. Tomescu C. Diferite știri din Consiliul Eparhial Chișinău. In: Arhivele Basarabiei, 1938, anul 10, nr. 1-4.
63. Tomescu C. Diferite știri din Consiliul Eparhial Chișinău. In: Arhivele Basarabiei, 1936, anul 4, nr. 2.
64. Tomescu C. Diferite știri din Consiliul Eparhial Chișinău. In: Arhivele Basarabiei, 1935, anul 7, nr. 2.
65. Tomescu C. Diferite știri din Eparhia Chișinăului. In: Arhivele Basarabiei, 1934, anul 6, nr. 1.
66. Tomescu C. Diferite știri din Eparhia Chișinăului. In: Arhivele Basarabiei, 1936, anul 8, nr. 2-3.
67. Tomescu C., Diferite știri din Consiliul Eparhial Chișinău. In: Arhivele Basarabiei, 1938, anul 8, nr. 4.
68. Viața Basarabiei. Chișinău, 1935, nr. 6.
69. Adres-Kalendar’ Bessarabskoi Gubernii na 1907 g., Kișineov: Tipografia Bessarabskogo Gubernskogo Pravleniia, 1906.
70. Adres-Kalendar’ Bessarabskoi Gubernii na 1911 g., Kișineov: Tipografia Bessarabskogo Gubernskogo Pravleniia, 1910.
71. Adres-Kalendar’ Bessarabskoi Gubernii na 1914 g., Kișineov: Tipografia Bessarabskogo Gubernskogo Pravleniia, 1913.
72. Adres-Kalendar’ Bessarabskoi Gubernii na 1913 g., Kișineov: Tipografia Bessarabskogo Gubernskogo Pravleniia, 1912.
73. Katalog sel’skohozeistvennoi i propmișlennoi vîstavki v Kișineove, ustraivaemoi Bessarabskim Zemstvom 1889 goda. Chișinău: Tip. A. S. Stepanovoi, 1889.



20. БИСАРАБСКИЙ КАЛЕНДАРЬ. 1909.

МЕДИАНСКИЕ и ЧЕРНОГО ЛУТЕРСКОГО ЖЕЛАЗА С И СЕРБОВА

М И ГОТЛИВЪ

ИЗГОТОВЛЯЕТЪ: Моторы, самоходные машины, паровые котлы, паровые турбины, паровые двигатели, паровые насосы, паровые компрессоры, паровые насосы, паровые компрессоры, паровые насосы, паровые компрессоры.

Копии чертежей, Мельничные приводинки и трансмиссии, СУШИЛЬНИ американской системы, Прессы для фруктов и овощей и Машины для изготовления сербических (МАЛЫЕ МАШИНЫ).

ПРИНИМАЕТЪ: ВСЕОБЩЕГО РАБОТЫ КОТЕЛЬНИ РАБОТЫ

ОТВЕЧАЕТЪ: ВСЕ ЧУЖДЕ И НАШЕ

MAGAZIN DE OBIECTE EMERITICE
D. F. CARA-STOIANOV

CHIBINAU

Adversarii

С. Кара-Стояновъ

CEASORNICĂRIE ȘI BIJUTERIE
La Crucea de Aur
STRADA MAREȘAL BADOGLIO
Colț cu Ștefan cel Mare, No. 81
Proprietar **COSTICĂ JIUROIU**

VA OFERA TOT FELUL DE CEASORNICE DEȘTEPTATOARE, DE MÂNĂ, DE BUZUNAR, MARCA „OMEGA”, „LONGIN”, „DOXA”, „SIMA”, ȘI „ANCHER”

UN DOGAT ASORTIMENT DE BIJUTERII VERITABILE DE LOGODNĂ, INELE, BRĂȚĂRI, CERCEI, CRUCI, LANȚIȘOARE DE AUR ȘI DE ARGINT MARCAT

ATELIER SPECIAL DE CEASORNICĂRIE ȘI BIJUTERIE
VIZITAȚICU TOATĂ INCREDEREA ȘI VĂ VEȚI CONVINȘE

CEASORNICE

Aur, Argint și Brilliante

M. PERESESCENȘI
CHIȘINĂU

Часы, Золото, Серебро, Бриллианты

М. Пересеченскій

18. БИСАРАБСКИЙ КАЛЕНДАРЬ. 1909.

НОВО-ОТКРЫТЫЙ МАГАЗИНЪ ЧАСОВЪ

золотыхъ, серебр. и бриллиантовыхъ вещей

А. Н. ЕМИРОВСКАГО

Александрск. пер. домъ рядомъ съ вѣт. Янсона.

Рекомендуемъ часы лучшихъ фабрикантовъ

„OMEGA” „TAVANNES WATCH” „MOSER” „LONGINES”

Стѣнные часы и будильники въ большомъ выборѣ. ПОЛУЧЕНЪ ГРОМАДНЫЙ ВЫБОРЪ

возможныхъ золотыхъ, серебряныхъ и другихъ драгоценныхъ вещей.

ПОЧИНКА ЧАСОВЪ, ГРАВЕРНЫЯ И ЮВЕЛИРНЫЯ РАБОТЫ ПОДЪ ЛИЧНЫМЪ НАБЛЮДЕНІЕМЪ.

Покупаю ломъ золота, серебра и драгоценныхъ камней.

Изгородниа заказы выслаиваются по получении задатка.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИКОНОСТАСНАЯ МАСТЕРСКАЯ

ЕФИМА ГРИГОРЬЕВИЧА

ПРОХОРЕНКО,

Кашинск. Александровская, 103.

ПРИНИМАЮ ЗАКАЗЫ

НА ИЗГОТОВЛЕНИЕ ИКОНОСТАСОВЪ и иконъ всѣхъ стилей;

ИКОНЫ

и живопись церковной всѣхъ стилей.

Работа производится подъ личнымъ моимъ наблюдениемъ.

Имѣю много благодарностей отъ высокопоставленныхъ особъ.

Sursă: L. Condraticova. Arta bijuteriilor din Moldova, Iași: Lumen, 2010 și L. Condraticova, Arta metalelor din Basarabia, Chișinău, 2017

Crama: de la construcție utilitară la obiect arhitectural personalizat în reflecția istoriografică

Rezumat

Crama: de la construcție utilitară la obiect arhitectural personalizat în reflecția istoriografică

Dezvoltarea intensă a viticulturii și vinificației de-a lungul secolelor a fost însoțită de introducerea în practică a diferitor instalații pentru prelucrarea strugurilor și a unor tehnologii vinicole, generând în consecință forme stabile de construcții – cramele, care au evoluat în timp. În istoriografie este evidențiată prezența unor construcții vitivinicole, care marchează arhitectura tradițională legată de practicarea străvechii ocupații, dar și arhitectura stilistică profesională atribuită cramelor începând cu sec. al XIX-lea. Arhitectura cramelor din a doua jumătate a sec. al XX-lea, reprezentată de întreprinderile sovietice de vinificație, este discutată doar în contextul arhitecturii industriale în general, caracterizată printr-un realism socialist axat pe standardizare, tipizare și utilizare a elementelor structurale prefabricate. Abordarea științifică a cercetării în domeniul arhitecturii inovatoare a cramelor contemporane se bazează pe publicațiile arhitecților și ale istoricilor de artă și arhitectură de peste hotare, vizând transformările actuale și determinându-le ca fenomen global corespunzător unei următoare etape de tranziție. Tratarea subiectului integrării cramelor autohtone în acest proces este susținută prin proiectele arhitecturale realizate și lucrările publicate recent, în care sunt analizate principalele direcții de dezvoltare a complexurilor vitivinicole din Republica Moldova sub influența inovărilor sociale.

Cuvinte-cheie: cramă, criterii tipologice, arhitectură tradițională, arhitectură stilistică, arhitectură inovatoare, obiect de artă, atractivitate turistică, globalizare.

Summary

Winery: from utilitarian construction to architectural object personalized in historiographical reflection

The intense development of viticulture and winemaking has been accompanied over the centuries by the introduction of various equipment for the processing of grapes and winemaking technologies, thus generating stable forms of construction known as wineries, which have evolved over time. The historiography highlights the presence of wine-making constructions, which mark the tradition of architecture related to the practice of the old occupation, as well as the professional stylistic architecture attributed to the wineries from the nineteenth century. The architecture of wineries in the second half of the twentieth century, represented by the Soviet winemaking enterprises, is discussed only in the context of industrial architecture in general, characterized by a socialist realism focused on standardization, typification and use of prefabricated structural elements. The scientific approach to the research in the field of innovative architecture of contemporary wineries is based on the publications of architects and art and architecture historians from abroad, regarding related to current transformations and determining them as a global phenomenon corresponding to a next stage of transition. The treatment of the topic of integration of local wineries in this process is supported by the architectural projects carried out and the recently published works, which analyze the main directions of development of the winemaking complexes of the Republic of Moldova under the influence of the social innovation.

Keywords: typological criteria, traditional architecture, stylistic architecture, innovative architecture, art objects, tourist attraction, globalization.

Analiza dezvoltării arhitecturii cramelor constituie un demers științific de o mare complexitate. Acesta presupune, pe de o parte, parcurgerea literaturii de specialitate din domeniul arhitecturii, pe de altă parte, din domeniul viticulturii și vinificației în vederea cunoașterii proceselor tehnologice și influenței lor asupra aspectului arhitectural al edificiilor industriale, din domeniile arheologiei și etnografiei, precum și al geografiei turismului, complexurile vitivinicole fiind în ultimul timp și obiective ale industriei turistice.

Dezvoltarea viticulturii și vinificației relevată în izvoarele scrise, din diferite perioade, referitoare la spațiul carpato-danubiano-pontic, evidențiază dinamica eforturilor agricole și comerciale în ramură. Scrierile marelui poet al Greciei antice Homer despre orașele din Tracia, de unde erau expediate vase cu vin pentru grecii care luptau contra Troiei; menționările lui Herodot despre viile renumite ale agatarșilor, aflate în părțile Transilvaniei de astăzi, ca și cele din străvechile podgorii situate în zona viticolă a colinelor și dealurilor Subcarpaților Sudici; mărturisirile lui Strabon despre starea înfloritoare în care se afla viticultura la geto-daci; o serie de documente, începând cu sec. al XII-lea, despre comercializarea vinurilor autohtone; emiterea documentelor de către cancelaria domnească despre daniile făcute către mănăstiri; descrierile privitoare la recoltele viilor din Moldova în sec. XVII și XVIII ale misionarilor; lucrarea domnului Moldovei Dimitrie Cantemir *Descriptio Moldaviae* – toate sunt reperele ce demonstrează vechimea ocupației pe teritoriul dat.

Subiectul legat de cultivarea viței-de-vie și respectiv prepararea vinului, ca îndeletniciri seculare ale populației autohtone, a fost studiat de lingviști, istorici, geografi, etnografi și etnologi români în sec. XIX–XX, bazându-se pe numeroase documente, dar și vestigii, aparținând diferitor epoci. *Originile viniculturii la români* [15], de B. P. Hasdeu, a fost unul din primele studii lingvistice care au demonstrat, prin terminologia agricolă, vechimea ocupației și înrâurirea colonizării romane. Lucrările unor istorici ai agriculturii ca I. Ionescu de la Brad, A. Urbeanu, I. C. Teodorescu, D. Bernaz, T. Martin [17; 43; 37; 7; 18] au desfășurat tema în continuare. Studiile efectuate de geografi I. Simionescu, M. Popescu-Spine, N. Al. Rădulescu, I. Velcea, N. Petrescu [36; 26; 33] au completat materialul referitor la viticultură. Etnografii și etnologii F. Dame, N. Al. Mironescu, I. Vlăduțiu, P. Petrescu, V. Bu-

tură [11; 20; 44; 8] au abordat problema viticulturii într-o serie de lucrări, relevând tradițiile milenare ale culturii vinului.

Cercetarea arheologică a fost un mod de a scoate la iveală și a studia istoria dezvoltării viticulturii, întregind sursele istorice cu probe non-textuale. Referiri privind ocupațiile la geto-daci, printre care se numără și viticultura, întâlnim în *Getica* lui V. Pârvan [23], ca și alte referiri ulterioare la diferite teritorii ale arealului carpato-danubiano-pontic, făcute de arheologii din România, Rusia și Republica Moldova.

Abordarea subiectului este axată pe cercetările arheologice de pe teritoriul României la Turda (Potaissa), Constanța (Tomis), Cotești, și fostelor orașe-colonii circumpontice Olbia, Chersones și Regatul Bosporan (Tyritake, Mirmekion, Panticapaeum, Patraeum), care au scos în evidență partea tehnologică a preparării vinului.

În lucrările semnate de V. Gaidukevici, *Боспорское царство* (1949) [52, p. 351-360], de V. Blavatski, *Земледелие в античных государствах Северного Причерноморья* (1953) [47, p. 143-157], I. Kruglikova, *Античная археология* (1984) [57, p. 21-23, 72, 125], este elucidată originea evoluției cramelor bazinului pontic – călcătoarele, săpate în piatră – care, se poate de presupus, reprezintă și o caracteristică a arealului carpato-danubian, fapt demonstrat în lucrarea *Cella vinaria de la Potaissa* (1979) [10, p. 101-126] de A. Căținaș și M. Bărbulescu.

Tangențele comune pe întregul teritoriu carpato-danubiano-pontic sunt argumentate și în lucrarea *Unelte și dispozitive, tehnici și practici vitivinicole la traco-geto-daci* (2013) [13, p. 218-227], de V. Haheu și D. Bratco, prin accentuarea existenței linurilor și teascurilor din piatră descoperite în Dobrogea și Vrancea.

Metoda reconstrucției istorice este utilizată de A. Ștepanenco în lucrarea *Опыт исторической реконструкции «греческого вина»* (2013) [62], încorporând mai multe metode de cercetare pentru a reproduce pe deplin procesul tehnologic de producere a vinului în Bosporul Asiatic, care determina construcția cramei. Astfel, procesul tehnologic se înscrie într-o schemă funcțională, păstrată, în linii generale, până în prezent, însă obținând forme mai evolute pe parcurs: de la o călcătoare săpată în calcarul dur din imediata apropiere a cultivării viței-de-vie, neacoperită, staționară monolită, la cramele compozite, alcătuite din două încăperi, una cu funcție de producere și

alta auxiliară, unite prin trepte sau pantă de tranziție, situate la diferite înălțimi, ambele acoperite.

Dintre studiile și publicațiile consultate se disting lucrările *Градостроительство. Античные государства Северного Причерноморья* (1984) [56, p. 201], de V. Dolgorukov, și *Винодельческие комплексы Боспора* (1994) [50, p. 9], de N. Vinokurov, care vizează amplasamentul cramelor, marcând tendința includerii complexurilor de producere, în sec. I î. Hr–I d. Hr., în cartierele de locuit ale așezărilor orășenești concomitent cu menținerea tradiției amplasării cramelor lângă podgorie.

După cum vedem, cultura viței-de-vie, îndeletnicire milenară în spațiul carpato-danubiano-pontic, a dus la realizarea unor construcții specifice destinate preparării și depozitării vinului. Din analiza efectuată a fotofixărilor, planurilor și secțiunilor din lucrările arheologilor rezultă modelul cramei, ce reprezintă o arhitectură vernaculară, creată în raport cu funcționalitatea și cerințele tehnice și tehnologice.

Astfel, criteriile care permit reconstituirea modelului cramei sunt, pe de o parte, materialele accesibile fiecărei regiuni și tehnicile de construcție, care accentuează individualitatea construcției, iar, pe de altă parte, planimetria și elevația, având tangențe comune pe întregul teritoriu luat în cercetare. Formele arhitecturale sunt ușor identificabile, aparținând unei arhitecturi utilitare, subordonate procesului tehnologic.

În istoriografia românească este evidențiată prezența unor originale construcții viticole, care marchează arhitectura tradițională legată de practicarea străvechii ocupații. Experiența dobândită a arătat că atât felul construcțiilor, modul lor de amplasare și de organizare, cât și cel de întreținere, au un rol hotărâtor asupra calității vinurilor obținute. Este cert faptul că localul vinicol își pune amprenta asupra însușirilor esențiale ale viitorului vin și impune cunoașterea sa.

Pe paginile revistelor etnografice *Cibinium*, *Revista de folclor, Vrancea. Studii și Comunicări* apar articole consacrate construcțiilor vitiviticole. Dintre primele, publicate în anii '70 ai sec. trecut, sunt *Construcții viticole din zona Hușilor* (1964) [25] și *Construcții viticole din Gorj* (1969) [24], autorii cărora – P. Petrescu și N. Al. Mironescu – stabilesc o clasificare a acestora după criteriul tipologic-funcțional.

În vederea întocmirii unui studiu privind construcțiile de depozitare și păstrare a vinului,

în anii '90 ai secolului trecut s-au întreprins cercetări etnografice în podgoriile Cotești – Odobești – Panciu. În lucrarea lui J. Pavel, *Construcții viticole din podgoria Cotești* (1987) [22, p. 189-204], obiecte ale investigației au constituit în special cramele și beciurile. Din documentele cercetate de autor, printre care daniile din sec. al XVIII-lea făcute de coteșteni, apare informația despre *vie cu cramă*, care semnalizează prezența unui astfel de tip de construcție viticolă pe proprietățile private, cea mai veche mențiune fiind din 1714 la Odobești, și cramele în vatra satului.

În lucrare se remarcă importanța faptului că crama a apărut ca o necesitate de prim ordin odată cu stabilirea locuitorilor în această zonă, știindu-se că ocupația principală a fost din timpuri imemorabile viticultura, care a avut dintotdeauna condiții prielnice de dezvoltare.

Întrebarea autorului: Ce este crama?, se soluționează cu răspunsul: rezultatul adaptării arhitecturii tradiționale la cerințele practicării acestei ocupații.

Procedând la analiza monumentelor de arhitectură populară din podgoria Coteștilor existente în satele componente, sau transferate în secția de arhitectură și tehnică populară „Crângul Petrești”, autorul distinge două tipuri de crame: tipul vechi, cu șopron lateral pentru vinificare, care cunoaște varianta cu velniță – încăpere ce înlocuiește șopronul; tipul, răspândit și în actualitate, cu odaie și șopron frontal, cu funcția de vinificare sau depozitarea edecurilor.

Varianta amplasării cramei în gospodăria podgoreanului este percepută în alt mod. Deși crama este individualizată și are funcții precise, acest tip de cramă apare ca o anexă gospodărească, de regulă, din cauza situării ei fie pe una din laturile locuinței, fie în complex cu velniță sau odaie. Funcția odăii, care apare frecvent alături de cramă, ține de practicarea agriculturii în general, adăpostind unelte diverse, iar dimensiunile acesteia variind în funcție de starea socială a viticultorului.

Din observațiile privitoare la crame, autorul conchide unitatea arhitecturii din zonă și unitatea arhitecturii românești, în general, unitate care reunește prin material și tehnică de construcție biserici din lemn, locuințe și construcții viticole sau pomicele. O altă concluzie ce se desprinde din lucrare constă în posibilitatea pe care o oferă construcțiile viticole, foarte lent supuse mutațiilor, de a urmări și analiza ocupația viticolă până la mare adâncime pe scară istorică.

Lucrarea evidențiază și construcțiile situate sub nivelul solului, beciul (sau pivnița), caracteristice podgoriei Coteștilor, constituind apanajul podgoreanului înstărit, pentru care vinul însemna principalul produs în relațiile de schimb. Caracteristicile acestei construcții specializate constau în faptul că se zidea din cărămidă, la o adâncime mare (până la 24 de trepte) și era prevăzută cu nișe pentru sticle sau vase mai mici, precum și hrube laterale pentru vasele mai mari.

Lucrarea *Arhitectura și tehnica populară* (1984) [21] de G. Patrașcu, propune o cercetare a construcțiilor populare cu caracter de producție cu dezvăluirea aspectului câtorva crame din județele Vaslui și Gorj ce nu au fost asociate gospodăriei țărănești, fiind tratate ca obiecte de arhitectură populară, independente. Prin definirea tehnicii constructive și planimetriei folosite s-a ajuns la conturarea construcțiilor de „industrie țărăneasă”, care s-a exprimat volumetric în limite destul de restrânse. Din punct de vedere al tipologiilor arhitecturale, deși cramele au îmbrăcat o mare diversitate de forme locale, ele s-au manifestat mai mult la nivelul detaliilor, sub influența tehnicilor și materialelor de construcție, culturii spirituale, climei sau reliefului, criteriul principal de relativă unitate fiind cel al funcționalității din punct de vedere tehnic, ce nu admitea soluții foarte variate. Observarea particularităților și caracteristicilor universale a dus la conchiderea din partea autorului a faptului că cramele și depozitele de vie pentru zonele viticole și pomicele au fost un program general, exemplificând prin cazuri individuale (Crama din Tieschen, Austria) că nu diferă prin funcționalitate de construcțiile similare din alte zone: Franța, Italia, Peninsula Iberică, Balcani, Ungaria, România. O altă idee promovată de autor este atribuirea termenului de „obiect estetic” construcțiilor vitivinicole, privite de multe ori ca neînsemnate din punct de vedere arhitectural.

În cunoașterea evoluției morfologice și structurale înregistrate de-a lungul sec. XVIII–XX a instalațiilor pentru prepararea vinului, dar și a cramelor, o importanță deosebită au lucrările lui N. Demcenco. O serie de articole și lucrări monografice prezintă surse de informație cu caracter tehnic și etnografic. În compartimentul *Традиционные занятия. Виноградарство и виноделие* din culegerea Молдаване (2010) [53, p. 213-224], bazându-se pe materialul istoric, arheologic și etnografic acumulat, autorul creează un tablou întregit al ocupației tradiționale

atât prin instrumentarul vitivinicol, instalațiile precum călcătorile, linurile și teascurile, vasele pentru fermentare, maturare și păstrare, cât și prin demonstrarea construcțiilor utilizate. Astfel, N. Demcenco face o clasificare a construcțiilor pentru prelucrarea strugurilor și prepararea vinului, oprindu-se la cele din podgorie și gospodărie, care au fost larg răspândite în perioada medievală. Cunoscute pe tot teritoriul sub denumirea de *cramă*, mai rar – *căsoaie*, ele aveau o structură simplă din patru stâlpi și un acoperiș din paie, stuf sau coceni de porumb, cele de al doilea tip, cu amplasament în gospodărie, fiind realizate de proprietarii înstăriți din piatră.

Sec. al XIX-lea reprezintă o etapă calitativ nouă în industria vinicolă locală, ilustrată prin înființarea moșilor vitivinicole de către nobilimea rusă și boierii moldoveni. Date confirmative aduce *Dicționarul enciclopedic Brockhaus și Efron* (1892) [65, p. 615-616], studiul statistic *Виноделие в России* (1899) [45] de M. Баллас, lucrarea *Главные формы культуры винограда в Северной Бессарабии и приднестровской полосе Подольской губернии* (1903) [46] de E. Belin de Ballu, rapoartele comitetelor pentru viticultură și vinificare din județele guberniei Basarabia pentru anii 1913–1915 [61] etc.

În studiul realizat în 1915 sub redacția și egiđa baronului A. F. Stuart, președinte al Comitetului Vitivinicol, referitor la viticultura din județul Bender, gubernia Basarabia [49, p. 379-383], sunt apreciate ideile progresiste implementate în construcția cramei de la Bulboaca (1901) de pe moșia lui C. Mimi, prin raționalizarea spațiilor de zdrobire și presare a strugurilor, fermentare și păstrare a vinurilor, repartizate pe trei niveluri, dar și prin construcția care prevedea coloanele pentru lărgirea spațiilor de producere și utilizarea betonului armat.

În perioada interbelică, crama a fost evaluată de Ministerul Agriculturii și Domeniilor din România, servind la studiul întreprins de Serviciul Arhitecturii din acest minister drept *cramă-model*, cu caracter demonstrativ al transpunerii în practică a tehnologiilor progresiste. Prin scrisoarea directorului Direcției Generale a Fermelor, Viticulturii și Horticulturii din 7 februarie 1928, I. C. Teodorescu, domnului C. Mimi, pe atunci director la Banca Națională a României, aflăm că acest plan îi este returnat proprietarului cu mulțumiri pentru sprijinul acordat [1].

P. Macarenco oferă o panoramă complexă a evoluției viticulturii și vinificației prin monografia *Очерки истории виноградарства Бессарабии и левобережного Поднепровья* (1988) [60], în care sunt elucidate istoria, localizarea, specializarea pe zone, microraiioane, sate și gospodăriile. Ediția include informații referitoare la cele mai dezvoltate gospodării moșierești din zonele de sud, centru și nord ale Basarabiei și din zona transnistreană, remarcând existența cramelor utilizate și subsolurilor de mari proporții pentru păstrarea vinurilor de pe moșiile lui Hr. Brunovski, E. Ponce, Jurmali-Popov, Olofson, A. Zahariadi, P. Kazimir, P. Leonard, P. Wittgenstein ș. a. Lucrarea aduce informații despre capacitatea cramelor și a subsolurilor, procesele tehnologice, introducerea inovațiilor tehnice. Este exemplificată construcția cramei prin reprezentarea fațadei cu intrare în beci și secțiunea longitudinală cu indicarea operațiunilor desfășurate în incinta construcției de pe moșia de la Ploti a principelui P. Trubețkoi.

În materialele *Codului de monumente de istorie și cultură din RSSM. Zona de nord* (1987) găsim descrierile cramelor ce s-au păstrat spre sfârșitul sec. al XX-lea în partea de nord a republicii. Materialul textual elaborat de N. Demcenco, D. Macari și Ia. Taras conține descrierea cramelor din sec. al XIX-lea de la Camenca (moșia lui P. Wittgenstein) [55, p. 370-371] și Corjeuți (moșia lui V. Kalmuțki) [54, p. 108], a subsolurilor de la Rașcov, din aceeași perioadă, ilustrate printr-o schemă grafică [6].

O atenție deosebită este acordată teraselor de la Camenca cu ziduri de sprijin din piatră, din prima treime a sec. al XIX-lea, care au trezit interesul mai multor cercetători prin unicitatea sa. Construcția teraselor a fost pentru prima dată descrisă într-o revistă din sec. al XIX-lea [48]. Informații mai mult sau mai puțin ample sunt oferite în perioada sovietică în lucrările autorilor P. Macarenco (1985, 1988) [58, p. 60-63; 59, p. 60-61; 60, p. 151-152] și Ia. Taras și V. Taras (1987) [63, p. 57-58]. Materialul este publicat și în *Codul monumentelor de istorie și cultură din RSSM*, într-o variantă rezumativă. În anul 2015, prin articolul *Terasele de la Camenca – cadru peisagistic cu valoare istorică și arhitecturală* [38, p. 543-555] de A. Trifan, sunt analizate și evidențiate particularitățile acestui landsaft antropizat definit prin introducerea elementelor arhitecturale, care rezolvă nu numai probleme funcționale și tehnice, dar impresionează obser-

vatorul cu calitatea deosebită a spațiului dintre elemente.

Începând cu sec. al XIX-lea, odată cu cristalizarea stilurilor în arhitectura conacelor, asistăm la o fluctuație ce dezvăluie apartenența cramelor la un anumit stil – fenomen evidențiat în lucrarea *Arhitectura cramelor din sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea păstrate pe teritoriul actual al Republicii Moldova* (2015) [41, p. 74-79] de A. Trifan. Studiul relevă tendințele proprietarilor de moșii de a aplica un anumit stil în soluționarea fațadelor construcțiilor vitivinicole apărute în perioada examinată. Lucrarea conține o analiză stilistică a arhitecturii cramelor de la Camenca, Corjeuți și Bulboaca.

Arhitectura cramelor din a doua jumătate a sec. al XX-lea, reprezentată de întreprinderile sovietice de vinificație, este discutată doar în contextul arhitecturii industriale în general, caracterizată printr-un realism socialist axat pe standardizare, tipizare și utilizare a elementelor structurale prefabricate.

Direcțiile unei asemenea politici în construcții au fost schițate de liderul sovietic Nichita Hrușciov la Întrunirea unională a constructorilor, arhitecților și lucrătorilor din industria materialelor de construcție, din industria de mașini pentru construcții, din organizațiile de proiectare și cercetare din 7 decembrie 1954 [51], care promova ideea renunțării arhitecturii „la a mai dori să fie operă de artă, repliindu-se pe poziția sa de ustensil”, ceea ce a influențat pe mult timp arhitectura nu numai a republicilor din componența USSR, dar și a multor țări din lagărul socialist. Criteriul proclamat de Hrușciov al „prețului de metru pătrat de construcție” devine singurul realist și care este în stare să subsumeze inclusiv dimensiunea estetică a „puritanismului” arhitecturii sociale.

Odată cu aplicarea economiei planificate, apar proiectele de dezvoltare în perspectivă și de amplasare a întreprinderilor de vinificare primară în funcție de volumul producției strugurilor și cantității de materie primă pentru prelucrare, executate în baza studiilor de fezabilitate privind dezvoltarea viticulturii în RSSM [2]. Acest proces, prin totalitatea aspectelor sale, a devenit una din temele ideologiei politice folosite în modelarea ramurii vitivinicole conform principiilor socialismului.

Proiectele de amplasare și de construcție a întreprinderilor de prelucrare primară erau realizate în prima perioadă de Institutul de Stat de Proiectări (ISP) „Moldghiproțișceprom”, ulterior de

ISP „Moldghiproproprom” ca succesori al primului. În scurta perioadă care s-a scurs, s-au proiectat și realizat o serie de întreprinderi industriale în baza unor proiecte tip preluate atât pentru clădirile de producție, cât și pentru cele administrative sau auxiliare. De regulă, pentru clădirile de producție proiectele tip erau elaborate de ISP „Ghiprospirtvino”, ulterior de ISP „Moldghipropișceprom”, care în anii 1961–1962 realizează proiectul tip în două variante pentru RSSM [3; 4], fiind efectuate calculele pentru întreprinderi cu productivitatea de prelucrare a strugurilor de 500 tone/zi și posibilitatea de extindere a capacității până la 700-1000 tone/zi. Proiectele aveau un plan general stabilit, cu amplasarea secțiilor tehnologice conform fluxului operațiilor care compun procesul de producție. În componența complexului intrau două blocuri principale, cu includerea secției de presare-fermentare și a depozitului de vinuri pentru fermentarea secundară, și o serie de construcții care integrau recepția cantitativă, secția de zdrobire a strugurilor, de prelucrare a deșeurilor procesului de vinificație, turnurile de răcire cu picurare, depozitul de alcool, rezervoarele pentru apă, diferite depozite și construcții auxiliare, încorporate, de regulă, în clădiri cu un singur nivel și realizate din elemente prefabricate. Ca rezultat, s-a obținut un teritoriu industrial, lipsit de individualitate, și nu un obiect arhitectural care ar putea fi caracterizat printr-un anumit aspect, iar implementarea proiectului tip ducea la multiplicarea întreprinderilor vitivinicole, care, la rândul său, cauza pierderea identității lor ca, de altfel, în tendința întregii perioade în care realizările din domeniul construcțiilor industriale erau cantitative, și nu calitative.

În aceeași perioadă apare și altă tendință în proiectarea întreprinderii vitivinicole, care este reprezentată prin proiectul de adaptare a galeriilor subterane, rămase după excavarea pietrei de calcar din mina de la Cricova, necesităților funcțiilor de vinificare și depozitare a vinurilor [5]. Proiectul elaborat de ISP „Moldghiprostroï” în anul 1961 a pus în practică una din cele mai originale idei – includerea întreprinderii vitivinicole, inclusiv a spațiilor de degustare, în galerii subterane. Proiectul primei săli de degustare a fost executat sub conducerea arhitectului șef de proiect al ISP „Moldghiprostroï”, V. Voițehovschi, în anul 1960, îmbinând soluții funcționale, tehnice și estetice. În realizarea proiectului, arhitectul a căutat să revină la elementele decorative: nișe cu

terminații în arc și ancadrament profilat, cornișe la îngemănarea pereților cu tavanul și între nișe, console decorative, care sprijineau plăcile din beton instalate în partea de jos a nișelor.

Un alt proiect care a solidificat imaginea întreprinderii vinicole de la Cricova a fost realizat la sfârșitul deceniului opt și încorporează atât arhitectura interioară – următoarele săli de degustare și vinoteca – cât și cea exterioară – turnul de la intrare în galerii, soluționat de autorul proiectului V. Gorștein prin introducerea stilisticii medievale.

În anii 1973–1976, arhitectul R. Curț a contribuit la realizarea câtorva proiecte legate de galeriile de la Brănești: o sală de degustări, o casă pentru angajații întreprinderii și amenajarea teritoriului intrării în subteran printr-o rețea de alei pietonale și forme mici arhitecturale.

În deceniul întâi al sec. al XXI-lea atrag atenția mai multe proiecte întemeiate pe atractivitatea complexurilor vitivinicole, care demonstrează capacitate deosebită de a transmite idei, concepte, mult mai complexe decât simpla lor reprezentare ca rezultat al subordonării unui cod acceptat general că complexurile industriale sunt doar o arhitectură utilitară. Prin cercetarea acestor proiecte putem remarca diverse abordări teoretice ale arhitecturii cramelor contemporane, contribuții importante la conceptualizarea dezvoltării lor în etapa actuală.

Vinăria Purcari, fiind renovată în 2003–2004 după proiectul arhitectului M. Eremciuc, a inclus construcția turnului de intrare în complexul vitivinicol, în viziunea arhitectului, necesară pentru a scoate în evidență apartenența de cândva a acestui teritoriu mănăstirii străine Afono-Zagraf. Aspectul ales, sub forma unui turn de poartă sau turn clopotniță, a devenit simbolul vinăriei Purcari, susținând conceptul general al *imaginii memorabile* a cramelor accentuat de proiectele multor arhitecți străini. Adăugarea funcțiunii sociale, legate de integrarea în structura inițială a complexului a unui restaurant și hotel pentru vizitatori, este un alt concept de trecere de la spații de producție în exclusivitate la cele mixte, preponderent publice, întregit și de amenajarea teritoriului adiacent.

Aceeași idee este promovată de arhitectul L. Dumitrașcu în proiectul vinăriei Chateau Vartely (2006–2007) [28], unde clădirea restaurantului constituie centrul compozițional al complexului, iar casele, prevăzute într-un stil tradițional, dispun de spații hoteliere confortabile, astfel fiind pus în aplicare conceptul centralității poziției vi-

zitorului, care devine motto-ul conceptului de dezvoltare modernă a vinărilor din republică. Totodată, proiectul acordă importanță integrării complexului în relief: obiectele complexului fiind amplasate în pantă, permit soluționarea intrărilor atât la nivelul superior, cât și la cel inferior de la nivelul solului, în așa mod facilitând desfășurarea unor procese tehnologice în cramă și oferind accesul în pivnițele amplasate sub restaurant.

Trebuie subliniat și faptul că ambele proiecte promovează ideea importanței peisajului și stabilesc multiple relații cu proximitatea imediată și peisajul înconjurător. Autorii lor optează pentru integrarea construitului în natural, printr-o intervenție minimă și discretă și, de asemenea, pentru utilizarea formelor și materialelor de construcție caracteristice sitului.

În anii 2006–2007, după o perioadă de aproape 30 de ani, au fost efectuate lucrări de renovare a galeriilor de la Cricova în baza unui nou proiect de amploare, corelat de arhitectul șef al ISP „Ruralproiect” I. Apostolov, care a inclus proiectul de reconstrucție a sălilor de degustare executat de compania „Design-Lux”, autor V. Zasenco [29]. Proiectul inițiat a avut scopul de a consolida imaginea reprezentativă a galeriilor prin introducerea decorului tradițional și crearea unui aspect național al complexului în întregime, în același timp influențând și alt proiect, și anume porțile monumentale de acces pe teritoriul podgoriilor de la Cricova, care, deși se găsesc la o distanță considerabilă de la galerii, sunt parte integrantă a lor. Proiectul *Arcului de intrare* [27] a fost elaborat în 2007 de arhitectul I. Apostolov după schița propusă de S. Șoihet, arhitect emerit al Republicii Moldova. Prin acest proiect este transmisă o invitație vizitatorilor complexului, iar repertoriile stilistice ale ordinului moldovenesc, reluate și repetate cu pietate, demonstrează o arhitectură simbolică, o arhitectură a decorației aplicate.

Proiectul propus de compania „Art Decor Group” în 2010 a continuat procesul de transformare a unor porțiuni ale galeriilor de la Cricova în spații publice prin integrarea sălilor de restaurant și a unui spațiu muzeistic, ca rezultat fiind obținut un spațiu valorificat la maxim, cu ambianță interioară destinsă și un minim necesar de elemente care îl definesc.

Schimbări în arhitectura exterioară a galeriilor de la Cricova a adus și un recent proiect, din 2015, semnat de arhitectul S. Cîrjă [31], care utilizează ideea replicării turnului existent, încadrând

o vinotecă și un magazin de suvenire, cu organizarea unei platforme de observație.

Inițiativa de a integra noi săli de degustare în complexul de la Mileștii Mici, situat în galerii subterane, a fost reflectată în concursul studenților de la Facultatea de Urbanism și Arhitectură a UTM din anul 2007, care a urmărit să evidențieze idei, să contureze concepte originale și provocatoare, pentru a promova exemple de bună calitate în arhitectura interioară a spațiilor de degustare, fapt absolut necesar, deoarece nu toate întreprinderile posedă săli de degustare cu o arhitectură adecvată unui mod profesionist de abordare. Cele mai reușite soluții arhitecturale, fiind selectate, au servit la elaborarea proiectului-schiță de INCP „Urbanproiect”, arhitect șef de proiect Iu. Hangan [32].

Printre proiectele realizate în ultimii ani este important de menționat unul impunător prin proporțiile sale, inițiat prin proiectul de restaurare-reconstrucție a cramei de la Bulboaca (fosta cramă de pe moșia lui C. Mimi) din anul 2011 [30], autorul căruia, arhitectul L. Dumitrașcu, a menținut autenticitatea istorică și arhitecturală a clădirii, adecvată statutului de monument și de mărturie istorică, o atenție deosebită acordând rigorilor de restaurare, dar cu intervenții impuse de evoluția exigențelor – conformării fenomenului turistic. După acest proiect au mai urmat câteva: de reconstrucție a altor două blocuri succesive, de amenajare a teritoriului, proiectul de design al sălilor restaurantului din incinta cramei restaurate, al unui wine spa, proiectele caselor hoteliere și unei construcții pentru festivități, care au fost executate de designerul italian Arnaldo Tranti [16].

Proiectele de arhitectură menționate consemnează o schimbare de atitudine față de imaginea complexului vitivinicol. Transformările descrise au devenit subiectul publicațiilor recente. Articolele *Arhitectura complexului vitivinicol de la Bulboaca între concept și realizare artistică* (2016) [39, p. 137-141] și *Galeriile subterane ale complexurilor vitivinicole din Republica Moldova. Valențe arhitecturale și artistice* (2017) [42, p. 126-133], de A. Trifan, explică transformările formale și funcționale prin tendința de a inova spațiul pentru a desfășura manifestări culturale și a obține aprecierea publicului. În ambele cazuri examinate: complexul vitivinicol de la Bulboaca și galeriile complexurilor vitivinicole de la Cricova, Mileștii Mici, Brănești și Ciorescu, sunt folosite spațiile deja existente pentru implementarea unor concepte noi. Astfel, în clădirea restaurată a cra-

mei de la Bulboaca, care își pierde funcționalitatea inițială, sunt integrate sălile de restaurant, iar curtea interioară, exploatată anterior pentru deservirea tehnică a întreprinderii, este organizată pentru publicul larg. Prezentul este modelat luând în considerare clădirea istorică, dar creează direcții și perspective care, în conceptul nou, trec din domeniul unei arhitecturi utilitare în domeniul unei reprezentative cu specific cultural.

Galeriile sunt, de asemenea, un exemplu de încadrare a spațiilor publice – sălilor de degustare – într-un cadru subteran existent printr-un design interior întemeiat pe principii scenografice, iar în galeriile de la Cricova fiind definit și de multiple lucrări de pictură, sculptură, mozaicuri, generând un proces de hibridizare culturală a întreprinderilor vitivinicole.

Un alt articol al aceluiași autor, *Arhitectura complexurilor vitivinicole din Republica Moldova – raliere la experiența mondială* (2017) [40, p. 62-67], scoate în evidență o serie de acceptări conceptuale în arhitectura complexurilor vitivinicole autohtone raportate la percepția și experiența internațională. Procesul determinat drept consecință a schimbărilor de pe mapamond produce o revizuire a imaginii complexurilor, abordarea fiind nu tocmai aceeași, dar păstrând esențialul: combinarea funcțiilor de producție cu funcțiile publice; conexiunea cu trecutul istoric prin clădirile și instalațiile tehnice păstrate din trecut; miza pe o arhitectură-simbol caracterizată printr-o arhitectură tradițională.

Subiectul arhitecturii inovatoare a complexurilor vitivinicole contemporane este abordat într-o serie de publicații ale arhitecților și cercetătorilor în arhitectură de peste hotare: M. Casamonti, V. Pavan (2005) [9], H. Hartje, J. Perrier (2005) [14], C. Datz, C. Kullman (2006) [12], P. Richards (2009) [34], C. San-Antonio-Gomez (2011) [35], A. Timofeev (2015) [64] etc., care determină transformările actuale ca fenomen global în teorie și practică, corespunzător următoare etape de tranziție, care, după proporțiile de amploare, este caracterizată printr-un punct de cotitură în interpretarea semnificației cramelor: atracția consumatorului prin aspectul vinăriei ca o preocupare centrală a producătorului care, în colaborare cu cei mai renumiți arhitecți ai timpului, creează o arhitectură cu efect vizual maxim.

Bibliografie

1. ANRM. F. 88, inv. 2, d. 270, f. 41.
2. ANRM. F. 2777, inv. 2-HT, d. 444, 1958.
3. ANRM. F. 2777, inv. 2-HT, d. 1089, 18 f.
4. ANRM. F. 2777, inv. 2-HT, d. 1090, 26 f.
5. ANRM. F. 3095, inv. 2, d. 6, f. 1.
6. Arhiva Sectorului de Arhitectură al IPC al AȘM.
7. Bernaz D. Varietățile viței-de-vie proprii podgoriilor românești. București, 1935.
8. Butură V. Etnografia poporului român. Cluj-Napoca, 1978, p. 185-201.
9. Casamonti M., Pavan V. Caves: architectures du vin 1990-2005. Actes Sud-Motta, 2004, 280 p.
10. Cătinaș A., Bărbulescu M. Cella vinaria de la Potaissa. In: ActaMN, XVI, 1979, p. 101-126.
11. Dame F. Încercare de terminologie poporană. București, 1901, p. 79-82.
12. Datz C., Kullmann C. Winery design. Roma: The Neues Publishing Company, 2006.
13. Haheu V., Bratco D. Unelte și dispozitive, tehnici și practici vitivinicole la traco-geto-daci. In: Revista Arheologică, Chișinău, 2013, vol. IX, nr. 2, p. 218-227.
14. Hartje H., Perrier J. Les plus beaux chais du monde. Paris: Artemis, 2005, 192 p.
15. Hasdeu B. P. Scrieri istorice, vol. II. București: Albatros, 1973, p. 74-94.
16. http://www.trantidesign.it/case-Castel_Mimi.html (vizitat 14.09.2017).
17. Ionescu de la Brad I. Agricultura română în județul Putna, 1869.
18. Martin T. Viticultura. București: Editura Agro-Silvica, 1960.
19. Mironescu N. Al. Tradițiile milenare ale viticulturii românești. In: Argeș, II. Pitești, 1967, p. 20.
20. Mironescu N. Al. Cu privire la istoricul și răspândirea tipurilor de călcători și teascuri pe teritoriul României. In: Terra Nostra, I, 1969, p. 91-101.
21. Patrașcu G. Arhitectura și tehnica populară. București: Editura tehnică, 1984.
22. Pavel J. Construcții viticole din podgoria Cotești. In: Vrancea. Studii și Comunicări, vol. V-VII (1982-1984). Focșani, 1987, p. 189-204.
23. Pârvan V. Getica. O protoistorie a Daciei. București: Cultura Națională, 1926, p. 137.
24. Petrescu P., Mironescu N. Al. Construcții viticole din Gorj. In: Cibinium 1967-1968, Sibiu, 1969.
25. Petrescu P., Mironescu N. Al. Construcții viticole din zona Hușilor. In: Revista de folclor, vol. VIII, nr. 3-4. București, 1964.
26. Popescu-Spineni M., Podgoria Română. Considerațiuni antropogeografice. București, 1945.
27. Proiectul arcului de intrare. 2007. Combinatul de vinuri „Cricova” SA. Arhiva ISP „Ruralproiect”, obiectul 13556 – 1, 2-A.

28. Proiectul complexului turistic Chateau Vartely. 2006–2007. Planul general. Arhiva personală a lui L. Dumitrașcu.
29. Proiectul reconstrucției complexului sălilor de degustare ale combinatului de vinuri „Cricova” SA. 2006. Arhiva „Design-Lux”.
30. Proiectul de restaurare a cramei de la Bulboaca. 2011. Arhiva personală a lui L. Dumitrașcu.
31. Proiectul terasei de vară și vinotecii. 2013. Arhiva „ARCO PARTENERI” SRL.
32. Proiectul-schiță al complexului de degustare al ÎS CVC „Mileștii Mici”. 2008. Arhiva INCP „Urban-proiect”.
33. Rădulescu N. Al., Velcea I., Petrescu N. Geografia agriculturii României. București, 1968.
34. Richard P. H. The Architecture of Wine: Clos Pegase Winery. United Kingdom: Global interprint inc., 2009, 112 p.
35. San-Antonio-Gómez C., Manzano-Agugliaro F., Rojas-Sola J. I., Analysis of design criteria in authored wineries. In: Scientific Research and Essays. vol. 6(19), 2011, p. 4097-4103. https://www.researchgate.net/publication/265916874_Analysis_of_design_criteria_in_authored_wineries (accesat 07.03.2018).
36. Simionescu I. Țara noastră: Natură. Oameni. Muncă, ed. a II-a. București: Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, 1938.
37. Teodorescu I. C. Pe urmele unor vechi podgorii ale geto-dacilor. București, 1964.
38. Trifan A. Terasele de la Camenca – cadru peisagistic cu valoare istorică și arhitecturală. In: Lucrările celei de-a XVI-a ediții a Simpozionului Național Monumentul – Tradiție și Viitor. Iași: Palatul Culturii, 2015, p. 543-555.
39. Trifan A. Arhitectura complexului vitivinicol de la Bulboaca între concept și realizare artistică. In: Arta, Chișinău, 2016, p. 137-141.
40. Trifan A. Arhitectura complexurilor vitivinicole din Republica Moldova – raliere la experiența mondială. In: Creativitate. Tehnologie. Marketing. Chișinău, 2017, p. 62-70.
41. Trifan A. Arhitectura cramelor din sec. al XIX-lea – începutul sec. al XX-lea păstrate pe teritoriul actual al Republicii Moldova. In: Arta, Chișinău, 2015, p. 74-79.
42. Trifan A. Galeriile subterane ale complexurilor vitivinicole din Republica Moldova. Valențe arhitecturale și artistice. In: Arta, Chișinău, 2017, p. 126-133
43. Urbeanu A. Istoricul băuturilor alcoolice în România. București, 1901.
44. Vlăduțiu I., Petrescu P. Arta populară din Vâlcea. Râmnicu Vâlcea, 1972.
45. Баллас М. К. Виноделие в России. 1899. / Ballas M. K. Vinodelie v Rossii. 1899.
46. Белен де Баллю Эм. Главные формы культуры винограда в Северной Бессарабии и придне-
стровской полосе Подольской губернии. 1903. / Belin de Ballu E. Glavnnye formy kul'tury vinograda v Severnoi Bessarabii i pridnestrovskoi polose Podol'skoi gubernii. 1903.
47. Блаватский В. Д. Земледелие в античных государствах Северного Причерноморья. М.: АН СССР, 1953. / Blavatskii V. D. Zemledelie v antichnykh gosudarstvach Severnogo Pricernomor'ia. M.: AN SSSR, 1953.
48. Боровиковский М. Новый виноградный курорт. 1894. / Borovikovskii M. Novyi vinogradnyi kurort. 1894.
49. Бульбокское хозяйство. In: Виноградарство Бендерскаго уезда Бессарабской губернии, 1915, с. 379-383. / Bul'bokskoe khoziaistvo. In: Vinogradarstvo Benderskago uezda Bessarabskoi gubernii, 1915, s. 379-383.
50. Винокуров Н. И. Винодельческие комплексы Боспора. М., 1994. / Vinokurov N. I. Vinodel'cheskie komplekсы Bospora. M.: 1994.
51. Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов... М.: Изд. лит. по строит. и archit., 1955, 432 p. / Vsesoiuznoie soveshchanie stroitelei, arhitektorov i rabotnikov promyshlennosti stroitel'nykh materialov... M.: Izd. lit. po stroit. i archit., 1955, 432 p.
52. Гайдукевич В. Ф. Боспорское царство. М.-Л.: Издательство АН СССР, 1949. / Gaidukevich V. F. Bosporskoe Tsarstvo. M.-L.: AN SSSR, 1949.
53. Демченко Н. А. Традиционные занятия. In: Молдавانه. М.: Наука, 2010, с. 213-224. / Demcenko N. A. Traditsionnye zaniatiia. In: Moldavane. M.: Nauka, 2010, s. 213-224.
54. Демченко Н. А., Макарь Д. Г. Винодельня с Коржеуцы. In: Свод памятников истории и культуры МССР. Кишинев: Штиинца, 1987, с. 108. / Demcenko N. A., Makar' D. G. Vinodel'nia s. Korzheutsi. In: Svod pamiatnikov istorii i kul'tury MSSR. Kishinev: Sh-tiints, 1987, s. 108.
55. Демченко Н. А., Макарь Д. Г., Тарас Я. Н. Каменка. Террасы виноградные и подвалы винные. XIX в. In: Свод памятников истории и культуры МССР, с. 370-371. / Demcenko N. A., Makar' D. G., Taras Ia. N. Kamenka. Terrasy vinogradnye i podvaly vinnye. XIX v. In: Svod pamiatnikov istorii i kul'tury MSSR, s. 370-371.
56. Долгоруков В. С. Градостроительство. In: Античные государства Северного Причерноморья. М.: Наука, 1984. / Dolgorukov V. S. Gradostroitel'stvo. In: Antichnye gosudarstva Severnogo Pricernomor'ia. M.: Nauka, 1984, s. 201.
57. Кругликова И. Т. Античная археология. М.: Высшая школа, 1984. / Kruglikova I. T. Antichnaia arkheologiya. M.: Vysshiaia shkola, 1984.
58. Макаренко П. П. Каменка – родоначальник высококачественного виноградарства и виноделия в Северном Приднестровье. In: Садоводство, ви-

ноградарство и виноделие Молдавии, 1985, nr. 2, с. 60-63. / Makarenko P. P. Kamenka – rodonachal'nik vysokokachestvennogo vinogradarstva i vinodeliia v Severnom Pridnestrov'e. In: Sadovodstvo, vinogradarstvo i vinodelie Moldavii, 1985, nr. 2, s. 60-63.

59. Макаренко П. П. Из истории виноградолечебного курорта Каменка. In: Садоводство, виноградарство и виноделие Молдавии, 1985, nr. 10. / Makarenko P. P. Iz istorii vinogradolechebnogo kurorta Kamenka. In: Sadovodstvo, vinogradarstvo i vinodelie Moldavii, 1985, nr. 10

60. Макаренко П. П. Очерки истории виноградарства Бессарабии и левобережного Поднестровья. Кишинев: Штиинца, 1988, 262 с. / Makarenko P. P. Ocherki istorii vinogradarstva Bessarabii i levoberezhnogo Podnestrov'ia. Kishinev: Shtiintsia, 1988, 262 s.

61. Отчеты о деятельности Бендерского и Кишиневского уездных комитетов виноградарства и виноделия. 1913, 1914 и 1915 гг. / Otchety o deiatel'nosti Benderskogo i Kishinevskogo uездnykh komitetov vinogradarstva i vinodelia. 1913, 1914 i 1915 gg.

62. Степанченко А. П. Опыт исторической реконструкции „греческого вина”. In: Историческая и социально-образовательная мысль, 2013, nr. 3 (19). / Stepancenco A. P. Opyt istoricheskoi rekonstruktsii „grecheskogo vina”. In: Istoricheskaia i sotsial'no-obrazovatel'naia mysl', 2013, nr. 3 (19).

63. Тарас Я. Н., Тарас В. Я. Каменские ступенчатые террасы. In: Садоводство, виноградарство и виноделие Молдавии, 1987, nr. 5, с. 57-58. / Taras Ia. N. Kamenskie stupenchatye terrassy. In: Sadovodstvo, vinogradarstvo i vinodelie Moldavii, 1987, nr. 5, с. 57-58.

64. Тимофеев А. В. Архитектура современных виноделен. In: АМГТ, 1 (30), 2015, 12 с. / Timofeev A. V. Arkhitectura sovremennykh vinodelen. In: АМГТ, 1 (30), 2015, 12 s.

65. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Бессарабское виноделие. С.-П., 1892, т. III А, с. 615-616. / Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona. Bessarabskoe vinodelie. S.-P., 1892, t. III A, с. 615-616.

Dmitri ȘIBAEV

Chișinăul în desenele artiștilor plastici Leonid Grigorașenco, Emil Childescu și Ion Serbinov. Aspecte istorice

Rezumat

Chișinăul în desenele artiștilor plastici Leonid Grigorașenco, Emil Childescu și Ion Serbinov. Aspecte istorice

Albumul cu desene ale unui artist plastic poate fi comparat cu un registru în care sunt fixate, într-un limbaj vizual, gândurile, observațiile și trăirile personale. Artistul transfigurează experiența empirică pe hârtie, creând un spațiu subiectiv și propriul univers artistic. Pentru a percepe mai pronunțat acest spațiu imaginar, este important de a-l raporta la spațiul fizic în care trăiește și activează plasticianul, în special la locul său de trai. Autorul a ales trei pictori chișinăuieni, de diverse generații, cu viziune plastică clasică, figurativă, în desenele cărora este reflectat *genius loci* al orașului Chișinău – Leonid Grigorașenco, Emil Childescu și Ion Serbinov.

Astfel, L. Grigorașenco fixează, în desenele sale, obiecte și detalii arhitecturale, locuri pitorești și vedute ale Chișinăului anilor '60 ai sec. al XX-lea. El construiește forma cu creionul colorat, ale cărui hașuri se întind cu nuanțe transparente de culoare, ce se contopesc ori se suprapun pe culoarea hârtiei. Spre deosebire de L. Grigorașenco, E. Childescu parcă se grăbește și nu se oprește pentru a analiza, atât de contemplativ, forma ori factura. El creează o structură compozițională grafică și deja acestei structuri sunt subordonate starea și atmosfera desenului. La Ion Serbinov finalitatea lucrărilor este definită intuitiv și nu rațional, fiind atinsă atunci când artistul decide că a exprimat starea naturii în raport cu impresia personală, lăsând loc de interpretare pentru privitor. Această metodă artistică conferă lucrărilor aparent nefinisate un aspect de legeritate, reprezentând un dialog instantaneu cu ambianța Chișinăului.

Cuvinte-cheie: desen, spațiu urban, arhitectură, creion, compoziție, structură, Leonid Grigorașenco, Emil Childescu, Ion Serbinov.

Summary

Chisinau in the drawings of fine artists Leonid Grigorasenco, Emil Childescu and Ion Serbinov. Historical aspects

The album of drawings of an artist can be compared with a diary where personal thoughts and observations are fixed in a visual language. The artist transfigures the empirical experience on paper creating a subjective space and his own artistic universe. In order to perceive this imaginary space in a more pronounced way, it is important to relate it to the physical space where the artist lives and works. The author has chosen three artists, Leonid Grigorasenco, Emil Childescu and Ion Serbinov for research, who belong to different generations, but have a classical, figurative vision and reflected, in their drawings, on the *genius loci* of the city Chisinau.

In his drawings, L. Grigorasenco fixes architectural objects and details, picturesque and visible places of Chisinau of the 1960s of the 20th century. He builds the shape with the colored pencil, whose hatches stretch with transparent color shades that merge or overlap on the color of the paper. Unlike L. Grigorasenco, E. Childescu seems to be in a hurry and does not stop to analyze, so contemplatively, the form or the texture. He creates a graphic compositional structure and this structure is already subordinated to the state and atmosphere of the drawing. Ion Serbinov defines the finality of his works intuitively; it is reached when the artist decides that he expressed the state of nature concerned to the personal impression and leaves space for the viewer's interpretations. This artistic method gives the seemingly unfinished works an aspect of lightness, representing an instant dialogue with Chisinau's ambiance.

Keywords: performance, actionism, postmodernist deconstruction, paradigm, collective myth, capturing, implosion, persiflage.

Albumul cu desene ale unui artist plastic poate fi comparat cu un registru în care sunt fixate, într-un limbaj vizual, gândurile, observațiile și trăirile personale. Artistul transfigurează experiența empirică pe hârtie, creând un spațiu subiectiv și propriul univers artistic. Pentru a percepe mai pronunțat acest spațiu imaginar, este important de a-l raporta la spațiul fizic în care trăiește și activează artistul, în special la locul său de trai. Am ales trei artiști chișinăuieni, de diverse generații, cu viziune plastică clasică, figurativă, în desenele cărora este reflectat *genius loci* al orașului Chișinău. Este interesant de urmărit cum percepția spiritului locului se schimbă în funcție de generație și prin ce mijloace plastice diferiți pictori redau spațiul urban.

Unul dintre cei mai de vază desenatori basarabeni, în creația căruia găsim un număr impunător de lucrări în care se reflectă istoria, arhitectura și viața cotidiană a Chișinăului, este Leonid Grigorașenco (1924–1995). Iată ce scrie criticul de artă Irina Calășnicov în monografia „Leonid Grigorașenco” din seria „Maeștri basarabeni din sec. al XX-lea”: „Dacă din numeroase elaborări ale acestui om talentat ar fi ajuns până la noi numai desenele sale, acestea ar fi suficiente pentru al considera pe autorul lor un mare maestru al artei basarabene din sec. al XX-lea” [1, p. 15]. Din monografia în cauză aflăm că la începutul celui de-al Doilea Război Mondial, după ce a terminat primul an de studii la Școala de Arte din Chișinău, în clasa lui Auguste Baillayre, a fost recrutat în armată, la vârsta de 16 ani, neatingând vârsta admisibilă pentru mobilizare. Ulterior a servit în batalionul de distrugere.

În anii '80 ai sec. al XX-lea L. Grigorașenco realizează, pe marginea evenimentelor la care a participat când era adolescent, o serie autobiografică de desene cu denumirea generală *Tineretea mea pe timp de război*. Din această serie fac parte lucrările: *De gardă pe strada Aleksandrovskaia* (1986) și *Ultimul camion. Chișinău, 1941* (1988). În compoziția *Ultimul camion. Chișinău, 1941* putem vedea clădirea Gimnaziului pentru fete, fondat de principesa Natalia Dadiani. Lucrarea este realizată pe o coală de hârtie de culoare gri, nuanța griului accentuând starea agitată a personajelor și atmosfera în care are loc acțiunea. Pentru a obține iluzia profunzimii, L. Grigorașenco contrapune grupul de personaje din primul plan cu grupul din planul secund. Grupul din primul plan este plasat într-o umbră. Personajele sunt de-

senate cu creion simplu și doar unele detalii apar în variantă color. La fel, cu creioane colorate sunt prelucrate cutiile și sacii pe care le duc soldații. În planul secund vedem grupul de personaje plasat în lumină, desenat în culoare albă. În grupul din primul plan se află autoportretul artistului plastic. Pe desene există notițe scrise de artist, care conferă lucrărilor un aspect intim.

Elemente din interioarele chișinăuene sunt prezente în desenele rapide *Sobă* (1959) și *Curățenie* (1959). În aceste lucrări se simte interesul și dragostea pentru detalii, reprezentate cu mare măiestrie.

Studiul detaliului prezent în crochiurile sale rapide, constituie adesea obiectivul primordial. Lucrarea *Pauză de fumat. Ședința continuă* (1972), ce reprezintă un moment cotidian, depășește caracterul unei simple schițe, devenind o imagine artistică de sine stătătoare, care exprimă o anumită stare. În desenul plasticianului vedem o ladă de gunoi cu chiștoace și un fragment de ușă întredeschisă. Aceste detalii sugerează o acțiune deja petrecută. Schițele artistului sunt compuse adesea fragmentar, deoarece prezintă un studiu al naturii, care servește drept model pentru compoziții de atelier ori reprezintă un exercițiu artistic.

Lucrările de atelier ale lui L. Grigorașenco aproape totalmente sunt axate pe teme istorice. Acest interes pentru istorie, dorința de a percepe, a studia și a pătrunde în atmosfera trecutului rămâne și în schițele sale rapide realizate direct după natură. Artistul reprezintă nu Chișinăul care se construiește, dar clădirile vechi, rămase întregi după cel de-al Doilea Război Mondial, purtând, în sine, memoria trecutului. L. Grigorașenco este inspirat de asemenea regiuni ale Chișinăului, cum ar fi Piața Sf. Ilie, pe care o vedem în schița *Stradela Ilie* (1964). Aici centrul compoziției îl constituie o scară veche din lemn, atât de tipică pentru casele de locuit construite în primele decenii ale sec. al XX-lea. Desenul color *Piața Ilie* (1964) este executat rapid în hașuri dinamice și active.

Partea majoră a patrimoniului artistic al lui L. Grigorașenco o constituie lucrările realizate în acuarelă. Lucrul în tehnica respectivă a avut un impact și asupra metodelor sale în desen. Plasticianul, fiind acuarelist, acorda o mare atenție calității hârtiei. În monografia sus-numită, I. Calășnicov menționează: „Pictorul era foarte selectiv în ceea ce privește hârtia pe care lucra. Ai impresia că îi făcea o plăcere aparte să o aleagă după culoare și factură pentru eboșele și acuarelele sale. Se price-

pea bine la mărci și sortimente de hârtie și ținea cont întotdeauna de calitatea ei: albime, nuanță, rugozitate, transparență; verifica meticulos cum reacționează la apăsarea creionului. Pe lângă hârtia de diverse grosimi și densități, îi plăcea în mod deosebit aceea care avea o nuanță și suprafață ușor riguroasă. În general, a folosit hârtia Ingres sau, pentru crochiuri și acuarelă, hârtie bristoleză de înaltă calitate...” [1, p. 15]. Artistul plastic ține cont de calitatea și culoarea hârtiei în soluțiile sale compoziționale. Precum tușa diafană de acuarelă doar schimbă nuanța hârtiei, așa și hașurile creionului său colorat se întind cu nuanțe transparente de culoare, care deja se contopesc ori se suprapun pe culoarea generală a hârtiei, undeva ieșind în evidență, undeva aproape disparând.

Pe exemplul schiței *Curtea veche* (începutul anilor '60 ai sec. al XX-lea) se observă că culoarea hârtiei devine definitorie pentru imaginea artistică. În această lucrare apare o curte inundată de lumina solară, luminozitatea fiind obținută grație nuanței calde a hârtiei. Detaliile se unifică prin umbre profunde. Pata de culoarea albastră accentuează sugestia iluminăției, specifice unei amiezi de vară. În cazul acestei schițe L. Grigorașenco organizează compoziția prin pete integrale de lumină și umbră. Același principiu este utilizat de artist în desenul *Decor arhitectural (fragment)* (1963), unde albastrul rece contrastează cu lumina razelor solare calde, care se reflectă pe peretele clădirii.

În schițele *Strada Armenească* (începutul anilor '60 ai sec. al XX-lea) și *O stradă a Chișinăului vechi* (începutul anilor '60 ai sec. al XX-lea) L. Grigorașenco construiește forma cu creionul colorat, preponderent, prin linie, cu o ușoară nuanțare a jocului cromatic pe pereții caselor. În desenele sale artistul plastic, ca pe foile unui jurnal, fixează, cu lux de amănunte, străzi, edificii, ambianțe urbane, diverse împrejurări și gânduri. Artistul impresionează prin sinceritate și obiectivitate, iar schițele sale pot fi comparate cu un registru, în care era documentat, cum arăta Chișinăul anilor '60 ai sec. al XX-lea.

Un reprezentant al generației ce urmează este Emil Childescu, născut în 1937, în comuna Sculeni, județul Bălți, România, astăzi, raionul Ungheni, Republica Moldova. El studiază la Școala Republicană de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău (1957–1959, 1962–1964) în clasa profesorilor Rostislav Ocușco, Radion Gabricov, Nicolai Sapalov și Alexei Vasiliev. În atelierul artistului există un album cu desene, realizat în anul 2000,

dedicat în întregime Chișinăului vechi. Unele clădiri reprezentate în albumul respectiv, la momentul actual, sunt deja demolate.

Putem susține că L. Grigorașenco era mentorul lui E. Childescu. Spre deosebire de L. Grigorașenco, E. Childescu parcă se grăbește și nu se oprește pentru a analiza, atât de contemplativ, iluminarea, forma ori factura. El propune, în primul rând, o structură compozițională grafică, și deja acestei structuri i se subordonează starea și atmosfera desenului. Umbrele copacilor se transformă în elemente grafice, care definesc structura compozițională mai mult decât iluminarea. E. Childescu este preocupat, în primul rând, de geometria liniei și de frumusețea structurii compoziționale. În unele desene putem vedea un personaj singuratic, care merge pe o alee ori apare din umbra copacilor. Este vorba de un trecător, care se plimba alături, când artistul schița pe hârtie anturajul arhitectural. Putem presupune că acest personaj este însuși autorul, care admiră frumusețea orașului vechi și patina timpului, care duce în sine memoria trecutului. Desenele artistului prezintă compoziții bine structurate și echilibrate. Fiecare desen, în sine, prezintă nu doar un studiu al motivului urban, dar o structură compozițională integrală ce poate servi ca bază pentru un nou tablou.

Încă un desenator basarabean de factură academică, care apelează adesea la peisajul chișinăuian, este Ion Serbinov. Artistul s-a născut în 1946 în orașul Cahul. După absolvirea Școlii de pictură pentru copii din orașul său natal (1958–1961) și ulterior a Școlii Republicane de Arte Plastice „I. Repin” din Chișinău (1964–1968) el studiază pictura în Academia de Arte Plastice, Sculptură și Arhitectură din orașul Sankt Petersburg (1968–1974) la profesorul Boris Ugarov.

În colecția sa de desene există, de asemenea, un album de crochiuri, care aproape totalmente este dedicat orașului Chișinău. Artistul desenează pe hârtie craft cu pix gel negru și guașă albă, iar primele planuri sunt prelucrate cu carioca neagră. Astfel, prin diversitatea materialelor de lucru I. Serbinov obține rapid iluzia spațiului (*Peisaj din fereastră*, 2017). Artistul contemplează curțile cartierelor cu blocuri din zona industrială a orașului. Clădirile plurietajate – dominante verticale ale cartierelor de locuit apar pe fundalul copacilor plantați în parcurile zonei de locuit.

Dacă L. Grigorașenco documentează cu mare grijă și veridicitate elementele arhitecturale, iluminarea și starea obiectivă a naturii, I. Serbinov

exprimă sentimentele lăuntrice prin intermediul peisajului urban. Asemenea pictorilor japonezi din perioada Edo, el arată lumea în permanența ei schimbare, și defenitorie, pentru artist, este percepția momentului actual. I. Serbinov nu documentează în mod detaliat, pentru el este importantă acțiunea de contemplare a naturii, în sine, prin intermediul creației.

Hârtia joacă un rol important și pentru desenele lui I. Serbinov, doar că el nu o alege cu grijă pentru un anumit desen, ci folosește factura, culoarea și proprietățile ei pentru a reda starea lăuntrică personală. Motivele sale urbane sunt realizate adesea prin fereastră, precum *Peisajul cu Schlumbergera* (2018), executat pe o foaie de hârtie care imită factura pielii. Prin caracterul hârtiei se obține o sugestie deosebită a stării sufletești a unui om aflat într-un cartier de locuit cu blocuri înalte. Factura hârtiei sugerează privitorului senzația că peisajul urban reflectat în compoziție este văzut prin sticla ferestrei. Artistul nu are grijă de rigurozitatea liniilor, aceasta, în cazul de față, nefiind importantă – importantă este lumina ce creează o ușoară stare melancolică.

La I. Serbinov există mai multe serii de desene ce emană un caracter optimist și buna dispoziție. Prezintă interes subiectele realizate în zile însorite de vară, unde predomină gama verde suculentă, cu nuanțe mai calde în prim-plan și mai reci, mai albastrii în depărtare – procedeu clasic ce sugerează iluzia perspectivei aeriene (*Acoperișuri roșii*, 2017; *Peisaj din fereastră*, 2017).

Artistul a creat și serii de lucrări pe hârtie neagră, unde culoarea pastelului primește un răsunet deosebit pe fond întunecat (*Peisaj cu biserică*, 2017).

În lucrarea *Înainte de ploaie* (2017) plasticianul prelucrează luminile aflate la linia orizontului ce apar ca o pată deschisă pe fundalul unui cer rece și înnorat de culoarea gri. I. Serbinov admiră amurgul de vară, un moment al naturii în permanentă schimbare. Artistul redă frumusețea

cadrelui urban, când razele solare se reflectă de pe pereții clădirilor aliniate de-a lungul străzilor, celelalte elemente ale compoziției fiind reprezentate la nivel de aluzie și doar se subînțeleg. În primul plan, ici-colo apare câte o creangă sau câteva rânduri de ferestre.

Finalitatea lucrării este definită de I. Serbinov intuitiv și nu rațional, ea este atinsă atunci când artistul decide că a exprimat starea naturii în raport cu impresia personală, lăsând spațiu de interpretare pentru privitor. Această metodă artistică conferă lucrărilor un aspect de studiu rapid și lejer, aparent nefinisat, cu rol de dialog permanent cu natura. Deseori spațiul neprelucrat în desenele artistului poate sugera impresia de aer, distanță sau profunzime. Totuși, lucrările sale nu au aspectul unor schițe, dar constituie imagini artistice finite.

Artistul plastic preferă să reprezinte zonele orașului în construcție, pline de viață și elan, iar dacă în unele compoziții și apar motivele orașului vechi, ele se înscriu armonios în ambianța blocurilor înalte (*Chișinăul vechi*, 2001).

Dacă L. Grigorașenco, în desenele sale, fixează aspectul construcțiilor Chișinăului, și doar ulterior, pe baza lor, realizează seriile sale grafice, E. Childescu reprezintă preponderent Chișinăul de altădată, în special cartierele urbane care treptat dispar. Interesul către trecutul istoric al orașului se regăsește în creația artiștilor. L. Grigorașenco îl percepe prin reprezentarea detaliată, uneori fragmentară a motivelor arhitecturale, iar E. Childescu propune compoziții panoramice și spațiale, care redau starea și atmosfera orașului vechi. I. Serbinov nu se axează pe motive nostalgice, el preferă să contempleze prezentul în devenire, admirând frumusețea orașului care se construiește.

Bibliografie

1. Irina Calășnicov. Leonid Grigorașenco. Seria Maeștri basarabeni din sec. al XX-lea. Chișinău: ARC, 2006, 95 p.



Fig. 1. Leonid Grigorașenco.
Ultimul camion. Chișinău, 1941, (1988),
hârtie colorată, creion colorat, ceruză, 45x60 cm



Fig. 2. Leonid Grigorașenco.
Curtea veche, începutul anilor '60 ai sec. al XX-lea,
hârtie colorată, creion colorat, 23,4x31,3 cm



Fig. 3. Emil Childescu.
Pagină din album, 2000,
creion simplu, 18x25 cm



Fig. 4. Emil Childescu.
Pagină din album, 2000,
creion simplu, 25x18 cm



Fig. 5. Ion Serbinov.
Înainte de ploaie, 2017,
hârtie, creion colorat, 25x30 cm



Fig. 6. Ion Serbinov.
Peisajul cu Schlumbergera, 2018,
hârtie, creion colorat, 55x45 cm

**Sidonia TEODORESCU,
Gabriela PETRESCU**

Expoziția „Locuința interbelică în sectorul 3”

Expoziția „Locuința interbelică în sectorul 3” realizată de Sucursala sectorului 3 a Uniunii Arhitecților din România a putut fi vizitată la sediul Uniunii Arhitecților din România din str. Jean-Louis Calderon, nr. 48, în perioada 10 ianuarie – 26 ianuarie 2018, și la Muzeul Municipiului București, în holul Palatului Suțu, în perioada 2 martie – 31 martie 2018.

Colectivul care a realizat expoziția de fotografie – format din arh. Gabriela Petrescu, Sidonia Teodorescu, Delia Prisecariu și ing. Sorin Mircea Vasilescu – și-a propus să pună în valoare identitatea culturală și istorică locală, prin prezentarea unor edificii cu funcțiunea de locuire, lucrări reprezentative pentru arhitectura modernistă a capitalei, *blockhaus*-uri sau vile, realizate în vechiul Cartier Evreiesc, în perioada interbelică, limitând studiul la o zonă aflată între limitele actuale ale sectorului 3 al Bucureștiului.

În perioada interbelică, în contextul mediului economic prosper și al programelor generale ce vizau modernizarea orașului, Bucureștiul a cunoscut o intensă activitate în toate domeniile, dar mai ales în construcții. După 1918, în București, a fost necesar să se intervină asupra țesutului urban pentru completarea fronturilor stradale și crearea unei imagini urbane coerente. Pătrunderea ideilor și a programului estetic al Mișcării Moderne în arhitectura românească a avut un mare succes în rândul tinerilor arhitecți și a coincis cu necesitatea realizării unor lucrări intense de modernizare a Bucureștiului, astfel că acest tip de arhitectură apare mai ales în zonele centrale ale orașului, oferind capitalei o imagine generală modernistă.

Modernismul bucureștean, diferit de cel european prin folosirea esteticii Art Deco, a câștigat adeziunea clientelei burgheze prospere de industriași și liber-profesioniști, dar și a micilor comercianți și meseriași, care și-au aflat în această arhitectură propriul mod de expresie. Astfel, pe lângă

edificiile interbelice realizate pe marile bulevarde bucureștene, au apărut inserții și mici ansambluri moderne cu 1-2 niveluri, ele fiind (alături de edificiile realizate în stil național) caracteristice arhitecturii bucureștene din acea perioadă. În București există străzi sau zone întregi unde această arhitectură este predominantă.

Expoziția prezintă o „colecție” de imobile de locuințe („de raport”) cu regim mic sau mediu de înălțime (de la două până la șase niveluri), cu maximum 3 apartamente pe nivel, situate în zona centrală a orașului, pe teritoriul actual al sectorului 3.

Clădirile și străzile reprezintă o rămășiță din ceea ce a fost cândva Cartierul Evreiesc, care a scăpat parțial de demolările anilor '80. Zona încă păstrează amintirea mahalalelor bucureștene, în care regăsim atmosfera perioadei interbelice, caracterizată printr-o diversitate etnică, arhitecturală și urbanistică.

Evreii formau, în perioada interbelică, cea mai numeroasă comunitate minoritară din București (aproape 11% din populația orașului). În anii '30, la recensământ, în București, erau 70 000 de evrei [8]. În Cartierul Evreiesc se puteau întâlni atât locuințe modeste, cât și case cochete în stil parizian, case-vagon cu prăvălie la stradă și sinagogi. În perioada dintre cele două războaie, cartierul a căpătat un aer modern, când vile cu decorație Art Deco și *blockhaus*-uri confortabile au completat peisajul. Străduțele pietruite și întortocheate care șerpuiau între arterele principale – Calea Călărășilor și Calea Dudești – aveau un aer aparte. Expoziția încearcă să regăsească, prin fotografiile prezentate, acea atmosferă caracteristică străzilor Romulus, Remus, Filibiu, Maximilian Popper, Parfumului, Olteni, Prof. Iuliu Valaori, Prof. Gh. Ionescu-Gion, Calea Dudești, Calea Călărășilor etc.

Calea Călărașilor, fosta Uliță sau Pod al Vergului, ducea la Bariera Vergului. Numele actual l-a primit după 1877, în memoria trupelor de cavalerie care au luptat în Războiul de Independență. Imobilele de pe Calea Călărașilor și din zona din jurul acestei artere ilustrează dinamica socială a ultimului veac și jumătate, din fostele mahalale. La începutul Căii Călărașilor observăm mai multe imobile de raport, construite de către antreprenori cu scopul de a le închiria.

Strada Prof. Gh. Ionescu-Gion face parte, alături de străzile prezentate în această expoziție, din vechiul Cartier Evreiesc, care alcătuiau o zonă compactă amplasată pe malul stâng al Dâmboviței. Strada șerpuiește, aproape neschimbată, legând Calea Călărașilor de strada Logofătul Udriște.

Strada Romulus, încă pietruită și păstrându-și parțial cursul inițial, leagă strada Mântuleasa de Calea Dudești, traversând Calea Călărașilor.

Strada Prof. Iuliu Valaori leagă Calea Călărașilor de strada Romulus, traversând strada Remus și, creând intrarea cu același nume, unde alături de construcții moderniste, se află o construcție din 1935, la nr. 3 (fostă str. Gândului nr. 24), a lui Boris Zilberman – imobilul Silvia Gruia – care astăzi este de nerecunoscut din cauza modificărilor suferite în ultimii ani.

Bulevardul Hristo Botev (care până în 1948 se numea Bulevardul Domniței) marchează limita de est a centrului istoric al municipiului București și face parte din Ansamblul de arhitectură „Bd. Hristo Botev”, construit între sfârșitul sec. al XIX-lea și prima jumătate a sec. al XX-lea, fiind înscris pe Lista monumentelor istorice din 2015. Aici găsim nu mai puțin de 30 de imobile aflate pe Lista monumentelor istorice, începând cu imobilul Solly Gold al lui Marcel Iancu (nr. 38) sau imobilul de la nr. 30, realizat de Ion I. Berindey.

Strada Stelea Spatarul pornește din spatele bisericii Sf. Gheorghe Vechi, creând un scuar, unde, alături de Casa Breslelor (nr. 10) realizată în stil neogotic, de arhitectul Luigi Ludovic Lipizer, în 1859–1862, găsim la nr. 8 o construcție modernistă a lui Boris Zilberman și la nr. 17, cea mai înaltă construcție realizată de Marcel Iancu, imobilul Frida Cohen.

Multe dintre construcțiile prezentate sunt pe Lista monumentelor istorice sau situate în zone construite protejate, iar arhitecții care le-au proiectat sunt nume reprezentative pentru arhitectura interbelică: Marcel Iancu, Boris Zilberman, Jean Monda, Victor Asquini, Isak Mahler, Leon A. Hir-

sch, Ion I. Berindey etc. Legăturile lor cu comunitatea evreiască le asigurau contactul cu o multitudine de beneficiari, iubitori ai noii mode în arhitectură, care și-au ridicat imobilele cu apartamente.

Majoritatea clădirilor prezentate se încadrează în curentul Art Deco, care s-a manifestat și în România, în perioada 1920–1930, ca o expresie a modernității, preferată de societatea românească, căreia Stilul Internațional nu i se potrivea [4, p. 233]. Deși încadrarea lor stilistică nu este unică, amprenta Deco este vizibilă la aceste imobile cu apartamente – atât în compoziția volumetrică, în articularea elementelor de suprafață, în grafismul profilaturii și al compozițiilor ornamentale, în jocul de materiale și texturi.

O secțiune aparte a expoziției o constituie creațiile arhitectului Marcel Iancu (1895, București – 1984, Ein Hod, Israel), situate pe teritoriul sectorului 3 al capitalei: imobilul bancherului Solly Gold din str. Hristo Botev nr. 38 (1934), imobilul Frida Cohen din str. Stelea Spatarul nr. 17 (1935, cel mai înalt imobil de apartamente proiectat de Marcel Iancu), imobilul Herman Iancu din str. Maximilian Popper nr. 55 (1926, fostă str. Trinității nr. 33 – considerată prima încercare de arhitectură modernă din România), clădiri din parcelarea Trinității, str. Maior Avram Zenovie, str. Ion G. Racoșeanu (1937, construcția efectivă a caselor a început după decesul proprietarului inițial al parcelării – Herman Iancu), imobilul David Haimovici și Sigmund Vătărescu din str. Olteni nr. 12 (1937). Acestea sunt astăzi clădiri reprezentative pentru creația arhitectului Marcel Iancu. În 1915, Marcel Iancu intră la Școala Politehnică din Zürich (E.T.H.). Marcel Iancu este unul dintre fondatorii dadaismului, arhitect, pictor și publicist. În 1922, revine în București, devenind unul dintre promotorii avangardei artistice, alături de grupul de la revista *Contemporanul*, condus de poetul Ion Vinea. „Împreună cu fratele său, Iuliu, acesta construiește, între 1922 și 1941 (când emigrează în Israel), nu mai puțin de 40 de clădiri în București, majoritatea rezidențiale” [7, p. 130]. Începând cu 1926, Marcel Iancu realizează primele clădiri moderniste în cadrul companiei „Biroul de Studii Moderne”, condus împreună cu Iuliu Iancu.

Un alt arhitect prezent în această expoziție este Boris Zilberman (1905, Focșani – 1942), care a studiat arhitectura la Milano, revenind apoi la București. În scurta sa viață, Boris Zilberman a proiectat imobile de locuit moderne cu 3-4 niveluri, în București și în Constanța. În 1941, Zilber-

man părăsește România, îmbarcându-se pe vaporul *Struma*, alături de 800 de evrei. În februarie 1942, vaporul se scufundă în urma unei explozii, arhitectul pierzându-și viața, alături de ceilalți pasageri. Expoziția prezintă câteva dintre imobilele de locuit proiectate de acest arhitect, clădiri moderniste cu influențe Art Deco, situate în str. Anton Pann nr. 2, str. Remus nr. 19 și str. Stelea Spătarul nr. 8. Toate imobilele realizate de Zilberman au montate plăcuțe cu numele arhitectului.

Alți arhitecți prezentați în expoziție, prin *blockhaus*-uri moderniste cu accente Art Deco, de medie înălțime, sunt: Leon A. Hirsch – Imobilul ing. Ghiladi și dr. Rappaport, str. Romulus nr. 46, Isak Mahler – imobilul din str. Filibiu nr. 1 (1936), Jean Monda – imobilul A. David, str. Radu Calomfirescu nr. 7 (1931), Victor Asquini – reședința I. Tabacu, str. Popa Nan nr. 119, Ion I. Berindey – Bd. Hristo Botev nr. 30.

Prin intermediul fotografiilor realizate de arh. Gabriela Petrescu și de ing. Sorin Mircea Vasilescu pătrundem în universul modernist cu accente Art Deco, în care volumetrii clar definite, îndrăznețe pentru deceniul al treilea al secolului trecut, și detalii surprinzătoare pot fi atestate de o privire atentă. Fotografiile evidențiază intimitatea intrării Iuliu Valaori sau a incintei create de imobilul în formă de U de pe strada Prof. Gh. Ionescu-Gion, jocul verticalelor și al orizontalelor, accentuarea volumelor de colț prin rotunde, turnuri sau balcoane de colț, elemente în zigzag, balcoane sculptate, bovindouri, accentul vertical al casei scării, portaluri de acces atent tratate cu feronerie decorativă, ferestre verticale cu vitralii, grilaje

decorative sau bandouri orizontale de ferestre sau hublouri, muluri liniare, ancadramente, riflaje, elemente geometrizzante, tencuieli decorative.

În cadrul Anului european al patrimoniului cultural, această expoziție vrea să fie un semnal de alarmă asupra stării proaste în care se află multe dintre imobilele prezentate și asupra pericolului de a-și pierde identitatea. Acestea au nevoie de consolidare și restaurare, pentru a fi repuse în valoare. Procesul de degradare și distrugere, care afectează multe clădiri de patrimoniu din București, poate fi oprit prin mai multe metode, una dintre ele fiind difuzarea de informație către autorități, specialiști, public.

Bibliografie

1. ***. Centenar Marcel Iancu (1895–1995). București: Simetria, UAR, Meridiane, 1996.
2. Anghel D. (coord.) Marcel Iancu – Biroul de Studii Moderne. București: Editura Simetria, 2008.
3. Celac M., Carabela O., Marcu Lapadat M. București arhitectură și modernitate, un ghid adnotat. București: Simetria, 2005.
4. Criticos M. Art Deco sau Modernismul Bine Temperat. București: Simetria, 2009.
5. Machedon L., Machedon F. București anii 1920–1940: între Avangardă și Modernism. București: Simetria, Uniunea Arhitecților din România, 1994.
6. Machedon L., Scoffham E. Romanian Modernism: The Architecture of Bucharest, 1920–1940. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.
7. Waldman F., Ciuciu A. Istorie și imagini din Bucureștiul evreiesc. București: Noi Media Print, 2011.
8. <http://merg.in/bucuresti/de-povestit/portrete/ce-ne-a-ramas-din-bucurestiul-evreiesc-4911.html> (vizitat 15.05.2017).

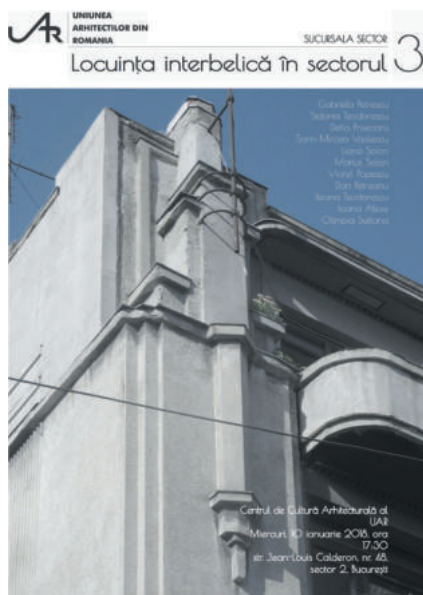


Fig. 1. Afișa expoziției



Fig. 2. Afișa expoziției



Fig. 3. Portal de intrare în imobilul din str. Filibiliu nr. 1, arh. Isak Mahler.
Foto: Sorin Mircea Vasilescu



Fig. 4. Imobilul Ida și Sigismund Glodfarb str. Remus nr. 19 intersecție cu str. Lucaci, arh. Boris Zilberman.
Foto: Sorin Mircea Vasilescu

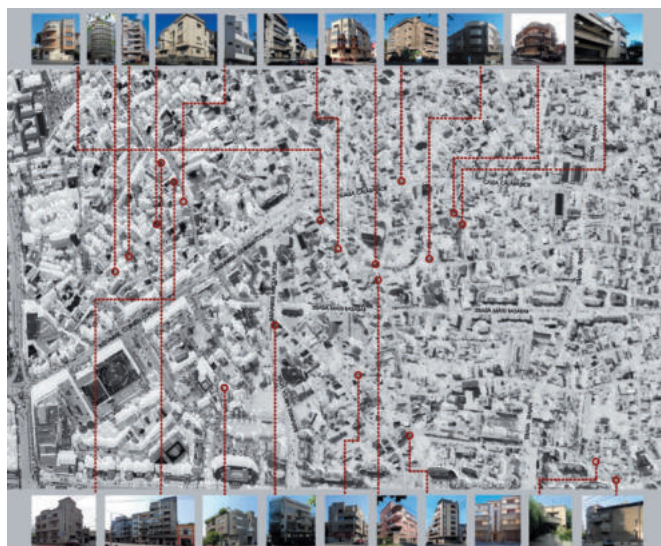


Fig. 5. Harta zonei studiate. Autor: arh. Delia Prisecaru

Salonul internațional al profesorilor de arte vizuale 2018 – un spațiu de comunicare interculturală

Găzduit de prestigiosul Centru Expozițional „Constantin Brâncuși” – Salonul profesorilor de arte vizuale din Republica Moldova, ediția a VI-a, afirmă necesitatea dialogului valoric intelectual și cultural. Dedicat Centenarului Unirii Basarabiei cu România, Salonul profesorilor de arte vizuale cuprinde 138 de exponanți și include cadre didactice de pe ambele maluri ale Prutului, din Israel și Italia. Exprimând o solidaritate profesională firească și necesară, Salonul profesorilor de arte vizuale generează o platformă ce fortifică interacțiunea dintre cadrele didactice din învățământul artistic din Republica Moldova și din străinătate.

Pe simezele Salonului profesorilor, la ediția curentă au fost etalate peste 231 lucrări de o largă gamă de expresii genuiniste – pictură, grafică, sculptură, arte decorative și fotografie. Demersul plastic al artiștilor vizază o investigare constantă a raporturilor omului cu natura, universul, reacțiile sale sufletești, înțelesurile cuprinse în materia aparent amorfă. Pornind de la datele realității, de la observația și studiul nemijlocit al naturii, artiștii plastici nu se limitează la o tratare mimetică, ci interpretează realul conform viziunilor sale, spre a exprima idei bogate în semnificații. Unii exponanți se mențin constant în zona realismului, înclinați spre exactitate și rigoare, alții cultivă o pictură de factură impresionistă, unii autori își construiesc imaginile în baza unor ecouri expresioniste sau abstracte, alți artiști preferă să se îndrepte spre un suprarealism poetic.

Expoziția *Salonul profesorilor de arte vizuale* a prilejuit o nouă confirmare a potențialului creativ al artiștilor-profesori, a favorizat metamorfoza fertilă a fiecărui autor participant și a format o atmosferă deosebită, în care profesorii și discipolii cooperează și se sprijină reciproc. Artiștii-profesori sunt cointeresați să apropie elevii săi, iubitorii de artă, să-i atragă într-un dialog cu creația lor, stimulând și dezvoltând universurile de gândire și simțire.

Președintele Uniunii Artiștilor Plastici din Republica Moldova, Dumitru Bolboceanu, a menționat că viitorul artei plastice depinde în mare măsură de profesorii de artă. Remarcând o anumită paralelă cu *Saloanele Moldovei*, D. Bolboceanu a subliniat atracti-

vitătea și actualitatea proiectului Salonul profesorilor de arte vizuale.

În cadrul evenimentului s-au desfășurat: masa rotundă „Creația artiștilor plastici-pedagogi: realizări și perspective”; Lansarea catalogului Salonul profesorilor de arte vizuale, ed. a VI-a; Gala laureaților și vernisajul expozițiilor personale ale artiștilor-profesori din Iași: Carmen-Gabriela Gâtlan, Cătălina Aprofirei și Cătălin Aprofirei. La masa rotundă au participat profesori universitari, cadre didactice din învățământul preuniversitar, critici de artă din Republica Moldova și România. Discursul pe tema „Frumosul ca triadă a ființei umane” a fost prezentat de Vlad Pâslaru, dr. hab., care, referindu-se la rolul și misiunea prin creație a omului, opinează: „Educația omului prin artă este congenitală și definitorie ființei umane, deoarece ființa se deschide către sine mai ales prin frumos. Profesorilor de arte plastice, în procesul de reconceptualizare a învățământului artistic, le revine marea responsabilitate în cultivarea creativității tinerei generații”.

Oferind o privire sintetică asupra istoriei artei europene din sec. XIX–XX, Mihai Păstrăguș, critic de artă din Iași, România, a realizat o analiză subtilă și profundă a expoziției. În context, criticul de artă a menționat că Salonul profesorilor de arte vizuale stă sub semnul multiplicității tehnicilor, a direcțiilor și viziunilor creatoare. Potrivit dlui M. Păstrăguș, „lucrările expuse pot fi încadrate în două curente mari: pictural și liniar. Reuniunea operelor create de artiștii-profesori de pe ambele maluri ale Prutului atestă un nivel înalt profesional”.

Relevând importanța acestui for pentru educația și promovarea valorilor în societate, Liviu Hâncu, critic de artă, a optat pentru deschidere spre comunicare, pentru un dialog intercultural. „Internaționalizarea este una dintre prioritățile strategice atât ale învățământului superior, cât și ale comunității artistice din Republica Moldova, în special în cazul în care ne dorim să fim competitivi într-o lume din ce în ce mai globalizată” – afirmă L. Hâncu.

În cadrul evenimentului au fost remarcați cu premii și diplome profesori, artiști cu certă notoritate și cei care acum se află în proces de afirmare artistică și pedagogică. Juriul a fost constituit din artiști plas-

tici de renume, profesori universitari: Al. Colîbneac, președintele juriului, Maestru în Arte; Iurie Matei, Maestru în Arte, Artist al Poporului; Eleonora Brigalda, dr., profesor universitar; Sergiu Bădrăgan, șef. catedră, Colegiul de Arte „A. Plămădeală”, și Lily Prisăcaru, director adjunct, IP LTPA „Ion și Doina Aldea-Teodorovici”, reprezentanții Rotary Club Chișinău, Europe’s Art, Belgia, Zaharia Art, Bacău, România. În premieră s-au acordat premii din partea Rotary Club Chișinău, artiștilor: Stanislav Semion Babiuc, Republica Moldova – *Opera Omnia*; Gheorghe Gheorghiuță-Vornicu, România – sculptură (lucrarea *Gânduri*); Ștefan Popa, Republica Moldova – grafică (*Latinitas*); Elena Pruteanu-Samburic, Republica Moldova – pictură (*Podul de flori*); Iarîna Savițaia, Republica Moldova – arta decorativă (*Geneză*); cu premii oferite de Europe’s Art Belgia au fost desemnați pictorii: Ofelia Huțul, România – lucrarea *Transcendențe*; Vasile Sitari, Republica Moldova – lucrarea *Lunca fraților*.

Președintele juriului Alexei Colîbneac, prof. universitar, a menționat că „Operele de artă expuse, variate din punct de vedere stilistic și tehnic, au fost prezentate și în catalogul expoziției. Acest catalog, fiind o adevărată mică operă de artă, va servi, cu siguranță, drept un suport didactic semnificativ în procesul instruirii artistice”.

Acordarea unor diplome și, mai ales, a premiilor a generat un moment de mare emoție și de satisfacție. Ofelia Huțul, dr. în estetică, premiantă, ne mărturisește: „Lucrările noastre sunt spovedanii, pentru că ne decodifică. Prin lucrări noi ne etalăm emoțiile, trăirile, scăderile, greșelile noastre, este o ofrandă pe care o aducem lui Dumnezeu”.

În cadrul Salonului profesorilor a avut loc inaugurarea expozițiilor artiștilor plastici-profesori din Iași: Expoziția „Pentru tine” – autor Carmen-Gabriela Gâțlan, Expoziția „Confesiuni” – autori Cătălina Aprofirei și Cătălin Aprofirei, care au ținut să ofere o substanțială selecție de lucrări realizate în ultimii ani.

Energiile creatoare pe care le simți de la primul contact vizual cu opera pictoriței Carmen-Gabriela Gâțlan vine din libertatea pe care artista și-o asumă integral. Pornind de la ideea ca arta și, în special, pictura este rezultatul a ceea ce trăim și nu a ceea ce privim, ea realizează o serie de lucrări ce se remarcă prin libertatea expresiei (*Visul*, *Anotimp*, *Tensiune*, *Art-viziune*). Pictura artistei C.-G. Gâțlan este o replică vizibilă a pasiunilor, ea se naște din emoție, din armonia și contrastul culorilor, dar se configurează în abstract. Sugerând vaste cuprinderi spațiale în pânzele sale de proporții, pictorița caută să transmită prin puterea gestului „seismograma” intenselor sale trăiri. Revărsările sale coloristice, pe cât de expresive, pe atât de imprevizibile, atestă un proces nu numai de căutare a echilibrului și simetriei, dar și de împăcare cu sine (*Fără tine*, *Rătăcire*, *Emoție*). Lucrările recente sunt remarcabile pentru

felul cum suprafețele de culoare se transformă într-un fel de ecrane sensibile, vii, unde lumina și întunericul se află într-o luptă continuă. Forța, strălucirea, intensitatea și profunzimea culorii o preocupă în mod special. Deși, cromatic, căutările pictoriței se mențin în zona acordurilor grave și a complementarelor albastru-oranj, mesajul artistei este unul optimist și exuberant.

Sculptorul Cătălin Aprofirei, sensibil la oferta artei conceptuale, caută mijloace formale și ideatice, care să-l exprime în toată profunzimea. Aderența la programul conceptual îi definește traseul artistic. Indiferent în ce material lucrează, artistul C. Aprofirei în creația sa ne dezvăluie o lume paradoxală. Meditând la adevărurile existențiale, ale destinului umanului, Cătălin Aprofirei realizează opere ce poartă pecetea vremurilor pe care le trăim: *Sinectitudine*, *Strigăt*, *Omul contemporan*, *Prietenie necondiționată*. Abordând aceste teme, artistul caută insistent formele și expresiile metafizice, care reclamă regăsirea armoniei universale. Lucrările lui C. Aprofirei incită la o privire atentă, intrând în sfera meditativă, a subconștientului.

Tânara ceramistă Cătălina Aprofirei, utilizând motive vegetale, creează compoziții decorative ce ne amintesc de strălucita perioadă Art Nouveau de la finele sec. al XIX-lea. Fiica și tatăl sunt împreună în această expoziție, și totuși diferiți nu numai ca domeniu de abordare, dar ca mentalitate și expresie. Ceea ce îi unește este interesul pentru semnificațiile profunde ale unor veritabile metafore plastice.

Spectacolul vizual a fost reîntregit de un intro muzical susținut de Valeria Barbas (voce) și Maria Serbinov (flaut), ambele artiste remarcându-se printr-o activitate pluridimensională, fiind cunoscute în lumea artei din Republica Moldova atât în domeniul muzicii, cât și al artelor vizuale.

Este de menționat faptul că Salonul profesorilor de arte vizuale din Republica Moldova are un public sensibil, în creștere. Referitor la relația artist – public, Mikel Dufrenne menționa: „Prin prezența sa, publicul validează ființarea operelor de artă, iar prin actul de contemplare recunoaște valoarea operei, o translează din zona efemerului în zona perenului, o ajută să urce în transcendent”. Geografia salonului se extinde atât în plan internațional, cât și în plan național, bucurându-se de prezența unui public numeros și divers. Pe parcursul desfășurării Salonului, la Centrul Expozițional „C. Brâncuși” din Chișinău, au sosit în repetate rânduri autocare din diferite regiuni ale republicii, expoziția fiind vizitată de copii din școlile de arte din Chișinău, Cahul, Basarabeasca, Florești, Ștefan-Vodă, Ocnița ș. a.

Exprimăm convingerea că desfășurarea acestui important for artistic va marca dezvoltarea procesului de educație prin artă a tinerei generații, va spori promovarea excelenței profesionale, contribuind astfel la evoluția spațiului cultural românesc și la integrarea acestuia în circuitul cultural european.

Adei Zevin cu admirație

Moștenirea plastică, teoretică și culturală, lăsată de Ada Zevin (1918–2005), se va păstra în memoria multor generații de artiști plastici autohtoni și a publicului pasionat de acest rafinat domeniu de activitate. Muzeul Național de Artă al Moldovei deține o frumoasă colecție de pictură și grafică creată de reputata artistă plastică Ada Zevin. Bibliotecile și arhivele republicii păstrează cărțile [8, p. 1-43], albumele [9, p. 1-46] și cataloagele de expoziții îngrijite de Ada Zevin [6, p. 3-22], iar documentele de arhivă conțin informații ce reflectă calitățile excepționale ale Domniei Sale în ipostaza de teoretician, istoric al artelor și critic [4, p. 66-67]. Elevii Adei Zevin își amintesc cu plăcere prelegerile dumneaei de istoria artelor la Școala Republicană de Arte Plastice din Chișinău, în care Ada Zevin a activat între anii 1953–1975.

Ada Zevin s-a născut într-o familie de pedagogi, la 3 septembrie 1918, în Chișinău. Între anii 1925–1937 a studiat la Liceul „Jenne d'Arc” din Chișinău. Între 1938–1940 – la Academia de Arte Frumoase din București, la Facultatea de Pictură, clasa profesorului Francisc Șirato. Aici face cunoștință cu absolventul Academiei Dimitrie Sevastian și studentul Mihai Grecu, menținând relații de prietenie toată viața. În 1940 continuă studiile la Școala Republicană de Arte Plastice din Chișinău (azi, Colegiul de Arte Plastice „Alexandru Plămădeală”), clasa profesorilor August Baillayre și Max Gamburd. Între 1941–1945 se evacuează în Republica Autonomă Kalmîkia, regiunea Astrahan, apoi în Kaukaz, fiind încadrată educatoare la o casă de copii. Între 1945–1947 reia studiile la Școala Republicană de Arte Plastice din Chișinău, clasa profesorilor Rodion Gabrikov și Ivan Hazov. Între 1947–1949 continuă studiile superioare la Facultatea de Pictură, Institutul „Vasili I. Surikov” din Moscova. Între 1949-1953 continuă studiile la Facultatea de Istoria și Teoria Artelor, Institutul de Stat „Ilia E. Repin” al Academiei de Arte din



Fig. 1. *Autoportret*, 1981, tehnică mixtă pe pânză, 60x50 cm

Leningrad (azi Sankt Petersburg), absolvindu-l cu diplomă *magna cum laude*, 1953–1975 [1, p. 21]. Amploarea studiilor i-a oferit o gândire și atitudine mult mai independentă față de problemele profesionale din domeniu, mai ales în perioada realismului socialist.

Personal cunosc mulți artiști îndrumați și promovați de Ada Zevin. O frumoasă colaborare între doi artiști de referință din republică au fost expozițiile personale lansate de Ada Zevin și Mihai Grecu, cu ocazia cărora artiștii s-au susținut reciproc prin scrierea textelor de prezentare a creației pentru pliantele și cataloagele lor [5; 7]. Răposatul grafician Gheorghe Vrabie cu mare stimă și mândrie amintea printre profesorii lui numele Adei Zevin. Pictorița Elena Bontea, în albumul consacrat creației Adei Zevin, menționează că în persoana dumneaei, cei care au venit ceva mai târziu, întotdeauna au avut nu numai un coleg cult, pășind mereu în prima linie, un om



Fig. 2. *Natura statică cu disc de Bach*, 1973, tehnică mixtă pe pânză, 66x72 cm



Fig. 3. *Primăvara în curte*, 1974, ulei, temperă pe pânză, 70x65 cm

de mare încredere, pe care îl admirau, dar și un pedagog, cu rădăcini în tradiție și cu o orientare permanentă spre inovațiile din țările europene [1, p. 10]. „Ada Zevin a avut o influență vizibilă asupra culturii plastice naționale, datorită spiritului său critic și forței sale de convingere uimitoare” [1, p. 10], menționa pictorul Dimitrie Peicev. Documentele de arhivă certifică aceste idei. Unele dintre cele mai exhaustive analize ale creației artiștilor plastici autohtoni aparțin Adei Zevin [2]. Reieșind din experiența mea de ani petrecuți studiind arhivele naționale, apreciez cât de precis și detaliat dumneaei reușea să caracterizeze creația artiștilor noștri sovietici, analizând expozițiile de artă plastică [10, 11], în cadrul acelei perioade cu multe clișee prestabilite.

Lucrând în postura de șef al serviciului de expoziții și documentare la Centrul Expozițional „Constantin Brâncuși”, am vizitat atelierul artiștilor noștri. De asemenea, eu am avut fericita ocazie, între anii 2002–2005, să pășesc pragul atelierului Adei Zevin de pe str. Mitropolit G. Bănulescu-Bodoni 5, am petrecut mai multe ore discutând și analizând creația artiștilor noștri. Mi-a povestit cu mândrie despre elevii ei Mihai Țăruș și Ludmila Țoncev. Apoi, am îndrăznit să-i arăt pictura mea și Ada Zevin mi-a scris recomandarea pentru titularizarea în Uniunea Artiștilor Plastici. Au trecut mulți ani, și la una din expozițiile mele personalele criticul Vladimir Bulat, necunoscând despre rolul Adei Zevin în soarta mea de artist

plastic, a scris: „Deși semnată cu mai mulți ani în urmă, această compoziție semnată de Victoria Rocaciuc și expusă la Casa Armatei din Chișinău, într-o personală a artistei – care se încheie astăzi – îmi dă certitudinea, o dată mai mult, că spațiul interriveran al Moldovei se poate așeza în fruntea plutonului prin cultura sa coloristic-picturală, al cărei far tutelar a fost, indubitabil, pictorița Ada Zevin (1918–2005)...” [3].

Într-adevăr, amintesc cu mare stimă, mândrie și admirație despre vizitele mele la atelierul Adei Zevin. În 2003 a ieșit de sub tipar albumul consacrat creației Adei Zevin alcătuit de criticul Ludmila Toma [1], pe pagina de avantitlu al căruia Ada Zevin mi-a scris: „Victoriei cu simpatie”. Astfel, enunțul „Adei Zevin cu admirație” nu este o denumire pur abstractă a acestui text.

Ada Zevin mi-a arătat lucrările sale în acuarelă și creion, atât de mici și atât de prețioase ca bijuteriile unei doamne nobile. Pe pereți erau etalate o parte din tablouri în ulei create, probabil, anume pentru a împodobi această încăpere, care mi-a părut drept o moșie sau un adevărat templu nobil, luminat; al unui artist, critic și pedagog al artelor. M-am convins încă o dată că pentru pictorul culoarea e sarcina primordială a creației și, în căutarea ei, desenul poate ceda locul lui important, academic ca să lucreze în favoarea principiilor impresioniste, expresive etc., într-o îmbogățirea imaginii artistice, a mesajului. Pictura are sarcina ei coloristică deosebită de celelalte domenii, ea

trebuie să influențeze dezvoltarea gustului spectatorului.

La fel, primul album despre creația Adei Zevin este semnat de Ludmila Toma [12] și conceput cu mult gust și grijă pentru estetic. Așadar, avem prilejul de a compara creația artistei la diferite etape de carieră plastică, de la academism spre nuanțarea problemelor cromatice abordate de mari artiști ai modernismului universal. Gustul pentru compoziții laconice, inspirate din natură, mult influențate de cunoștințele artistei și viziunile ei personale, reflectă atitudinea dumneai despre faptul cum trebuie să fie arta și pictura adevărată. Aceste taine Ada Zevin ni le oferă prin opera ei. Inestimabila moștenire culturală lăsată de Ada Zevin trebuie păstrată pentru generațiile următoare de artiști și cei interesați de artă.

Bibliografie

1. Ada Zevin. Album. Alcătuitor: Toma L. Chișinău: ARC, 2003, 78 p.
2. AOSPRM, F. R-2906, inv. 1, d. 101, f. 3-13.
3. Bulat V. Publicația din 3 aprilie 2017, <https://www.facebook.com/rocaciuc>.
4. Rocaciuc V. Artele plastice din Republica Moldova în contextul sociocultural al anilor 1940–2000. Chișinău: Atelier, Bons Offices SRL, 2011, 276 p.
5. Ada Zevina. [Cuvânt introductiv de M. Grecu]. In: Ada Zevina – 50 de ane de la naștere: Catalogul expoziției personale. Chișinău, 1969. / Ada Zevina. [Cuvânt introductiv de M. Grecu]. In: Ada Ze-

vina – 50 de ane de la naștere: Catalogul expoziției personale. Kishineu, 1969.

6. Выставка работ Р. Окушко, С. Чоколова. Каталог. Зевина А. Кишинёв: Молдреклама, 1966. / Vystavka rabot R. Okushko, S. Chokolova. Katalog. Zevina A. Kishinev: Moldrekлама, 1966.

7. Греку М. Ада Зевина. Живопись. Рисунки. Каталог. Кишинев, 1968. / Greku M. Ada Zevina. Zhivopis'. Risunki. Katalog. Kishinev, 1968.

8. Лившиц М., Мансурова А. Изобразительное искусство Молдавской ССР. Москва: Советский художник, 1957, 43 с. + 23 л. ил. / Livshic M., Mansurova A. Izobrazitel'noe iskusstvo Moldavskoj SSR. Moskva: Sovetskii hudozhnik, 1957, 43 s. + 23 l. il.

9. Лившиц М., Мансурова А. Изобразительное искусство МССР (Альбом). Москва: Советский художник, 1967, 46 с. + 25 с. ил. / Livshits M., Mansurova A. Izobrazitel'noe iskusstvo MSSR (Al'bom). Moskva: Sovetskii hudozhnik, 1967, 46 s. + 25 s. il.

10. Передвижная художественная выставка. Каталог. Лившиц М., Мансурова А. Кишинёв: Партийное издательство ЦК КП (б) Молдавии, 1955. / Peredvizhnaia hudozhstvennaia vystavka. Katalog. Livshits M., Mansurova A. Kishinjov: Partiinoe izdatel'stvo SK KP (b) Moldavii, 1955.

11. 9 республиканская художественная выставка. Каталог. Жуматий И., Лившиц М., Мансурова А. Кишинёв: Партиздат, 1955. / 9 respublikanskaia hudozhstvennaia vystavka. Katalog. Zhumatii I., Livshits M., Mansurova A. Kishinev: Partizdat, 1955.

12. Тома Л. Ада Зевина, Кишинэу: Литература артистикэ, 1983. / Toma L. Ada Zevina, Kishineu: Literatura artistike, 1983.



Fig. 4. Peisaj nocturn. Crimeea, 1979, hârtie, acuarelă, 44x32 cm



Fig. 5. Vas cutrandafiri, 1994, hârtie, acuarelă, 48x35 cm

Constantin SPÎNU

BATIK-UL DIN MOLDOVA
de Natalia Procop – studiu de referință din domeniul
artelor decorative contemporane

Monografia *Batik-ul din Moldova*, elaborată de către cercetătoarea Natalia Procop, doctor în studiul artelor și culturologie (consultant științific Tudor Stăvilă, doctor habilitat în studiul artelor, profesor cercetător), realizată în cadrul Secției Arte Vizuale a Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei, și ieșită de sub tipar la Tipografia „Balacron” la finele anului 2017, cu un volum de 98 p. + 36 il., pune în lumină unul din genurile de creație exersate de către plasticienii din republică cu începere din cel de-al șaptelea deceniu al sec. al XX-lea.

Monografia este constituită din patru capitole în care se efectuează o *Prezentare generală a situației în domeniu*, se examinează *Batik-ul în contextul artei universale*, ca mai apoi în capitolul trei al monografiei să fie realizată o examinare a *Artei batik-ului din RSS Moldovenească*, iar în capitolul al patrulea să fie oglindită situația actuală din domeniu prin examinarea *Batik-ului din Republica Moldova*. Lucrarea este relevantă și prin compartimentul generalizator al *Concluziilor*, dar și prin compartimentul *Repere biografice ale artiștilor plastici din domeniul batik-ului*, fiind însoțită de un repertoriu *bibliografic* consistent și un compartiment ilustrativ.

În capitolul *Batik-ul în artele decorative din RSSM* autoarea trece în revistă situația din domeniul culturii autohtone menționând: „fondarea în anul 1891 a Școlii de desen de la Chișinău”, apariția școlilor particulare precum „cea de Arte și Meserii, condusă de P. R. Puzanova (1909), cea similară condusă de Z. D. Railean”, și păreriile cercetătorilor K. Rodnin, M. Livșiț, A. Simac cu privire la dezvoltarea artei decorative aplicate de după cel de-al Doilea Război Mondial. Tot în acest capitol se examinează: „Premisele apariției



batik-ului în spațiul moldovenesc”, specificându-se faptul că „Arta batik-ului se caracterizează prin multiple tehnologii, dezvoltate în funcție de regiunile în care au fost practicate și care se deosebesc prin diverse metode de realizare sau prin motive tradiționale specifice zonei”. Se face referință la clasificările batik-ului „în funcție de tehnica executării” elaborate de către cercetătoarea D. Frumușeanu și clasificările „în funcție de destinație” propuse de către cercetătoarea M. Hașegan. Se efectuează o privire largă asupra „procesului de realizare a batik-ului”, accentuându-se că acesta este specific în dependență de „țara în care este practicat, de condițiile socio-economice etc.” Tot așa și suporturile pe care se realizează batik-ul sunt puse de către autoarea studiului în strictă dependență „de zona geografică” în care se realizează produsul. În capitolul dat se efectuează și o privire detaliată asupra tehnologiei de realizare a „batik-ului fierbinte și a celui rece” ca mai apoi, să se treacă la examinarea

nemijlocită a germinării acestui gen de creație în artele decorative și cele aplicate din RSSM, făcându-se referințe istoriografice la date de arhivă și informații stipulate în cataloagele expozițiilor de artă plastică ale timpului. În baza investigațiilor efectuate autoarea studiului menționează că „În spațiul moldav arta batik-ului se dezvoltă la începutul anilor '60... iar ...primele atestări documentare referitoare la apariția batik-ului în arta plastică din RSSM sunt fixate în dosarul Arhivei Organizațiilor Social-Politice din Republica Moldova din anul 1953 cu referire la artistul plastic I. Dementiev... și mai târziu în cataloagele din anul 1968”. În urma investigațiilor realizate autoarea monografiei menționează că „prezența activă a pictorilor Victoria Pocutnaia, Enghelsina Șugjda, Ludmila Cornienco, Reghina Efimenco, Lidia Ceban-Boico, Ludmila Constantinova, la numeroase expoziții republicane de la sfârșitul anilor '60 vorbesc despre prezența batik-ului executat la nivel înalt în tehnica rece și fierbinte”. În capitolul expus analizei se remarcă faptul că în perioada dată se înregistrează o colaborare activă a întreprinderilor industriale cu plasticienii în vederea îndeplinirii necesităților utilitare ale populației. În consecință, autoarea monografiei, făcând referință la constatările criticului de artă K. Rodnin încuviințează că „A apărut necesitatea de a produce batik-uri de dimensiuni mari, pentru confecționarea ulterioară a draperiilor, paravanelor”.

Trecând la analiza detaliată a operelor create în următoarea perioadă, cea a anilor '70, autoarea studiului identifică „tendința accentuării decorativismului, întru îmbogățirea limbajului artistic”, atrage atenția asupra faptului că „se exersează mult asupra îmbinării diverselor materiale, se încearcă noi efecte ale facturii, integrându-se perfect cu concepția generală a creatorului”, ca mai apoi să conchidă: „Cu toate că arta plastică a evoluat, artele decorative se află, la fel ca în anii precedenți, într-o dependență de arta națională”. În acest context, în monografie se specifică că „Lucrările perioadei sugerează privitorului asocieri figurative, ce crează atmosfera spiritului și gama cromatică națională”.

În urma analizei operelor realizate în perioada dată, autoarea studiului remarcă faptul că „batik-ul profesionist din republică se află în ascensiune și tinde spre maturitate și afirmare. Tematica ce evocă tradițiile populare, folclorul, frumusețea plaiului, fertilitatea pământului este specifică timpului”. Totodată, în studiu se remar-

că faptul că „În anii '70 în RSSM tematica a fost influențată de procesele sociale, textilele caracterizându-se prin prezența elementelor figurative, cu un pronunțat mesaj social...”, iar „Mai târziu, în batik-ul autohton pătrunde nonfigurativul...”.

Referindu-se la următoarea etapă a evoluției batik-ului în RSSM, autoarea studiului remarcă că „Anii '80 sunt caracterizați în arta națională prin fluxul artiștilor decoratori care și-au făcut studiile în instituțiile superioare din fostele republici sovietice: Vladimir Avrușevici (Moscova), Alexandr Drobaha (Lvov, 1979), Vasile Ivanciuc, (Lvov, 1984), Irina Șuh (Lvov, 1985), Vasile Grama (Moskova, 1986), Ludmila Șevcenco (Tallin, 1987), Iurie Baba (Tallin, 1987), Veaceslav Damir (Sankt Petersburg, 1988)”. Efectuând o privire generală asupra artei decorative din anii '80-'90 autoarea monografiei remarcă faptul că „...batik-ul parcurge o etapă nouă în evoluția sa”, iar lucrările acestui gen de creație sunt „...realizate într-o viziune preponderent alegorică, abstractă”.

În urma unor analize a creației celor mai reprezentativi artiști ce au profesat arta batik-ului în perioada dată, Natalia Procop determină particularitățile creației acestora, atrăgând atenție asupra faptului că Alexandr Drobaha „și-a creat propriul stil prin combinația dintre tehnica batik-ului liber, rece și diverse tehnici de autor”, iar aducând la lumină documente de arhivă, confirmă prin afirmațiile judicioase ale plasticianului Vlad Bolboceanu că „compozițiile Irinei Șuh atestă nu numai vocație imaginativă, ce presupun un amestec de real și fantastic, ci și o aplecare spre fabulație, spre mit”. Autoarea studiului menționează atașamentul lui Vasile Ivanciuc spre „combinația unică a ideii, culorii și plasticii”, opțiunile lui Iu. Baba de a „aduce în arta textilă nuanțe din specialitatea de grafică”, orientările artistice ale lui V. Damir, lucrările căruia „sunt realizate în limitele curentului abstracționist”, specificul creației lui V. Grama în operele căruia „înșiruirea inventarului de obiecte, diferențiate ca formă, volum și culoare, bogate prin sugestiile geometrico-plastice, ce se întrevăd de la bun început, sugerează temeinicia și complexitatea demersului creator”.

În capitolul *Batik-ul din Republica Moldova* autoarea studiului, concomitent cu examinarea creației plasticienilor care au activat în domeniul batik-ului, efectuează o trecere în revistă a principalelor evenimente și manifestări culturale din domeniul artelor decorative, precum: activitatea

Asociației Artiștilor de Artă Textilă și Design Vestimentar (1997), Primul Concurs Internațional de Artă Textil-Decorativă *Dialog-98*, Expoziția de Artă Decorativă a Moldovei (anul 2003), Concursul ARTPODIUM-2009, Taberele de Artă ArtTEXTIL (2004) și Bienalele de Artă Decorativă, care, cu începere din anul 2009, au un statut internațional.

În concluzie, în urma examinării celor două etape ale evoluției batik-ului autohton, autoarea studiului conchide: „În baza studierii detaliate a surselor documentare din arhivele moldovenești (MNAM, UAP din Republica Moldova, AOSPRM), dar și din bibliotecile din țară și de peste hotare s-a ajuns la concluzia că batik-ul din Moldova a evoluat în perioada sovietică în cadrul artei decorative unionale, având, totodată, și influență europeană. ...Cea de-a doua etapă (începând cu 1980 și până la zi), influențată de autorii-absolvenți ai instituțiilor din centrele culturale ale URSS, este marcată de o diversitate a stilurilor și trăsăturilor individuale. Este o etapă bogată în realizări, fiecare autor relevându-și personalitatea, deosebindu-se prin tematică, gama cromatică, tehnologia execuției etc. În această perioadă un rol important îl au expozițiile și taberele de creație, contribuind la dezvoltarea genului de artă și la schimbul de experiență intercultural”.

Monografia este relevantă și prin aprecierile inserate în compartimentul *Notă asupra ediției*, semnată de către dna Aurelia Hanganu, doctor habilitat, secretar științific general al Academiei de Științe a Moldovei, care menționează: „Lucrarea vine să împlinească un gol considerabil în istoria artelor naționale și să readucă în circuit tehnici, opere, nume de artiști care au creat în

acest domeniu cu totul aparte. ...Parcurgând cu interes și cu satisfacție textul monografiei *Batik-ul din Moldova* relevăm contribuția valoroasă, competentă și judicioasă a autoarei, iar noutatea științifică, precum și prospețimea de abordare și expunere pe care o urmărim în acest studiu ne îndreptățesc să susținem cu toată certitudinea că avem pe masă o realizare de excepție în istoria artelor decorative contemporane”.

Textul studiului *Batik-ul din Moldova* este anticipat și de o *Prefață* semnată de către Ana Simac, doctor în studiul artelor, decan al Facultății Arte Plastice și Design al Universității Pedagogice de Stat „I. Creangă”, care, la rândul ei, menționează: „Lucrarea aduce o contribuție considerabilă în dezvoltarea artelor textile contemporane din republică prin alcătuirea unei viziuni cuprinzătoare și coerente a evoluției batik-ului autohton. ...Lucrarea reprezintă o contribuție substanțială în istoria artelor decorative naționale, autoarea reușind să specifice aspectele demersului evolutiv, particularitățile stilistice ale batik-ului din diferite perioade prin prisma analizei creației artiștilor consacrați”.

În concluzie, putem afirma cu certitudine că monografia *Batik-ul din Moldova*, elaborată de dr. Natalia Procop, prin calitatea analizei și sintezei fenomenului studiat, prezintă un real interes științific, plasându-se în rândul lucrărilor de referință în studiul ulterior al evoluției artelor decorative autohtone.

Bibliografie

1. Procop N. *Batik-ul din Moldova*. Chișinău: Bacalron, 2017, 134 p.



Fig. 1. I. Șuh. *Draperie roșie*, 2009, batik

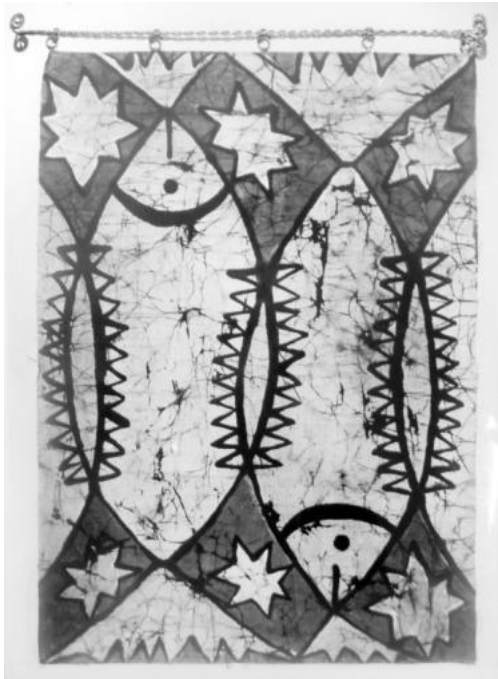


Fig. 2. L. Odainic. *Pești*, 1969, batik



Fig. 3. Iu. Baba. *Frescă*, 1997, batik,
imagine preluată din arhiva N. Procop



Fig. 4. V. Grama. *August*, 2000, batik



Fig. 5. L. Șevcenco. *Domnișoara cu pasărea și peștele*,
2010, batik

Imagini preluate din monografie

DATE DESPRE AUTORI:

BRIGALDA Eleonora, doctor în studiul artelor, profesor universitar, Facultatea de Arte Plastice și Design, Universitatea Pedagogică de Stat „I. Creangă”, Chișinău, e-mail: eleonora.brigalda@gmail.com

CEASTINA Alla, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chastinalla@gmail.com

CONDRAȚICOVA Liliana, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: liliana.condratcova@mail.ru

CRAVCENCO Vladimir, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: craval-demar@mail.ru

MALCOCI Vitalie, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

MARIAN Ana, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anisoaramarian@yandex.ru

MOREL Maia, doctor în studiul artelor, profesor universitar, Departamentul Științe ale Educației, Universitatea din Québec (UQAT), Canada, e-mail: maia.morel@uqat.ca

NESTEROV Tamara, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: neste2003@list.ru

PETRESCU Gabriela, doctor în arhitectură, lector universitar, Universitatea „Spiru Haret”, București, România, e-mail: gabi_petrescu79@yahoo.com

PISMAK Yuri, lector universitar, docent, Academia de Stat de Construcții și Arhitectură din Odesa, Ucraina, e-mail: pismakart@21@gmail.com

PLAMENIȚKAIA Olga, doctor în arhitectură, docent, Institutul Patrimoniului Cultural din Kiev, Ucraina, e-mail: plame@ua

PLATON Liliana, doctorandă, Universitatea Tehnică a Moldovei, Chișinău, e-mail: platonliliana@yahoo.com

PROCOP Natalia, doctor în studiul artelor și culturologie, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: natali_procop@mail.ru

ROCACIUC Victoria, doctor în studiul artelor, cercetător științific superior, conferențiar cercetător, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: rocaciuc@gmail.com

SPÎNU Constantin, doctor în studiul artelor, cercetător științific coordonator, conferențiar universitar, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: spinuconstantin_ipc@yahoo.com

ȘIBAEV Dmitri, doctorand, Universitatea de Stat „Dimitrie Cantemir”, Chișinău, e-mail: shibaevdmitri@europe.com

ȘLAPAC Mariana, membru corespondent al AȘM, doctor habilitat în studiul artelor, conferențiar cercetător, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: maslapac@gmail.com

TEODORESCU Sidonia, doctor în arhitectură, lector universitar, Universitatea „Spiru Haret”, București, România, e-mail: sidonia.teodorescu@gmail.com

TRIFAN Aurelia, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

VORNICU Nicoleta, doctor în chimie, cercetător științific gradul I, Centrul Mitropolitan de Cercetări T.A.B.O.R, Iași, România, e-mail: cmctaboriasi@yahoo.com

DATA ON THE AUTHORS:

BRIGALDA Eleonora, Doctor in the Study of Arts, university professor, Faculty of Plastic Arts and Design, State Pedagogical University „I. Creangă”, Chisinau, e-mail: eleonora.brigalda@gmail.com

CHASTINA Alla, Doctor in the Study of Arts and Culturology, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chastinalla@gmail.com

CONDRATICOVA Liliana, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: liliana.condraticova@mail.ru

CRAVCENCO Vladimir, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: cravaldemar@mail.ru

MALCOCI Vitalie, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

MARIAN Ana, Doctor in the Study of Arts, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anisoaramarian@yandex.ru

MOREL Maia, Doctor in the Study of Arts, university professor, Education Sciences Department, University of Québec (UQAT), Canada, e-mail: maia.morel@uqat.ca

NESTEROV Tamara, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: neste2003@list.ru

PETRESCU Gabriela, Doctor in Architecture, university professor, University „Spiru Haret”, Bucharest, Romania, e-mail: gabi_petrescu79@yahoo.com

PISMAK Yuri, university professor, associate professor at the State Academy of Constructions and Architecture from Odesa, Ukraine, e-mail: pismakart@21@gmail.com

PLAMENITKAIA Olga, Doctor in Architecture, Institute of Cultural Heritage from Kiev, Ukraine, e-mail: plame@ua

PLATON Liliana, Doctoral student of Moldova Technical University, Chisinau, e-mail: platonliliana@yahoo.com

PROCOP Natalia, Doctor in the Study of Arts and Culturology, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: natali_procop@mail.ru

ROCACIUC Victoria, Doctor in the Study of Arts, senior scientific researcher, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: rocaciuc@gmail.com

SPINU Constantin, Doctor in the Study of Arts, scientific researcher coordinator, university associate professor, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: spinuconstantin_ipc@yahoo.com

SIBAEV Dmitri, Doctoral student of Dimitrie Cantemir State University, Chisinau, e-mail: shibaevdmitri@europe.com

SLAPAC Mariana, Member correspondent of ASM, Doctor Habilitat in the Study of Arts, main scientific researcher, associate professor researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: maslapac@gmail.com

TEODORESCU Sidonia, Doctor in Architecture, university professor, University „Spiru Haret”, Bucharest, Romania, e-mail: sidonia.teodorescu@gmail.com

TRIFAN Aurelia, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

VORNICU Nicoleta, Doctor in chemistry, Scientific researcher I degree, Metropolitan Research Centre T.A.B.O.R, Iasi, Romania, e-mail: cmctaboriasi@yahoo.com

TERMENE ȘI CONDIȚII DE PUBLICARE A MATERIALELOR ÎN REVISTA ARTA, Seria Arte vizuale

Stimați colegi,

Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural Vă invită să prezentați materiale pentru Revista ARTA. Seria ARTE VIZUALE.

Considerații generale:

Revista acceptă pentru publicare lucrări științifice: studii monografice, articole de sinteză, recenzii, materiale de informare din viața științifică internă și externă (congrese, conferințe, simpozioane, seminare, colocvii), precum și cronici, documente de arhivă, abordând subiecte inovative din domeniul artelor vizuale: artă plastică, artă aplicată și decorativă și arhitectură. Revista **ARTA, Seria ARTE VIZUALE** apare anual și este distribuită gratuit la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, română, rusă.

Structura lucrărilor este următoarea:

I. Adnotare:

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română, engleză și rusă, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază. Adnotările se vor prezenta în format Times New Roman, Font size 10, Space 1,0. Volumul fiecărei adnotări va avea între 1300-1500 caractere, inclusiv spații.

II. Textul lucrării:

Volumul textului va fi de 0,5 – 1,0 c.a. (20000-40000 semne, inclusiv spații și semne de punctuație), inclusiv bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

III. Materialul ilustrativ:

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legendele corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

IV. Bibliografie:

Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor CNAA din Republica Moldova. Notele bibliografice din text se prezintă în original. În cazul în care se utilizează și titluri cu caractere chirilice, se redactează o bibliografie suplimentară cu transliterarea titlurilor cu caractere latine (conform sistemului Bibliotecii Congresului SUA).

Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succesiune numerică, în ordine alfabetică.

Referințele la sursele bibliografice se indică în paranteze pătrate, inserate în text, de exemplu [8]. Dacă sunt citate anumite părți ale sursei, după indicele bibliografic se indică și pagina, de exemplu [8, p. 231].

Notele se indică în fața referințelor bibliografice.

Exemple de publicații tipărite:

Cărți: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973, 336 с.

Articole în reviste și culegeri: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. Chișinău, 2002. nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик. Мультикультуризм. In: Диалоги об идентичности и мультикультуризме / Под ред. Е. Филипповой и Р. Ле Коадика. Москва: Наука, 2005.

Documente electronice: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

Exemple de transliterare: Semenov V. V. Filosofii: itog tysiacheletii. Filosofskiaia psikhologiiia. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasileva S. V. Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX-XXI vv. In: Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. un-t. Ulan-Ude: Izd-vo Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriiia, pp.25-37.

V. Lista abrevierilor

VI. Date despre autor:

Numele, prenumele, gradul științifico-didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail.

Data prezentării materialului, semnătura.

Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antologii etc.

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (Times New Roman, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0,5 c.a. (20000 caractere, inclusiv spațiu).

Termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în **Revista ARTA, Seria ARTE VIZUALE**

este 30 martie 2019. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad științific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge atât materialele ce nu corespund profilului revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele lipsite de valoare științifică și publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Pentru publicarea materialelor în *Revista ARTA, Seria ARTE VIZUALE* nu sunt percepute taxe și nu sunt oferite onorarii. De asemenea, nu sunt oferite onorarii pentru recenzarea materialelor propuse spre publicare.

Manuscrisele și varianta electronică a lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție sau trimise prin poștă.

Adresa: Colegiul de redacție – Revista *ARTA, Seria ARTE VIZUALE*, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Biroul 423, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

Informații suplimentare pot fi solicitate:
tel. (022) 27-10-30; e-mail: arta.redactor1@gmail.com, arta.redactor1@mail.ru

TERMS AND CONDITIONS OF PUBLISHING MATERIALS IN THE ART JOURNAL, VISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues,

The Centre of the Study of Arts of the Institute of Cultural Heritage invites you to submit materials for the *ART Journal, VISUAL ARTS Series*.

General considerations:

The Journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials about internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia) and chronicles, archival documents, covering innovative topics in the field of visual arts: fine arts, applied and decorative art and architecture. The *ART Journal, VISUAL ARTS Series* is published annually and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of humanistic profile.

All kinds of scientific papers can be submitted in English, Romanian, and Russian.

The structure of papers is as follows:

I. Summary:

A summary in Romanian, English and Russian shall be included at the beginning of the main text, being accompanied by the translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries shall reflect the contents and the basic ideas and conclusions of the article. The summaries shall be in the format: Times New Roman; Font size 10; Space 1.0. The volume of each summary shall not exceed 1500 characters, including the spaces.

II. The text of the paper:

The volume of the text shall be of 0.5 – 1,0 author's page (20,000–40,000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the paper shall be presented in manuscript and electronic formats: Times New Roman; Font size 14; Space 1.5.

III. Illustrative material:

The illustrative material shall be submitted in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF – not less than 300 dpi). The images, tables, graphics, etc. shall be accompanied by the corresponding legends with the indication of the source of origin.

IV. Bibliography:

The bibliographical references shall conform to the requirements of NCAA in the Republic of Moldova. Bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case of using titles with Cyrillic characters, an additional bibliography is drawn with transliterated into Latin characters titles (according to the Library of Congress of the USA system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources shall be indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is also indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

The notes are indicated in front of the bibliographic references.

Examples of printed publications:

Books: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013, 252 p.; Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012, 195 p.; Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973, 336 с.

Articles in journals and collections: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. Chișinău, 2002. nr. 4-6, p. 15-24; Ле Коадик. Мультикультуризм. In: Диалоги об идентичности и мультикультуризме / Под ред. Е. Филипповой и Р. Ле Коадика. Москва: Наука, 2005.

Electronic documents: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011, 25 p.: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

Examples of transliteration: Semenov V. V. *Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologiiia*. Moskva: Evrika, 2000, 64 pp.; Vasil'eva S. V. *Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv.* In: *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. un-t. Ulan-Ude: Izd-vo Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, pp. 25-37.*

V. List of abbreviations

VI. Data about the author:

Family name, first name, scientific-didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submission of the material, signature.

Reviews, book presentations, personalia, anthologies etc.

The materials are submitted in the author's editing, but must meet the set norms (Times New Roman, font size 14; Space 1.5). The maximum volume – 0.5 author's pages (20,000 characters including spaces).

The deadline for submitting materials for the *ART Journal, VISUAL ARTS Series* is March 30, 2019. The articles are subjected for reviews to specialists with doctoral degrees in the field. The editorial board claims the right to reject both the materials that do not match the profile of the Journal and the technical standards of publication, and those lacking scientific value and previously published in various forms in other journals or books.

Taxes are not collected for the publication of materials in the *Art Journal, VISUAL ARTS Series* nor honoraria are offered. Honoraria are not offered for reviewing materials submitted for publication either.

Manuscripts and the electronic version of manuscripts of the scientific works may be submitted directly or sent by post to the editor.

Address: Editorial Board – *ART Journal, VISUAL ARTS Series*, Institute of Cultural Patrimony, Centre for the Study of Arts, bd. Stefan cel Mare si Sfânt, 1, Office 423, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

Additional information may be requested at:

Phone (022) 27-10-30;

e-mail: arta.redactor1@gmail.com, arta.redactor1@mail.ru

