

INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR

ARTA

SERIA ARTE VIZUALE,
ARTE PLASTICE, ARHITECTURĂ

Serie nouă.
Vol. XXXII, nr. 1

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

CHIȘINĂU ♦ 2023

Colegiul de redacție

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

Ana MARIAN, dr. – secretar responsabil

Gheorhe BOBÂNĂ, dr. hab., profesor universitar

Alla CEASTINA, dr.

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

Sergius CIOCANU, dr.

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

Liliana CONDRATICOVA, dr. hab., conferențiar cercetător

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

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

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

Tamara NESTEROV, dr., conferențiar cercetător

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

Constantin SPÎNU, dr., conferențiar universitar

Tudor STAVILĂ, dr. hab., profesor cercetător.

Redactor: Tamara Osmochescu

Procesarea computerizată, prelucrarea imaginilor și tehnoredactarea: Cristian MANOLE

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

Toate articolele au fost recenzate și recomandate pentru publicare de Consiliul științific al Institutului Patrimoniului Cultural, proces-verbal nr. **4 din 5 iulie 2022**.

Studiile cercetătorilor Institutului Patrimoniului Cultural, publicate în acest număr al revistei, au fost elaborate în cadrul Programului de Stat 2020-2023, proiectul de cercetare 20.80009.1606.12: „Dimensiunea identitară a artelor din Republica Moldova ca factor activ al dezvoltării durabile a societății în contextul dialogului intercultural european”.

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Arta/Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor; col. red.: Mariana Șlapac (red.-șef)... – Chișinău: 2022 – ISSN 2345-1181: Arte vizuale. Serie nouă. Vol. XXXII, nr. 1, 2023. Bibliografie și note la sfârșitul articolului. Tiraj 100 ex.

ISSN 2345-1181

©Institutul Patrimoniului Cultural, 2023

CUPRINS

◆ ARTA MEDIEVALĂ, MODERNĂ, CONTEMPORANĂ

Mariana ŞLAPAC. <i>Cetatea bastionară a Chilei și școala franceză de fortificare</i>	5
Tudor STAVILĂ. <i>Gravura japoneză din secolele XVIII-XIX în colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei</i> 13	
Tamara NESTEROV. <i>Grădina publică „Ștefan cel Mare și Sfânt” din Chișinău</i>	20
Тарас ВЕРЕМБЕНКО (Киев). <i>Иконография украинских религиозных портретов на рисунках Лаврской иконописной мастерской XVIII века</i>	31
Sergius CIOCANU. <i>Orașul Chișinău în planuri istorice până la Războiul al doilea mondial. Considerații preliminare</i>	37
Alla CHASTINA. <i>Competitive works of A.V. Shchusev (1873-1949) and his participation in the international exhibitions</i>	43
Tatyana KARA-VASILIEVA, Olha LUKOVSKA, Valentyna KOSTIUKOVA (Lviv). <i>Avant-garde phenomenon in Ukrainian textile art of the XX century</i>	50
Wojciech Adam ŚWIĘCH (Krakow). <i>Perception of the architecture of socialist realism in the adjudications of Polish administrative courts</i>	58
Vitalie MALCOCI. <i>Ion Puiu – personalitate marcantă în arta teatrală-decorativă din Republica Moldova</i>	64
Ana MARIAN. <i>Implementări ale metodei lui V.A. Vataghin în sculptura animalieră moldovenească</i>	69
Aurelia TRIFAN. <i>Cercul de Stat din Chișinău – primul obiectiv arhitectural modernist-socialist inclus în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat</i>	77
Victoria ROCACIUC. <i>Ilustrații în creația plasticianului Dumitru Trifan la poezie și proză scurtă</i>	84
Lucia Adascalita. <i>Expresia plastică a cotidianului în grafica satirică a pictorului Glebus Sainciuc</i>	93
Ömer DABANLI, Leyla ELIF SİVİL (Istanbul). <i>Contemporary Annex in the Context of Design and Conservation Principles</i>	100
Constantin SPÎNU <i>Tapiseria artistică din Republica Moldova. Anii 2021-2023</i>	112

◆ ISTORIA ȘTIINȚEI. STUDII INTERDISCIPLINARE

Angela SAVIN-ZGARDAN, Ion MANOLI. <i>Arta și limbajul în viziunea lingvisticii integrale a lui Eugeniu Coșeriu</i>	120
Olena FEDORCHUK, Romana MOTYL (Lviv). <i>Tradition of Beaded Decoration in the Ukrainian Folk Costume: Reconstruction of the Second Stage (Based on the Materials of Western Regions of Ukraine</i>	124
Irina GOFMAN (Essen). <i>Eighteenth-century architectural schools in Germany</i>	132

◆ NOI APARIȚII EDITORIALE

Ana MARIAN. <i>Iakov Averbuch Ash – exponent al artei plastice din RSSM</i>	139
Vasile MALANEȚCHI. <i>Un poet trist, cu zâmbetul mereu pe buze... Câteva amintiri și considerații prilejuite de apariția albumului „Dumitru Trifan, un filosof al caricaturii</i>	141

◆ ANIVERSĂRI

Tudor STAVILĂ. <i>Ilia Bogdesco – 100 de ani de la naștere</i>	144
Victoria ROCACIUC. <i>100 de ani de la nașterea marelui maestru al culorii și peisajului moldovenesc Mihail Petric</i>	146
Constantin SPÎNU. <i>Igor Vieru – plasticianul ce a înveșnicit glia, omul și fericirea</i>	148

◆ IN MEMORIAM

Mariana ŞLAPAC. <i>Nadejda Polshchikova (23 februarie 1935 – 6 noiembrie 2022)</i>	151
Constantin SPÎNU. <i>Creația Mariei Saka-Răcilă – exemplu al devotamentului față de artă și tradiție</i>	153
Ana MARIAN. <i>Designerul și graficianul Vitaliu Pogolșa</i>	155

Lista autorilor	158
Termene și condiții de publicare a materialelor în revista ARTA. Seria Arte vizuale	160

CONTENTS

◆ MEDIEVAL, MODERN, CONTEMPORARY ART

Mariana ŞLAPAC. <i>The bastion fortress of Kilia and the French fortification school</i>	5
Tudor STAVILĂ. <i>Japanese engraving from the 18th-19th centuries in the collection of the National Art Museum of Moldova</i>	13
Tamara NESTEROV. „Stephen the Great and Saint” <i>Public Garden in Chişinău</i>	20
Taras VEREMEYKO (Kiev). <i>Iconography of Ukrainian religious portraits in the drawings of the Lavra icon-painting workshop of the 18th century</i>	31
Sergius CIOCANU. <i>The city of Chisinau in historical plans until World War II. Preliminary considerations</i> . . .	37
Alla CHASTINA. <i>Competitive works of A. V. Shchusev (1873-1949) and his participation in the international exhibitions</i>	43
Tatyana KARA-VASILIEVA, Olha LUKOVSKA, Valentyna KOSTIUKOVA (Lviv). <i>Avant-garde phenomenon in Ukrainian textile art of the XX century</i>	50
Wojciech Adam ŚWIĘCH (Krakow). <i>Perception of the architecture of socialist realism in the adjudications of Polish administrative courts</i>	58
Vitalie MALCOCI. <i>Ion Puiu – outstanding personality in the decorative theatrical art from the Republic of Moldova</i>	64
Ana MARIAN. <i>Implementation of V.A. Vatagin’s method in moldovan animalistic sculpture</i>	69
Aurelia TRIFAN. <i>The State Circus in Chisinau – the first socialist modernist architectural object included in the Register of state protected monuments of the Republic of Moldova</i>	77
Victoria ROCACIUC. <i>Poetry and short prose illustrations created by visual artist Dumitru Trifan</i>	84
Lucia ADASCALIŢA. <i>The plastic expression of everyday life in the satirical graphics of the artist Glebus Sainciuc</i> . .	93
Ömer DABANLI, Leyla ELIF SIVİL (Istanbul). <i>Contemporary Annex in the Context of Design and Conservation Principles</i>	100
Constantin SPĪNU. <i>Artistic tapestry from the Republic of Moldova in the period 2021-2023</i>	112

◆ HISTORY OF SCIENCE. INTERDISCIPLINARY STUDIES

Angela SAVIN-ZGARDAN, Ion MANOLI. <i>Art and Language in the Vision of Eugeniu Coseriu’s Integral Linguistics</i>	120
Olena FEDORCHUK, Romana MOTYL (Lviv). <i>Tradition of Beaded Decoration in the Ukrainian Folk Costume: Reconstruction of the Second Stage (Based on the Materials of Western Regions of Ukraine</i>	124
Irina GOFMAN (Essen). <i>Eighteenth-century architectural schools in Germany</i>	132

◆ NEW EDITORIAL APPEARANCES

Ana MARIAN. <i>Iakov Averbuch Ash – the exponent of plastic art from the MSSR</i>	139
Vasile MALANETSCHI. <i>A melancholy poet, with a smile always on his lips... Some memories and considerations on the occasion of published album „Dumitru Trifan, a philosopher of caricature</i>	141

◆ ANNIVERSARIES

Tudor STAVILA. <i>100 years since Ilia Bogdesco’ birth</i>	144
Victoria ROCACHUC. <i>100 years since the birth of Mihail Petric, of the great master of color and Moldovan landscape</i>	146
Constantin SPĪNU. <i>Plastic artist Igor Vieru, who immortalized the glia, man and happiness</i>	148

◆ IN MEMORIAM

Mariana ŞLAPAC. <i>Nadejda Polshchikova (February, 23, 1935 – 6 Noiembrie, 6, 2022)</i>	151
Constantin SPĪNU. <i>Creative activity of Maria Saka-Racila as the example of devotion to Arts and traditions</i> .	153
Ana MARIAN. <i>The graphic designer Vitaliu Pogolsa</i>	155

List of collaborators	159
Terms and conditions for the publication of materials in the Journal “ARTA”. Visual arts series	161

Cetatea bastionară a Chilei și școala franceză de fortificare

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.01>

Rezumat

Cetatea bastionară a Chilei și școala franceză de fortificare

Cetatea bastionară a Chilei, astăzi inexistentă, a fost proiectată de inginerul francez François Kauffer la 8-9 octombrie 1794. Specialistul francez a primit comanda de a edifica această piesă defensivă în aprilie 1795 de la sultanul Selim al III-lea, iar finalizarea construcției a avut loc în 1797. Astfel vechile întărituri de piatră ale Chilei au fost înlocuite cu o cetate bastionară de plan rectangular cu patru bastioane de colț.

Perioada între 1680 și Marea Revoluție Franceză este numită „secolul clasic al ingineriei militare”, când au fost apreciate în mod deosebit capacitățile sistemului bastionar. La acea vreme, arhitectura militară franceză a influențat masiv sistemul defensiv al mai multor țări. Cetatea bastionară a Chilei a fost concepută de asemenea după principiile școlii franceze de fortificare. Comparând mai mulți parametri ai modelului patrulater bastionar propus de inginerul francez Vauban cu proiectului realizat de F. Kauffer, vom observa o anumită influență a acestui model asupra cetății bastionare a Chilei. Diferă doar unele proporții și planul unui bastion de colț datorat configurației liniei riverane. Fortul danubian conține și alte elemente componente, ce aparțin primei maniere de fortificare a lui Vauban.

Cuvinte-cheie: Chilea, cetatea bastionară a Chilei, François Kauffer, Vauban, școala franceză de fortificare.

Summary

The bastion fortress of Kilia and the French fortification school

The bastion fortress of Kilia, now non-existent, was designed by the French engineer François Kauffer on October 8-9, 1794. The French specialist received the order to build this fortress in April, 1795 from Sultan Selim III, and the final of the construction took place in 1797. Thus, the old stone fortifications of Kilia were replaced by a rectangular bastion fortress with four corner bastions.

The period between 1680 and the Great French Revolution was called the “classic century of military engineering”, when the capabilities of the bastion system were particularly appreciated. The French military architecture of that time massively influenced on the defensive system of several countries. The bastion fortress of Kilia was also designed according to the principles of the French fortification school. Comparing several parameters of the quadrilateral bastion model proposed by the French engineer Vauban with the project made by F. Kauffer, we will notice a certain influence of this model on the bastion fortress of Kilia. Only some proportions and the plan of a corner bastion is due to the configuration of the river line. The Danubian fort also contains other component elements, that belong to the Vauban's first manner of fortification.

Key-words: Kilia, the bastion fortress of Kilia, François Kauffer, Vauban, the French fortification school.

Cetatea bastionară a Chilei, astăzi inexistentă, a fost proiectată de inginerul francez François Kauffer, angajat în serviciul sultanului Selim al III-lea (1789-1807). În Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din Moscova se păstrează proiectul acestei întărituri danubiene realizat la 8-9 octombrie 1794 conform firmanului Sublimei Porți [1]. Pe foaie sunt înfățișate, concomitent, cele trei fortificații ale Chilei: citadela de piatră (edificată, probabil, de genovezi în a doua jumătate a secolului al XIV-lea, existentă la 1794), cetatea moldove-

nească de zid (construită de Ștefan cel Mare la 1479, existentă la 1794) și amenajarea bastionară otomană (inexistentă la momentul elaborării proiectului). Ulterior, vechile întărituri de piatră ale Chilei au fost înlocuite cu o cetate bastionară, concepută după principiile școlii franceze de fortificare.

Noua fortificație turcească a înglobat în întregime cea moldovenească. Piesa defensivă proiectată era subordonată la două axe majore, reciproc perpendiculare. Întărirea nouă înscrisa un pătrat,

ale cărui colțuri erau protejate de trei bastioane - „pană” și un bastion neregulat. Pentru bastionul neregulat autorul a propus două variante diferite: prima prezentând un bastion de plan poligonal asimetric asemănător cu un bastion-„pană”, dar cu „izbitorul” teșit (Fig. 1), și cea de-a doua prezentând un bastion dublu neregulat cu patru și, respectiv, trei fețe (Fig. 2).

Pe desen este indicată scara în *toise* (1 *toise* = 1,95 m). Astfel, fețele celor trei bastioane de tip „pană” măsoară câte 48 *toise* (93,6 m), iar flancurile – câte 14 *toise* (27,3 m). Laturile bastionului de tip „pană” cu „izbitorul” teșit măsoară 10 *toise* (19,5 m), 38 *toise* (74,1 m), 31 *toise* (60,5 m) și 10 *toise* (19,5 m). Fiecare curtină a noii cetăți are o lungime de 96 *toise* (187,2m). Fortificația este apărută din trei părți de un șanț umplut cu apă cu lățimea de 12 *toise* (23,4 m) și o cale acoperită cu lățimea de 5 *toise* (9,8 m). Dinspre vest întărirea se mărginește cu apele Dunării. Cele trei piețe de arme care suplimentează calea acoperită sunt de forma triunghiulară. Între centrul curtinei și piața de arme (în axă) este o distanță de 20 *toise* (39,0 m). Curtinei de sud precede dinspre *extramuros* o reduită mare de pământ, de plan triunghiular, cu două ieșiri ce duc spre mal. Legătura între fortificație și această reduită este asigurată de un pod amenajat deasupra șanțului de apărare. Un alt pod leagă curtea de nord cu piața de arme orientată spre așezare. Glacisul organizat în jurul piesei defensive are menirea de a împiedica înaintarea trupelor inamice.

Inginerul F. Kauffer a inclus în noua fortificație de pământ unele elemente componente ale vechii cetăți de piatră. Este vorba de patru turnuri ale cetății și vechea citadelă ce a pierdut două turnuri din cele patru. Au rămas intacte și câteva clădiri intramurane, șanțul între „curtea civilă” și „curtea de mijloc”, precum și unele tronsoane ale șanțului împrejmuitor.

Pe desen este prezentată secțiunea cetății bastionare făcută prin curtea de vest. Parapetul acesteia, cu o lățime de 18 *toise* (35,1 m), are fața superioară ușor înclinată. Curtina este precedată de un rând de pari ascuțiți de lemn care formează șaranpo. Șanțul împrejmuitor al cetății, de secțiune trapezoidală, are o adâncime de 6-7 *toise* (11,7-13,6 m), iar lățimea crestei glacisului este de 48 *toise* (93,6 m). Atât escarpa, cât și contraescarpa sunt îmbrăcate în piatră.

Arheologul ucrainean I. Sapojnikov menționează că un proiect asemănător a fost elaborat în

1785 de inginerul francez André-Joseph de Laffite-Clavé pentru fortul Fanaraki, care era destinat supravegherii intrării în strâmtoarea Bosfor [12, p. 83]. Cercetătorul consideră că F. Kauffer putea folosi același desen pentru Chilia, deoarece fortul Fanaraki așa și nu a fost construit [12, p. 83].

Inginerul francez a primit comanda de a edifica cetatea bastionară a Chilieii în aprilie 1795, iar finalizarea construcției a avut loc în 1797 [12, p. 87, 82]. În Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei se păstrează încă un document grafic, care poate fi atribuit inginerului F. Kauffer: „Planul grilajului ce urmează a fi așezat sub fundațiile stratului de fortificare a fortului Chilieii de lângă Dunăre, 1 iulie 1795” („Plan de grillage à établir sous les fondations de revêtement de fortification du fort de Kili près de Danube, 1 juillet 1795”) [2]. Aici sunt reprezentate grilajele orizontale de lemn utilizate pentru consolidarea cetății bastionare sub nivelul fundațiilor.

Prezintă interes un alt document grafic atribuit inginerului F. Kauffer, care putea fi elaborat după 1797 [4]. Aici toate inscripțiile sunt făcute în limba turco-osmană¹. Pe plan este înfățișată fortificația bastionară deja construită. Observăm că diferențele dintre varianta realizată și proiectul inițial sunt minime: doar reduita de pământ aflată în partea de sud a cetății este înlocuită cu o piață de arme, iar citadela de piatră este integrată într-un bastion dublu. Noua cetate a lui F. Kauffer înscrie în plan o formă apropiată de un pătrat, fiind înzestrată cu trei bastioane de colț identice, de tip „pană” (cu două fețe, două flancuri și gârja deschisă), și un bastion de colț dublu. Dinspre uscat este împrejmuită de un șanț umplut cu apă și o cale acoperită, dotată cu trei piețe de arme de formă triunghiulară. Piesa defensivă otomană are două intrări principale: dinspre sud și dinspre nord. Pe fiecare piață de arme, în fața intrărilor, se află câte o gheretă pentru santinelă. Două poduri fixe construite deasupra șanțului acvatic asigură circulația între piețele de arme și porțile de acces. Inginerul francez divizează curtea interioară într-o rețea de pătrate și dreptunghiuri plasate sub unghiuri de 90° și 45°. Cazărmile și dependențele militarilor se înscriu în această rețea. În spațiul intramuran se află o moschee și o baie de tip *hammam*. Pe desen sunt indicate în limba turco-osmană citadela reamenajată într-un depozit de muniții (*cebehane*), poarta de acces (*kapusu*), podul (*cisr*), corpul de gospodărie (*koğuşhane*), postul de strajă (*karakolhane*), șanțul (*segirdim*,

hendek), baia (*hammam*), moscheea sultanului Bayezid (*Sultan Beyazid Cami-I Şerifi*), hambarul (*anbar*), cazarma ienicerilor (*yeniçeri kışlası*), cazarma armurierilor (*tophane kışlası*), beciul (*zir-i zemin*) ș.a. De asemenea aici apar și unele denumiri ale elementelor defensive: Bastionul Unical, Neobișnuit, Incomparabil (*Eşsiz (?) tabya*) (bastionul de sud al bastionului dublu), Bastionul Pașei (*Paşa tabyası*) (bastionul de sud-est), Poarta cu hersă/cu „degete” (*Parmaklı kapu*), Poarta de piatră (*Taş kapusu*), Poarta dinspre apă (*Su kapusu*), Poarta Agalei (*Ağa kapusu*) ș.a.

Următorul plan păstrat în Arhiva Militară-Istorică de Stat a Rusiei reprezintă fortificația bastionară a lui F. Kauffer deja edificată [3]. Aici piesa defensivă apare în cadrul așezării. Pe plan sunt indicate moscheea mare a sultanului, biserica grecească, biserica armenească, moscheea arabă, moscheea lui Ismael aga, vama, portul, mahalaua țigănească, mahalaua tătărească, mahalaua pescarilor, mahalaua *tekiei*, mahalaua țărșiei, cartierul grecesc ș.a.

Din punct de vedere tehnic și tactico-strategic, cetatea bastionară a Chiliei era destul de reușită (Fig. 3). Reprezenta un fort rectangular regulat construit, preponderent, din mase de pământ îmbrăcate în piatră și consolidate cu piloți, grile, centuri, fascine și pereți de lemn. Colțurile careului erau amplificate cu patru bastioane proeminente: bastionul nr. 1 (bastionul de nord-vest, Bastionul Agalei), de tip „pană” cu gorja deschisă; bastionul nr. 2 (bastionul de nord-est, Bastionul Sultanului Selim), de tip „pană” cu gorja deschisă; bastionul nr. 3 (bastionul de sud-est, Bastionul Pașei), de tip „pană” cu gorja deschisă și bastionul nr. 4 (bastionul de sud-vest, partea de sud a acestuia fiind numită Bastionul Unical, Neobișnuit, Incomparabil), de tip dublu, neregulat, cu gorja deschisă. Un bastion dublu asemănător a fost construit la inițiativa Porții Otomane în cetatea Hotin. Protecția frontală a apărătorilor se realiza cu ajutorul parapetelor înzestrate cu guri de tragere de formă rectangulară sau trapezoidală. În spatele curtinelor de pământ „cămășuite” din exterior cu piatră se aflau platforme cu *apareille*-uri pentru deplasarea pieselor de artilerie și banchete pentru pușcași, toate din pământ. Sub pantele unor cortine erau construite cazărmi subterane de piatră boltite în leagăn și căptușite cu cărămidă. Berma era suplimentată cu o palisadă de stejar.

Fortul bastionar dispunea de patru poligoane distincte: poligonul nr. 1 (frontul de nord),

poligonul nr. 2 (frontul de vest), poligonul nr. 3 (frontul de sud) și poligonul nr. 4 (frontul de est). Circulația carelor și pietonilor era asigurată de două accese principale încorporate în construcții separate – poarta de nord (Poarta Hotinului) și poarta de sud (Poarta cu hersă, Poarta cu „degete”, Poarta Constantinopolului, Poarta Țarigradului, Poarta Istanbulului), precum și de două porți în cortine – Poarta dinspre apă amenajată în cortina riverană și Poarta Agalei amenajată în aceeași cortină în apropierea Bastionului Agalei. În fața porților de nord și de sud erau construite poduri de lemn fixe sprijinite pe pile de lemn, având un tronson mobil la capăt, care se lăsa și se ridica cu ajutorul a două brațe de lemn. Cetatea bastionară a Chiliei era împrejmuțată de un șanț de apărare căptușit cu piatră. În fața unor cortine de pământ erau înfipti sub unghiuri diferite pari de lemn cu vârf ascuțit.

Fortul patrulater era înconjurat de un drum acoperit cu trei piețe de arme ieșite de plan triunghiular și un glacis cu panta lină. Drumul acoperit era intersectat de mai multe traverse cu ocolire din față. Amenajarea de apărare asigura o bună acoperire cu focul de artilerie a spațiului aferent. Sub otomani, cetatea dunăreană constituia un important obiectiv militar situat la hotarul de nord al Imperiului Otoman.

În funcție de scopurile defensive propuse, cetatea bastionară a Chiliei constituia un punct de sprijin militar și o bază de atac cu garnizoană permanentă (până la 3000 de luptători), funcția de apărare fiindu-i dominantă. În dependență de durata funcționării, aceasta făcea parte din fortificații bastionare cu caracter permanent, care asigurau o securitate stabilă pe o perioadă îndelungată de timp. Din punctul de vedere al atribuirii, a fost edificată la comanda Imperiului Otoman, dar era acordat permanent sprijinul autorităților locale și utilizată munca autohtonilor. În unele cazuri, lucrările de construcție erau cofinanțate de domniile moldoveni.

În dependență de locul amplasării, fortul bastionar al Chiliei se referă, ca și cetățile Ismail și Zamca de la Suceava, la fortificații de câmpie, construite pe teren relativ neted. În funcție de fronturile de atac, aparține tipului de cetăți cu trei fronturi dinspre uscat și un front dinspre apă. În dependență de suprafața ocupată, cetatea bastionară a Chiliei poate fi inclusă, ca și cetățile Akkerman, Hotin și Tiraspol, în grupul întăriturilor medii.

Secolul al XVIII-lea a fost timpul unei activități militare prodigioase în Europa și America, în timpul căreia erau realizate lucrări de fortificare ale mai multor centre urbane și poziții. Planurile lor impresionau prin complexitate și frumusețe. Perioada între 1680 și Marea Revoluție Franceză este numită „secolul clasic al ingineriei militare”, când au fost apreciate în mod deosebit capacitățile sistemului bastionar adaptat cerințelor tehnicii de asediu. Arhitectura militară franceză din acea vreme a influențat masiv sistemul defensiv al mai multor țări.

Unul dintre cei mai vestiți ingineri militari francezi a fost mareșalul Sébastien Le Prestre de Vauban (1633-1707), mare strateg și novator în arta apărării, considerat „părinte al atacului treptat”. Trei sisteme de fortificare îi poartă numele. Primul sistem, numit simplu, era conceput în linii mari încă de inginerul militar francez Blaise François Pagan (1603-1655) și se caracteriza prin planul geometric al cetăților cu latura poligonului de 315-420 m. Bastioanele mari, goale sau umplute cu pământ, beneficiau de cavaliere, iar ravelinele erau succedate de construcții „tenaliate” – „clești” de pământ. Drumul acoperit al lui Vauban conținea traverse cu ocolire din față. Sistemul al doilea utiliza turnuri-bastioane de piatră de plan pentagonal, dotate cu cazemate, detașate de gâturile bastioanelor prin șanțuri înguste. În cel de-al treilea sistem ravelinul era divizat într-o reduită de pământ în formă de lunetă și o contragardă largă. Adept fidel al sistemului bastionar, Vauban considera că utilizarea frontului bastionar era cel mai efectiv mijloc de apărare. În timpul vieții sale, inginerul francez a edificat mai mult de 50 de cetăți-orașe, a fortificat mai mult de 100 de localități și a construit un număr impresionant de amenajări defensive mici. Franța a fost înconjurată de o centură de apărare puternică: Dunkirk, Berg, Saint-Omer – Condé, Valenciennes, Cambrai – Lille, Béthune, Douai, Arras – Maubeuge, Philippeville, Mariembourg – Rocroi, Mézières – Sedan, Verdun, Thionville – Metz, Montmédy – Luxembourg – Longwy, Marseille, Toul, Saarlouis – Strasbourg – Vieux-Brisach – Neuf-Brisach – Belfort, Landau – Besançon, Joux, Fort l'Écluse – Grenoble, Briançon – Toulon – Perpignan, Montlouis – Bayonne – Cherbourg ș.a.

În tratatul „Maniera veritabilă de a fortifica bine a Dlui de Vauban” („Veritable manière de bien fortifier de Mr. De Vauban”) [7] este exami-

nată construcția planurilor cetăților regulate cu un număr diferit de bastioane. Primul exemplu include fortul pătrat cu patru bastioane de colț² (Fig. 4). Generalul *en chef* Vasili I. Suvorov, traducătorul acestui tratat în limba rusă, indică trei variante de dimensiuni ale cetății bastionare de plan rectangular: „În Franța sunt trei maniere de fortificare: mare, mijlocie și mică”, menționând că maniera mijlocie este utilizată cel mai frecvent [13, p. 38].

Amintim că patrulaterul bastionar se întâlnea în practica apărării încă din secolul al XVI-lea [10], doar forma bastioanelor a evoluat în timp. Acest model a fost folosit de inginerii francezi Jean Errard de Bar-Le-Duc (1554-1610) (Fig. 5) [8], Louis de Cormontaigne (1696-1752) (Fig. 6) [6] ș.a.

Redute și forturi rectangulare cu bastioane de colț cu „izbitor” în unghi ascuțit puteau fi întâlnite până la începutul secolului al XIX-lea. Le întâlnim în Europa (Fort Carré, Duquesne, Nieu-lay din Franța; Forte de Nuestra Señora de Gracia, Orange din Portugalia; Manoel din Malta; Wislouchie din Polonia ș.a.), America (Wayne, Castillo de San Marcos, George, Hill, Augusta, Frederick, Ligonier, Cumberland, Ticonderoga din SUA; Edward Nova, Saint-Jean, Sotia, York din Canada ș.a.), Asia (Batticaloa, Kalpitiya, Mannar din Sri Lanka; fortul de pe insula Banda din Indonesia ș.a.) și Africa (Großfriedrichsburg din Gana ș.a.). Careul bastionar european a ajuns și în China, unde a fost denumit *Chong Cheng* (銃城), adică fort cu tunuri (Fig. 7) [9]. Constructorii chinezi au experimentat cu tehnologiile occidentale de fortificare. Unele lucrări teoretice ale inginerilor militari europeni au fost traduse cu ajutorul misionarilor-iezuiți. Careul bastionar este prezent în tratatul militar chinez „Shou Wei Quan Shu” (守圍全書) [9]. În diagrama ofițerului armatei britanice Hector Straith sunt indicate dimensiunile optime ale unui fort bastionar de plan pătrat: aa (lungimea laturii fortului) = 149 *yard*-uri (136,2 m) (1 *yard* = 0,914 m – n.a.); ab (lungimea feței bastionului) = $\frac{1}{2}$ ad ș.a. [11, p. 76]. Toate aceste exemple ilustrează popularitatea și vitalitatea modelului sus-menționat.

Este de remarcat că inginerul F. Kauffer a fost el însuși exponentul școlii de fortificare franceze. Dacă vom compara mai mulți parametri ai modelului patrulater bastionar propus de inginerul francez Vauban³ (Fig. 8) [7, p. 110; 14, p. 71-73]

cu cei ai cetății bastionare de la Chilia construită de F. Kauffer, vom constata:

- la baza ambelor planuri stă un pătrat;
- la ambele fortificații colțurile sunt amplificate cu bastioane, însă la modelul lui Vauban toate bastioanele sunt de tip „pană”, iar la cetatea Chilie trei bastioane sunt de tip „pană” și unul dublu/poligonal;
- în ambele cazuri *unghiul centrului* este de 90°;
- în ambele cazuri *unghiul gorjei* bastionului este de 90° (la bastionul de tip „pană”);
- în primul caz *unghiul bastionului* este de la 63°, iar în al doilea caz este de circa 70° (la bastionul de tip „pană”);
- în primul caz *unghiul curtinei* este de la 98°30', iar în al doilea caz este de circa 103° (față de bastionul de tip „pană”);
- în primul caz *unghiul de formare a feței* bastionului este de la 112°30', iar în al doilea caz este de circa 110° (față de bastionul de tip „pană”);
- în primul caz *unghiul de formare a flancului* bastionului este de la 81°30', iar în al doilea caz este de circa 75° (față de bastionul de tip „pană”);
- în primul caz *unghiul flancant* este de la 67°30', iar în al doilea caz este de circa 70° (față de bastionul de tip „pană”);
- în primul caz *lungimea feței* bastionului este de 86,4 m, iar în al doilea caz este de circa 93,6 m (la bastionul de tip „pană”);
- în primul caz *lungimea flancului* bastionului este de 32,4 m, iar în al doilea caz este de circa 27,3 m (la bastionul de tip „pană”);
- în primul caz *lungimea curtinei* este de 151,2 m, iar în al doilea caz este de circa 187,2 m;
- în primul caz *lungimea perpendicularei* este de 37,8 m, iar în al doilea caz este de circa 27,3 m (între două bastioane de tip „pană”);
- în primul caz *lungimea poligonului exterior* între două bastioane de tip „pană” este de 327,6 m, iar în al doilea caz este de circa 354,9 m;
- în primul caz *lungimea semidiametrului* este de 232,2 m, iar în al doilea caz este de circa 245,7 m (între două bastioane de tip „pană”).

Deci, se observă o anumită influență a modelului patrulater bastionar al inginerului francez Vauban asupra proiectului realizat de F. Kauffer. Diferă doar unele proporții și planul unui bastion de colț datorat configurației liniei riverane. Amenajarea bastionară danubiană includea și alte elemente componente împrumutate din prima

manieră de fortificare a lui Vauban: calea acoperită cu trasee „tenaliate” dotată cu traverse cu ocolire din față, cazarmile soldaților înzidite în panta curtinelor de pământ, bastioanele cu gorja deschisă ș.a.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea și inginerii otomani au obținut rezultate palpabile în domeniul arhitecturii de apărare. Ei încercau să denuiească cât mai exact propriile realizări pentru a fi cunoscute de specialiștii străini și depuneau eforturi în vederea adaptării terminologiei locale la normele internaționale. În acest sens sunt semnificativi doi termeni: çim *tabya* și șans. În urma comparării textelor inginerilor otomani și francezi s-a ajuns la concluzia că çim *tabya* semnifică o cetățuie/redută de pământ acoperită cu gazon/iarbă [5, p. 169]. Pământul utilizat pentru acest tip de amenajări defensive era plantat cu trifoi, lucernă, orz ș.a., iar rădăcinile plantelor contribuiau la creșterea rezistenței structurilor de apărare: „... în felul acesta, parapetul de pământ... forma un zid nu prea înalt de pământ, care proteja artileria și soldații, iar boabele plantelor puteau fi folosite pentru hrana bărbaților și cailor” [5, p. 169-170]. Termenul șans (*schans* în olandeză, *Schanze* în germană, шанец în rusă) desemna un val/parapet de pământ precedat de șanț. Cu timpul, termenii çim *tabya* și șans au început să apară tot mai des în documentele otomane, indicând întărituri de pământ. În multe cazuri cetățuia de pământ putea fi de contur rectangular (çar-köse) [5, p. 173]. Inginerii otomani se străduiau să introducă termeni militari străini în limba lor și să implementeze aceste construcții în practică.

În luarea deciziilor finale privitoare la edificarea construcțiilor defensive exista o ordine strictă. Pe timpul lui Selim al III-lea, toate soluțiile arhitecturale ale inginerilor militari străini erau coordonate cu Mustafa Reșid Efendi sau cu însuși sultanul, ținându-se cont de mijloacele financiare existente [5, p. 173-175]. O asemenea procedură limita conflictele și discuțiile posibile între specialiștii invitați care puteau să apară pe șantier.

Și în cazul coordonării proiectului cetății bastionare a Chilie a fost respectată aceeași ordine ierarhică. Noua piesa defensivă edificată de inginerul F. Kauffer a jucat rolul unui avanpost militar otoman la gurile Dunării până la începutul secolului al XIX-lea.

La 9 decembrie 1805, Chilia a fost ocupată de armata Imperiului Rus – orașul s-a predat fără lupte detașamentului generalului Andrei Zass.

Note

1. Inscricțiunile au fost citite cu ajutorul filologului Mehmet Tütüncü de la Centrul de Cercetări ale lumii Turcice și Arabe SOTA (Stichting Onderzoek Turkse eh Arabische wereld) din Haarlem, Olanda. Ținem să mulțumim domnului Mehmet Tütüncü pentru această contribuție.
 2. Ținem să mulțumim arhitectei Daria Shemelina din Novosibirsk, Rusia, care ne-a pus la dispoziție o serie de copii din cartea lui V.I. Suvorov.
 3. Conform modelului patrulater bastionar al lui Vauban (Fig. 8), *unghiul centrului* ($\angle AOB$) = 90° ; *unghiul gorjei* ($\angle PBS$) = 90° ; *unghiul bastionului* ($\angle bDc$) = 63° ; *unghiul curtinei* ($\angle fFM$) = $98^\circ 30'$; *unghiul de formare a feței* ($\angle PbD$) = $-112^\circ 30'$; *unghiul de formare a flancului* ($\angle hIA$) = $81^\circ 30'$; *unghiul flancant* ($\angle RgK$) = $67^\circ 30'$; *lungimea feței bastionului* $Cg = 86,4$ m; *lungimea flancului bastionului* $gR = 32,4$ m; *lungimea curtinei bastionului* $RP = 151,2$ m; *lungimea perpendicularei* $TL = 37,8$ m; *lungimea poligonului exterior* $HI = 327,6$ m; *lungimea semidiametrului* $CO = 232,2$ m.
- Referințe bibliografice**
1. Arhiva Militară-Istorică a Rusiei din orașul Moscova, în continuare AMIRM, F. 349, inv. 17, d. 2291.
 2. AMIRM, F. 349, inv. 17, d. 2292.
 3. AMIRM, F. 846, inv. 16, d. 22021.
 4. AMIRM, F. 846, inv. 16, d. 22022.
 5. Bostan H. Defending the ottoman capital against the russian threat: late eighteenth century fortifications of Istanbul. Doctoral thesis. Université Paris Sciences et Lettres. İstanbul Şehir Üniversitesi, 2020.
 6. Cormontaigne L. Architecture militaire, ou l'art de fortifier, qui enseigne d'une manière courte et facile la construction de toutes sortes de fortifications régulières et irrégulières. La Haye, 1741.
 7. Du Fay, Cambray. Veritable manière de bien fortifier de Mr. De Vauban... T. III. Amsterdam, 1702.
 8. Errard J. de Bar-Le-Duc. La Fortification démontrée et réduite en art... Paris, 1600.
 9. <https://greatmingmilitary.blogspot.com/2015/05/bastion-and-star-fort.html>, accesat la 28.01.2022
 10. Rojas (de) Cristóbal. Teoría y Práctica de Fortificación, Conforme las Medidas y Defensas Destos Tiempos, Repartidas en Tres Partes, por el Capitan Christóbal de Rojas, Ingegnero del Rey Nuestro Señor Don Felipe III. Madrid: Por Luis Sanchez, 1598.
 11. Treatise on Fortification and Artillery compiled by Hector Straith. London: W. Allen, 1858.
 12. Сапожников И. Из истории фортификации и картографирования Бессарабии и Молдовы: работы Ф. Кауффера 1793-1797-х годов. În: Tyragetia, Serie nouă. Vol. X [XXV]. Chișinău, 2016, nr. 2 / Sapozhnikov I. Iz istorii kartografirovania Bessarabii i Moldovy: raboty F. Kauffera 1793-1797-kh godov. În: Tyragetia, Serie nouă. Vol. X [XXV]. Chișinău, 2016, nr. 2.
 13. С. ле П. Вобан. Истинный способ укрепления городов, изданный от славного инженера Вобана. Текст переложен с фр. на рос. яз. В.И. Суворовым. Санкт-Петербург, 1724 / S. le P. Vauban. Istinni sposob ukreplenia gorodov, izdannyi ot slavnogo inzhenera Vaubana. Tekst perelozhen s fr. na ros. iaz. V.I. Suvorovym. Sankt-Peterburg, 1724.
 14. Шемелина Д.С. Неизвестный проект 1745 г. оборонительной линии на Алтае. În: Вестник Томского государственного архитектурно-строительного университета. Томск, 2008, №3 / Shemelina D.S. Neizvestnyi proekt 1745 g. oboronitel'noi linii na Altae. În: Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta. Tomsk, 2008, №3.

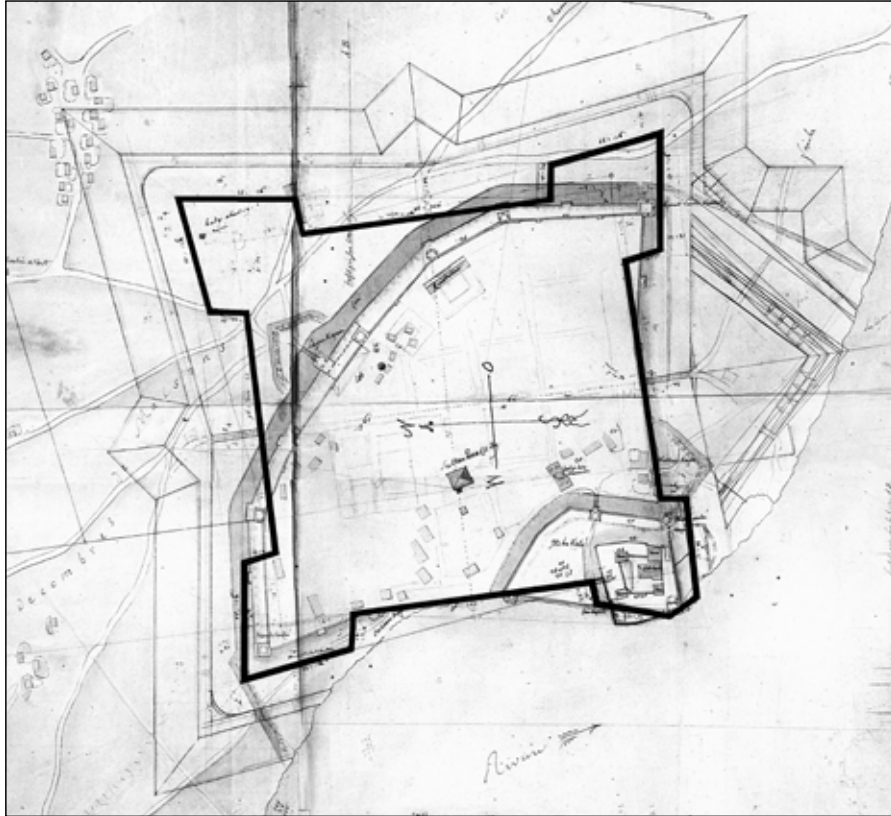


Fig. 1. Prima variantă a cetății bastionare a Chiliei proiectată de F. Kauffer. Plan, 1794 (AMIRM, evidențierea conturului cetății făcută de autor)

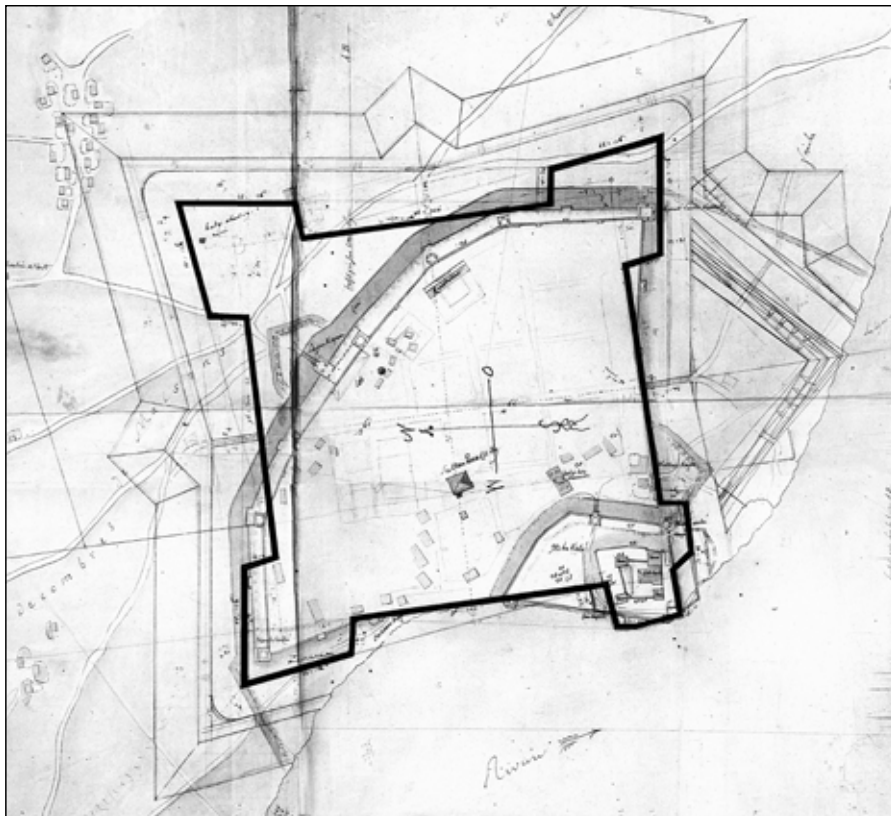


Fig. 2. A doua variantă a cetății bastionare a Chiliei proiectată de F. Kauffer. Plan, 1794 (AMIRM, evidențierea conturului cetății făcută de autor)

Gravura japoneză din secolele XVIII-XIX în colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.02>

Rezumat

Gravura japoneză din secolele XVIII-XIX în colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei

Muzeul Național de Artă al Moldovei păstrează în fonduri o colecție de circa 400 de stampe japoneze, realizate în secolele XVIII-XIX, fiind una dintre cele mai numeroase colecții din regiunile limitrofe. Aceste stampe au fost achiziționate de muzeu în anii 1973-1987 de la colecționari particulari și din unele magazine de anticariat și proprietari privați din Moscova. Două perioade au marcat evoluția gravurii nipone - epoca Ukiyo-e și Meiji care au identificat diferența dintre Japonia medievală și cea modernă. Realizate în tehnica xilogravurii color din epoca Ukiyo-e (Lumea în mișcare), această tehnică a cunoscut apogeul dezvoltării în perioada Edo (anii 1614-1868), influențând decisiv dezvoltarea picturii și graficii. Reprezentanți de vază ai acestei epoci au fost Kitagawa Utamaro, Utagawa Hiroshige, Katsushika Hokusai și Utagawa Kunisada. În perioada Meiji sau Perioada regatului iluminat (1868-1912) xilogravura niponă reflectă schimbările sociale și istorice care se produc în Japonia, modificând subiectele și motivele stampelor, cu scenele adunărilor, bătăliilor sau ale procesiunilor, făcându-și apariția dipticuri, tripticuri și chiar poliptice, care în colecția muzeului sunt dispersate, cel mai ilustru artist fiind Toyohara Chikanobu (1838-1912). În Occident, gravurile nipone au avut o influență majoră asupra tendinței ulterioare de dezvoltare a picturii europene, fiind urmărită în lucrările lui Claude Monet sau Vincent van Gogh, cuceriți de finețea gradației umbră-lumină, transformând arta impresioniștilor și postimpresioniștilor, dovedind că teme simple, cotidiene ale lumii în schimbare pot fi prezentate într-un mod atractiv.

Cuvinte cheie: gravura niponă, epoca ukiyo-e (lumea în mișcare), meiji (perioada regatului iluminat), impresionism, postimpresionism, influențe.

Summary

Japanese engraving from the 18th-19th centuries in the collection of the National Art Museum of Moldova

The National Art Museum of Moldova keeps in its funds a collection of about 400 Japanese stamps, made in the 18th-19th centuries, this being one of the most numerous collections in the neighboring regions. These prints were acquired by the museum in the years 1973-1987 from private collectors and from some antique shops and private owners in Moscow. Two periods marked the evolution of Japanese engraving - the Ukiyo-e and Meiji eras, which identified the difference between medieval and modern Japan. Made in the color woodcut technique of the ukiyo-e (World in Motion) era, this technique saw its peak development in the Edo period (1614-1868), decisively influencing the development of painting and graphics. Famous representatives of this era were Kitagawa Utamaro, Utagawa Hiroshige, Katsushika Hokusai and Utagawa Kunisada. During the Meiji period or the Period of the Enlightened Kingdom (1868-1912), Japanese woodcuts reflect the social and historical modifications that took place in Japan, by changing the subjects and the motifs of the prints with scenes of gatherings, battles or processions, making the appearance of diptychs, triptychs and even polyptychs, which are dispersed in the museum collection. The most illustrious artist was Toyohara Chikanobu (1838-1912). In the West, Japanese engravings had a major influence on the subsequent developmental trend of European painting, being found in the works of Claude Monet or Vincent van Gogh, who were conquered by the fineness of shadow-light gradation. The art of the impressionists and post-impressionists had been transformed and it proved that simple themes from the daily life of the changing world could be presented in an attractive way.

Keywords: Japanese printmaking, Ukiyo-e (world in motion), Meiji (Enlightened Kingdom period), impressionism, post-impressionism, influences.

Cultura și arta japoneză au un specific aparte și în majoritatea cazurilor percepem doar ceea ce se reflectă în arta europeană, mai apropiată de noi. În rest, totul este neobișnuit și exotic: tradiția ceremoniei ceaiului, diferite stiluri de grădini de roci ori grădini Zen cu peisaje rustice și pavilioane, create într-un ansamblu miniatural al formelor, în reliefuri artificiale executate cu o remarcabilă precizie care serveau pentru meditație. În acest context intră și fenomenul creșterii arborilor pitici (bonsai), deoarece spațiul existent limitat nu permitea construcția parcurilor europene de tip Versailles sau Peterhof.

Sensibilitatea simțului artistic japonez a influențat aproape toate aspectele vieții japoneze, de la fastuosul ritual al servirii ceaiului până la cel al aranjării florilor, iar gustul japonezilor pentru artizanatul miniatural s-a făcut simțit chiar în articolele de zi cu zi, de exemplu, în splendidele sculpturi miniaturale netsuke. Elita japoneză a disprețuit acest gen de artă, considerând-o ieftină și populară.

Această manifestare aparte a culturii tradiționale japoneze s-a imprimat și asupra gravurii japoneze, care a influențat puternic arta modernă a impresioniștilor, postimpresioniștilor și a foviștilor europeni de la hotarul secolelor XIX-XX. Specificul gravurii japoneze și cunoașterea ei se datorează deschiderii țării pentru Occident și schimburile de mărfuri, începând cu 1854 și a fost cunoscută în Europa datorită Expoziției Mondiale de la Paris din 1867.

Gravura niponă a solicitat o muncă în comun a pictorului care realiza schița, a gravorului care dăltuia plăcile de lemn și imprimau stampele, fiecare gravură purtând semnătura și sigiliul artistului, iar uneori și micul sigiliu rotund al gravorului, care consemna că lucrarea poate fi pusă în vânzare.

Muzeul Național de Artă al Moldovei păstrează în fonduri o colecție de circa 400 de stampe japoneze, realizate în secolele XVIII-XIX, fiind una dintre cele mai numeroase colecții din regiunile limitrofe. Aceste stampe au fost achiziționate de muzeu în anii 1973-1987 de la colecționari particulari și din unele magazine de anticariat și proprietari privați din Moscova [1, pp.60-63].

Opere din această colecție au fost vernisate la Chișinău în câteva rânduri. Prima- **Samurail în artă** a fost vernisată în anul 2014, iar cea de-a doua - în anul 2020 și a fost prilejuită de împlinirea a **250 de ani de la nașterea lui Kitagawa**

Utamaro și a 145 de ani de la moartea lui Ando Hiroshige [2, pp. 44-49].

Două perioade au marcat evoluția gravurii hipone- epoca Ukiyo-e și Meiji care au identificat diferența dintre Japonia medievală și cea modernă.

Aproape toate stampele din arta niponă se referă la epoca Ukiyo-e (Lumea în mișcare) și sunt realizate în tehnica xilogravurii color. Această direcție din arta japoneză s-a format și a cunoscut apogeul dezvoltării în perioada Edo (anii 1614-1868). Finețea hârtiei folosite, calitatea culorilor transparente, intervențiile de pensulă, concepția decorativă a compoziției, prioritar colorată, au atins în Japonia secolelor XVIII-XIX culmi ale genului și au influențat decisiv dezvoltarea picturii și graficii. Reprezentanți de vază al acestei epoci au fost Kitagawa Utamaro, Utagawa Hiroshige, Katsushika Hokusai și Utagawa Kunisada [3, p.9-71].

În perioada Meiji sau Perioada regatului iluminat (1868-1912) xilogravura niponă reflectă schimbările sociale și istorice care se produc în Japonia, modificând subiectele și motivele stampelor cu scenele adunărilor, bătăliilor sau ale procesiunilor, făcându-și apariția dipticuri, tripticuri și chiar poliptice, care în colecția muzeului sunt dispersate, cel mai ilustru artist fiind Toyohara Chikanobu (1838-1912). Din istoria și arta țării au dispărut samurail, shōgunul (conducătorul) Japonia fiind condusă de împăratul care a și pus bazele acestei perioade [4, p.10].

În colecția muzeului figurează stampe semnate de cei mai importanți maeștri ai genului: Kitagawa Utamaro, Katsushika Hokusai, Hiroshige Andō, Taiso Yoshitoshi, Eishō Chōkōsai, Torii Kiyonaga și mulți alții. Gravura japoneză cunoaște mai multe tendințe și motive în operele create. În stampe, de obicei în serii consacrate unui anumit subiect, se perindă scene din viața samurailor, a doamnelor din cartierele vesele, peisaje cu lună sau cu muntele Fuji, imagini ale orașului Edo (Tokio), portrete ale actorilor din teatrul Kabuki, precum și numeroase scene de gen, preluate din viața cotidiană.

Suprapunerea a 7-8 culori și conturul gravurii pe lemn determină laconismul și plasticismul liniei, finețea gamei decorative și un mod specific de a stiliza figurile și portretele umane, peisajele și scenele din viață, devenind o istorie vie și fascinantă a epocii. Războinici și poeți, actori și femei frumoase devin laitmotivul principal al gravurii nipone pe tot parcursul existenței sale.

Se consideră că cel mai mare maestru al secolului al XVIII-lea a fost Torii Kiyonaga (1752-1815) cu **Trecerea prin râu**, care strălucește cu adevărat prin frumoasele portrete ale doamnelor de epocă. Reprezentant al clasei de jos, fiu al unui administrator de imobile, este aproape incredibil că a putut crea un asemenea tip nobil, pur și fermecător al figurii feminine.

Când Kiyonaga se retrage din lumea artelor, pe scenă își face apariția un nou talent: Kitagawa Utamaro (1753-1806) [11]. Artistul se făcuse deja remarcat prin **Cartea insectelor**, tipărită în 1788, unde înlocuiește simbolismul de inspirație chineză cu un stil caracterizat de o fină observație a naturii și o atenție deosebită acordată culorii.

Utamaro este considerat cel mai mare pictor al femeilor frumoase. Personajele sale sunt remarcabile prin gama emoțiilor și prin faptul că relaționează, în egală măsură, atât cu celelalte personaje ale stampe, cât și cu privitorul. Grija pentru ornamentele vestimentației se combină la Utamaro cu o înțelegere aparte a psihologiei personajelor sale.

Seria **Portrete mari** (gheise) corespunde într-adevăr genericului, în care pe întreaga suprafață a foii de hârtie sunt înfățișate portretele uneia sau a două doamne, cu coafuri înalte, care poartă un dialog sau admiră vasul de sticlă unde înoată peștișorul de aur (**Femeie lângă paravan, La o partidă, Femeie ținând o carte, Frumoasele din Esiwara, Prietenele**). Datorită eleganței sofisticate a costumului și a coafurii, aceste chipuri i-au servit graficianului ca pretext pentru demonstrarea talentului său de desenator.

Următorul din lista gravurilor celebre este Katsushika Hokusai (1760-1849) [9], prezent în colecție cu operele **Cascadă** și **Fuji în Kadzikadzawa**, care fac parte, respectiv, din două serii: **Călătorie la cascadele țării** și **36 de vederi ale muntelui Fuji**. Anume ultimei serii Hokusai îi datorează celebritatea, fiind cel mai bine cunoscut pe plan internațional. Atunci când moare, la aproape nouăzeci de ani, Hokusai se stinge cu convingerea că deși crease capodopere ca **36 de imagini de pe muntele Fuji** sau cele cincisprezece volume de **Manga** (crochiuri, desene și caricaturi), talentul său nu atinsese încă potențialul maxim. Muzeul Național de Artă al Republicii Moldova deține în colecția sa aproape toate stampele acestor două serii.

Două serii ale lui Utagawa (Andō) Hiroshige (1797-1858) [11, p. 14-17], **Cele 53 de stații de pe**

Tokaido (1833-1834) și **O sută de vederi celebre din Edo** (Tokio, 1856-1858) au devenit astăzi simboluri ale artei japoneze. Sub influența artei lui Hokusai, maestrul Hiroshige a început să graveze peisaje. Motivele lui predilecte au fost vederile împrejurimilor orașului Kyoto și lacul Biwa. O notă distinctă a stampelor sale o constituie atmosfera lirică a motivelor alese. În mod programatic, peisajele lui Hiroshige dezvăluie o anumită stare de spirit – tristețe, veselie sau plictis, care de multe ori este pusă în evidență de specificul fenomenelor meteorologice – ploaie, zăpadă, ceață, rouă, brumă sau de diferite momente ale zilei – zori de zi, dimineață, după-amiază, amurg, noapte. Asemenea dispoziții se regăsesc în **Procesiune regală în Hakone, Lac de munte sau Ekkaiti, Pe râul Miegawa, Sata, Fuji-eda. În așteptare, Uscarea pânzei** (din seria „53 de stații pe Tokaido”), dar și în Cartierul Saruwaka noaptea (din seria **100 de priveliști ale orașului Edo**). Hiroshige mizează pe imagini lucide, clare, care amintesc foarte mult de liniștea și de tăcerea din jurul templelor budiste nipone. Scene cu ninsoare, festivaluri, momente alese aparent întâmplător de pe străzile orașului, grădini, râuri, toate operele lui vorbesc despre caracterul permanent al acestei lumi, despre liniștea pe care o respiră, atât de departe de haosul și varamul lumii actuale, încât tablourile par magice pentru privitorul de azi.

Sfârșitul secolului al XVIII-lea este finalizat cu opera lui Eishō Chōkōsai **Vakamurasaki în Casa de ceai Kadotamaya** (din seria **Întrecerea femeilor frumoase din cartierele vesele**), atestată în 1794, fiind recunoscut unul dintre ultimii maștri ai genului ukiyo-e din epoca respectivă.

La începutul secolului al XIX-lea, în stampana niponă un loc important ocupă Utagawa Kunisada (1786-1864) [12, pp. 21-14], autorul unor imagini cu femei frumoase, scene de teatru, portrete de actori, lucrări inspirate din literatura, istoria și legendele Japoniei, unul dintre cei mai populari maștri gravori ai vremii sale, artist deosebit de prolific, desenator și colorist reductabil.

În operele sale (**La cules iriși, Contemplarea apusului de soare**) a fost admirat pentru forța desenului și culorile vibrante, fiind colecționat cu pasiune de către amatorii de artă occidentali, care au descoperit prin intermediul operelor sale lumea exotică a Japoniei.

Posteritatea și popularitatea gravurii japoneze se datorează în egală măsură și lui Utagawa Kuniyoshi (1798-1861), [6, pp.114-120] care s-a

manifestat prin crearea unor serii consacrate motivelor eroico-fantastice (*Răsplata, Luptător*), după care urmează portrete de actori și gheșe, peisaje și scene cotidiene sau caricaturi, multe dintre plăcile cu caricaturi fiind confiscate și nimicite de poliție. Penultimul reprezentant renumit al acestui gen de artă este Taiso Yoshitoshi (1839-1892), exponent al protejării și reînufletirii artei tradiționale japoneze, care în compozițiile sale utilizează unele procedee preluate din arta europeană, deosebindu-se evident de gravurile ukiyo-e.

Cea mai faimoasă serie de xilogravuri a artistului o constituie seria *O sută de vederi cu lună*, realizată în anii 1885-1892, numeroase exemplare fiind păstrate și în colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei (*Rugăciune, Clar de lună, Plimbare în munți, Admirarea lunii, Cugetări sub clar de lună* etc.).

După ce multă vreme a fost aproape uitată, creația ultimului samurai al gravurii nipone – Toyohara Chikanobu (1838-1912) [5, pp.108-23] – a început abia acum să fie reevaluată și atent studiată de către cercetători. Născut într-o familie de samurai care deținea un post mărunț în guvernul militar, implicat în luptele purtate de familia Tokugawa, care a dominat autoritar țara între 1615 și 1868, a susținut cauza shogunilor, fiind întemnițat în mai multe rânduri. Din faimoasa serie *Scene din afara Palatului Chiyoda* face parte și xilogravura *Flori în oraș. Copii pe podul Ianoghi-basi*; alte lucrări ale ciclului reflectând nostalgia samuraiului pentru un trecut glorios, definitiv apus.

Odată ajunse în Occident, gravurile nipone au avut o influență majoră asupra tendinței ulterioare de dezvoltare a picturii europene, fiind urmărită în lucrările lui Claude Monet sau Vincent van Gogh, cucerii de finețea gradației umbră-lumină, iar unii artiști, cum ar fi Georges Ferdinand Bigot și Helen Hyde, s-au mutat în Japonia datorită fascinației lor pentru arta japoneză [5, p.66].

Îndeosebi, europenii au fost frapați de gravurile maeștrilor școlii ukyo-e, transformând arta impresioniștilor și postimpresioniștilor, dovedind că teme simple, cotidiene ale lumii în schimbare pot fi prezentate într-un mod atractiv. Se spune, că James McNeil Whistler a descoperit gravuri japoneze într-o ceainărie chinezească de lângă Podul Londrei și că Claude Monet a dat peste ele, pentru prima dată, într-un magazin de mirodenii din Olanda [8, pp.170-171].

La început, ca o curiozitate exotică, cultura japoneză a început să se infiltreze în magazine-

le Europei, iar în anii 70 ai secolului al XIX-lea magazinele din Paris au fost inundate de mărfuri japoneze, unde gravurile artiștilor japonezi erau folosite ca hârtie de împachetat. Pentru veerele, paravanele, sculpturile netsuke, porțelanurile, sticla și țesăturile importate, proprietarii de magazine comandau chiar și vitrine speciale pentru a demonstra toată această măreție. Van Gogh, Claude Monet, Edgar Degas au fost printre primii care au început să colecționeze gravura niponă [13].

Artiștii francezi care nu adora arta academică, plictisitoare, au descoperit că în lume mai există o pictură la fel de veche ca cea cunoscută, europeană, dar cu totul diferită.

Ce a preluat arta franceză din arta Japoniei?

În primul rând compoziția, care i-a învățat pe artiștii europeni să vadă frumusețea în lucrurile de zi cu zi, în momentul de față. Nu doar o vedere a florilor de prun, ci o singură floare sau un trunchi de copac în prim plan. Pentru că fiecare frunză dintr-o pădure imensă este importantă, iar frumusețea a tot ceea ce există în natură este importantă. Și dacă artistul european a construit cu grijă compoziția, atunci cel japonez a decupat un fragment din realitate și l-a transferat pe hârtie.

Sub alt aspect un rol aparte l-a avut laconismul imaginii. Caracteristicile tehnice ale creării unei gravuri privează imaginea de detalii inutile. Spații mari de culoare pură i-au fascinat pe europeni, iar artiștii au transformat această tehnică pentru a se potrivi nevoilor lor.

Nu mai puțin important s-a dovedit abordarea perspectivei. În gravura japoneză, iluzia spațiului și a perspectivei se bazează exclusiv pe culoare. Și nu în mod explicit, imaginea pare a fi plată, dar simțim, citim această adâncime a spațiului. Au încălcat toate „regulile” picturii europene – au redus perspectiva, au apropiat fundalul, au distorsionat proporțiile, dar, cu toate acestea, erau credibile.

Subiectul este de asemenea un principiu vital al influenței japoneze. Înainte de perioada japoneză, motivele preferate ale artiștilor francezi erau priveliștile urbane și portretele pictate după natură, motivând, că principalul lucru sunt faptele și datele și chiar și-au creat-o în jurul lor. Van Gogh a găsit-o în sudul Franței în migdalii înfloriți. Claude Monet a creat o grădină, a plantat nuferi în iaz și a construit un pod japonez, care figurează în nenumăratele sale și noi tehnici de compoziție influențate de japonezi.

O altă temă care a apărut pe pânzele artiștilor europeni sunt scenele din viața de zi cu zi. Anterior, nimănui nu i-ar fi trecut niciodată prin cap să deseneze o femeie în procesul de spălare sau pentru a-și face toaleta. Japonezii au deschis pentru europeni ciclurile și seriile dedicate doar unui subiect.

Motivul seriilor, de asemenea vine din arta niponă - nuferii, stogurile și catedralele lui Claude Monet, nudurile lui Cezanne, modelele lui Amedeo Modigliani sau doamnele lui Auguste Renoir, toți au preluat esențialul din arta niponă. Toulouse-Lautrec a preluat culorile exagerate, contururile caracteristice, expresiile faciale din gravurile japoneze ale actorilor kabuki pentru a-și crea afișele sale atrăgătoare. Pierre Bonnard și Edouard Vuillard, care s-au autointitulat „profeți” al noului stil de artă, au folosit arta japoneză doar pentru inspirație. Și numai Paul Gauguin, care s-a orientat către arta populară a multor culturi, a reușit să evite influența japoneză și a adaptat doar o parte din metodele gravurii japoneze pentru expresia abstractă dinn pictura sa [7,7, 66, 170, 190,192].

Spre deosebire de alții care au intrat în mod clar sub influența japoneză, Degas a evitat să portretizeze modele îmbrăcate în kimono și detalii tipice ukyo-e. În schimb, a absorbit în opera sa acele calități ale esteticii japoneze pe care le considera cele mai atractive: formate picturale alungite, compoziții asimetrice, perspectivă aeriană, spații goale, motive decorative, dublându-și originalitatea.

Arta franceză a acestor timpuri a preluat estetica orientală, a trecut-o prin prisma percepției occidentale și a creat o artă complet nouă, japonezii devenind cei mai pasionați colecționari și admiratori ai impresionismului francez. În acest mod europenii și japonezii s-au admirat și s-au inspirat reciproc. Compozițiile ciudate cu atitu-

dini complexe, prin combinații vibrante de culori și imagini ale vieții contemporane le-au dat impresionistilor un nou vocabular artistic, iar în impresionism japonezii au văzut întruchiparea esteticii orientale.

Referințe bibliografice

1. Colecția Grafică Universală. În: Muzeul Național de Artă al Moldovei, 2016, Bons Offices, p. 60-63, ISBN 978-9975-87-142-6
2. Ghețu, Emilia. Stampa japoneză – expresivitate și grație. În: Limba Română, 2003, nr. 2-3, p. anul XIII, 3 p.44-49.
3. Menegazzo, Rossella. Stampe japoneze din perioadele Edo și Meiji. Editura Arc, 2020, pp.9-71, ISBN 978-9975-0-0374-2
4. Ibidem, Menegazzo, Rossella. Op.,cit., p.10.
5. Idem, Menegazzo, Rossella, pp.108-23
6. Francastel, Pierre. Impresionismul. (Traducere de Radu Pontbriant), București: Editura Meridiane, 1977, pp.114-120;
7. Rewald, John. Postimpresionismul. De la Van Gogh la Gauguin. București: Editura Meridiane, traducere de Gabriel Gafița, vol. II 1978, pp. 7, 66, 170, 190,192.
8. Rewald, John. Istoria impresionismului. București: Editura Meridiane, traducere Irina Mavrodin,1974, vol. I, p.170-171.
9. Stanculescu-Zamfirescu, Nina. Hokusai. București: Editura Meridiane,1971, 36 p.
10. Stanculescu, Nina. Utamaro. București: Editura Meridiane, 1976, 100 p.
11. Stanculescu, Nina, Stampa japoneză în secolul al XVIII-lea. București, Meridiane, 1986, pp. 14-17.
12. Ibidem, Stanculescu, Nina. Op. cit., pp. 21-14.
13. Surse on-line Японизмы в европейском искусстве 19 века. <http://zen-designer.ru/arts-history/96-japonism-art-19c> (acesat la 13.02.1023)



Fig. 1. Utagawa Hirochighe. Hiratsuka, 1863. Seria Locuri faimoase de pe ruta Tocaïdo



Fig. 3. Utagawa Hirochighe. Fugeda. Schimbarea hamalilor și a cailor, cca 1833-1834. Seria Cincizeci și trei de stații de pe ruta Tokaido



Fig. 2. Utagawa Hirochighe. Vopsirea țesăturilor la Arinatsu. Narumi, 1863. Seria Locuri faimoase de pe ruta Tocaïdo



Fig. 4. Tsukioka Yoshitoshi. Luna plină te provoacă să-i lauzi frumusețea, 1887. Seria O sută de vederi cu lună



Fig. 5. Tsukioka Yoshitoshi. Luna pe muntele Juming, 1886. Seria O sută de vederi cu lună



Fig. 6. Tsukioka Yoshitoshi. Găleata pe care a umplut-o doamna Cnigono s-a spart. Luna nu mai are casă în apă, 1889. Seria *O sută de vederi cu lună*



Fig. 7. Kitagawa Utamaro. La o partidă. A doua jumătate a secolului XVIII



Fig. 8. Utagawa Kunisada. Culesul irișilor. Prima jumătate a secolului XIX

Grădina publică „Ștefan cel Mare și Sfânt” din Chișinău

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.03>

Rezumat

Grădina publică „Ștefan cel Mare și Sfânt” din Chișinău

Extinderea Chișinăului cu cartiere rectangulare s-a produs spre vest, pe loc viran, modul parametric servind caroul cu latura de 130 stânjani, teren oferit pentru complexul de construcții a Mitropoliei Basarabiei de către mănăstirea Galata din Iași, proprietara de atunci a localității. Pe caroul vecin Mitropoliei a fost amenajată prima grădină publică din Chișinău, proiectată în stilul clasicismului francez: un parter divizat de alei după „grila divină” - metodă grafică utilizată în mediul constructorilor, un secret operațional istoric, ușor de memorizat și folosit, dar accesibil doar inițiaților. Stilistica grădinii nu presupunea plantarea arborilor și edificarea construcțiilor. Din cauza condițiilor climaterice și a modului de viață indigen, tradiția clasică a fost plantată cu arbori înalți și înzestrată cu construcții ambientale de loisir și de clădiri capitale, care au încălcat structura rigidă geometrică inițială, situație agravată cu timpul. Îngrădirea parcului din secții de fontă s-a păstrat de-a lungul străzii Mitropolit G. Bănulescu-Bodoni și str. 31 August 1989, pierdută fiind în totalitate pe latura orientată spre bd. Ștefan cel Mare și pe parțial pe str. Maria Cebotari. Intervențiile au avut loc treptat și pe bucăți separate, cea ce a afectat structura inițială a aleilor, cărora nu li s-a atribuit justa valoare de componente ale integrității arhitecturii peisagistice.

Cuvinte cheie: grădină, alei, grilă, proporții, sectoare, clădiri, agrement, arbori

Summary

Tilu]n englezzzzza

The expansion of Chisinau to the west, where there were uncultivated lands, was produced with rectangular neighborhoods, their parametric mode serving the square with a side of 130 fathoms, land provided for the construction complex of the Metropolis of Bessarabia, by the Galata Monastery in Iași, the then owner of the locality. The first public garden in Chisinau, designed in the style of French classicism, was laid out on the square neighbouring the Metropolis. The idea boils down to a ground floor divided by alleys into sectors according to the “divine grid” - a graphic technique used in the artisanal and professional environment of builders, easy to memorize and use, but accessible only to connoisseurs.

The style of the garden did not involve the planting of trees and the construction of buildings, but due to climatic conditions and the lifestyle of the population, the tradition of the classic French garden was violated. Tall trees were planted in the garden, and the area was built up with recreational and entertainment buildings, under which the original rigid geometric structure of the park disappeared. The fence of the park made of cast iron sections was preserved along Mitropolit G. Bănulescu-Bodoni Street and 31 August 1989 Street, being completely lost on the side facing Ștefan cel Mare Boulevard and partially on Maria Cebotari Street. Interventions in the architecture of the park occurred gradually and in separate pieces led to the loss of the original structure of the park alleys, which were not appreciated as a significant part of the integrity of the park architecture.

Keywords: garden, alleys, grid, proportions, sector, buildings, recreation, trees.

Un argument al scrierii acestui articol este lipsa studiilor cu privire la apariția și formarea Grădinii Publice „Ștefan cel Mare” din Chișinău, în contrast cu mulțimea textelor la această temă pe rețelele de socializare scrise în scopul de a face interesantă vizitarea cognitivă a Grădinii, eșuate în redarea imparțială a mediului cultural. În istoria Grădinii Publice se revede istoria Chișinăului, cât și a Basarabiei, regiune aflată la marginea țării,

unde dese răsturnări de situație cu schimbarea administrației și a componenței etnice, așa cum a fost în secolele XIX și XX, au condus la interpretări eronate și falsuri premeditate în mediile publice. N-au apărut studii care ar opune acestora istoria Grădinii, care rămâne cunoscută din articolele cu informații sumare din cele două enciclopedii ale Chișinăului [14, p. 392-394, p 234-235], în mare parte repetitive.

Până în secolul al XIX-lea, spații verzi în Chișinău, în afară de grădinile pe lângă casele locuitorilor, erau câteva scuaruri mici, formate la intersecția drumurilor care traversau localitatea spre trecerile râului Bac. După alegerea Chișinăului oraș de reședință a regiunii Basarabia a urmat fondarea Mitropoliei și prima Grădină Publică. Terenul pentru construcție a fost oferit Mitropolitului Basarabiei, Gavriil Bănulescu-Bodoni, de către arhimandritul mănăstirii Galata din Iași, proprietara de atunci a Chișinăului, conform unei înțelegeri avută în prealabil, fixată documentar în 1813: „... locul pentru acestea pe moșiile <...> ce sunt a sfinței Mănăstiri Galata din Eșii Moldaviei <...> s-au dat de noi <...> înalt preasfinției sale <...> cât au socotit înalt preasfinția sa că a fi în destul, adică câte una sută treizeci stânjani, 130, în câte patru părțile cvadrat, măsurându-se cu stânjenui câte opt palme domnești, după obiceiul pământului, pe care să facă înalt preasfinția sa sfânta Mitropolie și altele zidiri”. [5, p. 330]

Mitropolia a fost fondată spre vest de oraș, unde se aflau terenurile agricole. Planul de situație a fost executat de Mihai Ozmidov (1782-1826), care prin decizia din 3 octombrie 1812 devenise arhitect al regiunii și inginer cadastral al Basarabiei [7, p. 257]. Una din primele însărcinări pe care le-a îndeplinit din ordinul lui Scarlat Sturdza, primul Guvernator civil al Basarabiei, a fost alcătuirea planului de extindere al orașului Chișinău. Din scrisoarea din 21 iunie 1813 a lui I.M. Harting, următorul Guvernator civil al Basarabiei, se cunoaște că planul părții noi a orașului Chișinău a fost aprobat și trimis spre înalta confirmare [7, p. 258]. În ianuarie 1814 a fost întărit doar o parte a acestui plan, necesar începerii construcțiilor pe cartierul Mitropoliei [2, p. 373] (Fig. 1).

Drept reper al hotarului de sud al localității a servit conacul urban al lui Tudor Crupenschi, de la care a fost măsurat un teren cu suprafața egală cu cea a cartierului Mitropoliei, pe care se preconiza amenajarea pieței festive, numită „Plaz-parade”.

În 1817 a fost prezentat proiectul de sistematizare urbană a părții noi a Chișinăului, elaborat de Mihail Ozmidov în baza modelelor recomandate pentru utilizare în orașele Imperiului Rus de către arhitectul urbanist de origine scoțiană W. Hastie, responsabil pentru clădiri și lucrări hidraulice din Sankt-Petersburg [22, p. 97]. Din analiza parametrilor raportați la scara indicată pe planul de situație, proiectarea a fost în cores-

pundere cu urbanismul rus. Măsura de lungime – *сажень* folosită în Rusia în acel timp, era egală cu 2,16 m, egalată cu lungimea stânjenui domnesc de 8 palme a câte 0,27 m, astfel că cartierul pătrat în plan, oferit Mitropoliei, măsura 280,8 x 280,8 m (130 x 2,16). Între cartierul Mitropoliei și piață a fost trasată o stradă largă, orientată nord-sud, numită inițial „Moscova”, actualul Bulevard Ștefan cel Mare și Sfânt, care a devenit strada principală a orașului cu lățimea de 20 stânjani (43,20 m). Străzile laterale cartierului erau de două ori mai înguste – 10 stânjani (21,6 m), dimensiune ce s-a generalizat pentru străzile ordinare al părții noi a orașului Chișinău, situație similară orașelor din Rusia.

În proiectul urbanistic al Chișinăului din 1817, care a cuprins întreaga localitate, cartierul Mitropoliei ocupa poziția centrală, devenit modul parametric al grilei planului alcătuit din cartiere rectangulare ale părții noi a orașului (Fig. 2). Axa, trasată prin centrul geometric al Mitropoliei, orientată est-vest, continua prin fondul construit al Chișinăului de atunci și tangențial Catedralei „Sf. Arhangheli”, subliniindu-se astfel continuitatea urbană a viitorului oraș.

În vecinătatea de nord a Mitropoliei era *Grădina publică*, viitoarea Grădină Ștefan cel Mare și Sfânt, egală ca formă și suprafață cu cartierul-modul – 130x130 stânjani (280,8 x280,8 m), aliniată străzii principale a orașului. Nici acest proiect n-a fost confirmat în 1817, iar M. Ozmidov este trecut la activitatea de inginer cadastral regional.

După 16 ani de concretizări, la care a participat noul arhitect al Basarabiei Andrei Gleinin [15, p. 24] și realizat în teren de către geodezistul Bogdan Eitner, proiectul de extindere al orașului a fost confirmat la 9 august 1834. În planul prezentat erau păstrate soluțiile planului din 1817, cu corectarea și precizarea dimensiunilor cartierelor și a configurației marginilor de nord, vest și sud ale orașului, dar implementarea proiectului a început mult înainte de confirmarea lui decisivă. Despre aceasta scria încă la începutul anului 1813 Guvernatorul civil Harting că planul „*întocmit <...> din ordinul lui Sturdza <...> în conformitate cu care s-au început deja lucrările de construcție*” [7, p. 257-258].

Perioada de extindere teritorială și istoria lucrărilor edilitare în Chișinău au fost cunoscute mai mult din surse literare, într-o reproducere parțială și subiectivă a trecutului. Utilizarea acestor surse, fără abordarea lor critică, a condus la

aparitia erorilor, cărora continuă să li se atribuie jirul adevărului păstrat în tradiția citadină, deși sunt suficiente informații documentare, dar care au devenit cunoscute mult mai târziu, când se formase deja opiniile ancorate adânc în memorie. Din această cauză apariția în Chișinău a Grădinii Publice continuă să fie mediatizată în baza miturilor, mai ales pe rețelele de socializare.

În 1818, lucrările au fost urgentate de trecerea împăratului Alexandru I în luna aprilie prin Basarabia, orientat spre Cernăuți, unde la hotarul dintre imperii se preconiza întâlnirea cu împăratul Austriei. Cu această ocazie au apărut și s-au vehiculat câteva mituri ale apariției Grădinii Publice în Chișinău.

Ofițerul și scriitorul rus Al. Veltman, aflat în Basarabia ca topograf militar, contemporan cu evenimentele descrise, în memoriile sale afirmă că apariția Grădinii Publice în Chișinău se datorează soției viceguvernatorului Basarabiei A.N. Bahmetiev, care „în amintirea vizitei împăratului Alexandru I în aprilie 1818 la Chișinău, a expus ideea de a înființa o grădină urbană, publică” [12, p. 112], susținut și de P. Halippa [19]. Al. Veltman întărește această afirmație cu propriile amintiri: „După cum pot să-mi amintesc, împăratul a observat lipsa grădinii urbane și personal a ales piața de la dreapta reședinței arhiepiscopale. Așa s-a început crearea grădinii urbane” [12], informație preluată în edițiile informative de mai târziu.

Aceleași cunoștințe avea și Storojenko, un vizitator al Chișinăului din 1829, descriind Grădina Publică: „Nu este mare, dar aleile sunt drepte. A fost plantată de fostul guvernator al Basarabiei N. A. Bahmetiev” [15]. Ideea este acceptată ușor și de istoricii de azi [16, p. 46].

Analizând părerile expuse, se poate observa că, probabil, erau motive pentru aceste afirmații, ce denotau, în primul rând, dorința citadinului pentru crearea în oraș a unui spațiu cu vegetație, cum intrase în practica mai multor orașe și țări în perioada respectivă de timp; în al doilea rând, asemenea discuții par să fi fost reale și reproduse onest de contemporani în publicațiile lor. Astfel, grădina a fost datată cu anul 1818, inițiator al fondării a fost considerată soția guvernatorului Bahmetiev și împăratul Alexandru I, interpretări preluate ulterior ca adevăr în ultimă instanță în toate scrierile despre Grădina Publică din Chișinău. Și totuși, realitatea era alta.

Împăratul Alexandru I a vizitat Chișinăul în aprilie 1818, iar Al. Veltman, care sosise în Chiși-

nău în martie același ani redă un caz petrecut real, la care, probabil, a fost prezent personal. Luând în considerație că orașul nou era în proces de trasare a străzilor, drepte și neobișnuit de largi – după cum atestau vizitatorii, cu clădirile amplasate rar, în partea aceasta a Chișinăului se simțea lipsa vegetației, grădinile publice erau în vogă în majoritatea orașelor, propunerea împăratului fiind rațională și binevenită, or, ideea grădinii publice era deja fixată în proiectul preliminar din 1817, dar în 1818 lucrările de implementare a proiectului Grădinii nu erau cunoscute elitei urbane și nici locuitorilor orașului.

O altă eroare a fost atribuirea inginerului cadastral Bogdan Eitner a rolului de arhitect al Grădinii Publice, care, într-adevăr, a avut o contribuție importantă, însă nu conceptuală, ci doar la trasarea pe teren a aleilor parcului, realizate după unele informații între anii 1820 – 1826 [7, p. 234], cu toate că Al. Veltman scrie că dedicase versuri Grădinii Publice din Chișinău și persoanelor care se plimbau în el într-o perioadă anterioară venirii poetului Pușkin în Basarabia, deci anterior anului 1820, când, se subînțelege, aleile grădinii erau parțial trasate [11].

Au fost expuse și opinii cu privire la componentele parcului: „Se poate presupune că în multe locuri ale spațiului alocat grădinii în momentul fondării ei erau arbori din flora spontană, care au ajutat la formarea a 2-3 alei umbroase, din care una a păstrat până astăzi denumirea „Pușkin” [19]. Afirmațiile pot fi acceptate doar parțial, coerența vegetației cu structura planimetrică este evidentă, terenul în scopul trasării precise a aleilor trebuia defrișat, iar documentele atestă plantarea ulterioară cu arbori maturi cu rădăcini aduși din pădurile din jurul Chișinăului: peste 1000 de salcâmi rezistenți la arșițe și secete, tei, platani, etc. creșteau peste 50 specii de arbori, arbuști și liane, inclusiv rare în Moldova: cedru, bunducul canadian, glicinia, ienupărul din Virginia. Unele specimene de dud și salcâm ating vârsta de peste 190-200 de ani.

Afirmațiile privitor la contribuția unor persoane concrete la fondarea Grădinii Publice sunt interpretări posterioare apariției parcului, ideea unui spațiu verde accesibil publicului era fixată în proiectul urbanistic din 1817, anterior presu-puselor „sugestii” și „indicații”, dar aceste istorii au rămas ca legende ale Chișinăului, mărturie a popularității parcului în mediul locuitorilor orașului.

Planul Grădinii Publice cu divizarea în alei și sectoare, așa cum a apărut în 1814-1817, a rămas neschimbată în planurile ulterioare ale orașului. Planimetria parcului a fost realizată după o străveche schemă, în care aleile sub forma diagonalelor uneau colțurile opuse ale cartierului și colțurile cu mijlocul laturilor. Aleile erau diagonalele mari ale pătratului-modul, diagonalele semi-pătratelor și diagonalele mici ale sferturilor de pătrat, care formau o „Grilă divină”, ce permitea lotizarea precisă și concomitentă a întregului plan, sau a formelor și detaliilor în fracții: $\frac{1}{2}$; $\frac{1}{3}$; $\frac{1}{4}$; $\frac{1}{5}$; $\frac{1}{6}$; $\frac{1}{8}$; $\frac{1}{9}$; $\frac{1}{10}$; ș.a. (Fig. 3). Era o metodă grafică ușor de memorizat și folosit, un secret operațional esoteric, cunoscută numai de inițiați, devenită un bun comun în perioada Renașterii italiene, când secretizarea activității profesionale a lojilor masonice devenise inutilă [6, p. 17]. A fost utilizată pe scară largă în arta grădinilor peisagistice începând cu arhitectura clasicismului francez din sec. al XVII-lea, utilizată în reședințele imperiale, inclusiv în reședința țarului rus din Peterhof, implementată la sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Aleile Grădinii Publice din Chișinău încep de la intrările pe teritoriul parcului: cu formarea la colțuri a „tridentelor” din trei alei-diagonale și pe la mijlocul laturilor caroului, din confluența a cinci alei. unde se formase focare „labe de găște”. Intrările prin piese semicirculare la colțuri și mijlocul laturilor parcului sunt completate cu patru piețe rotunde cu diametrul de cca 12 m la intersecția aleilor, evidențiind partea centrală a parcului, egală cu o terță din suprafața Grădinii, unde se afla piața circulară cu diametrul de cca 35 m. În ierarhia importanței aleilor parcului un rol deosebit au avut axele cardinale, similar celor romane *cardo* și *decumanos*, evidențiate prin dominarea lățimii lor de cca 12 m, aleile trasate pe diagonale mari aveau lățimea de cca 10 m, aleile ordinare - cca 5 m,

Planimetria Grădinii Publice, așa cum era în stilistica clasicismului francez din sec. al XVII-lea, elaborată pentru reședințe aristocratice unde se cerea, în scopul asigurării securității, ca terenul din jurul palatului să fie liber de vegetație înaltă, și singura soluție erau plantele de talie joasă, ordonate în ornamente policrome, cu instalarea unor compoziții statuare – toate împreună permițând contemplarea dintr-o privire a spațiului amenajat peisagistic.

Grădina Publică din Chișinău, din cauza cliimei și a condițiilor naturale, precum și a modului

de viață a localnici indigeni și imigranți, a rupt tradiția clasică, fiind plantată cu arbori înalți și cu includerea mai multor construcții provizorii de loisir și edificarea clădirilor capitale, care au încălcat structura rigidă geometrică a planului, tendință agravată pe parcursul timpului. Implementarea pe teren a ideii de culturalizare europeană s-a petrecut fără respectarea sistemului aleilor conceptului inițial, fără a fi trasate câteva alei diagonale. În colțul de nord-vest edificarea clădirii Clubului Englez a coincis cu amenajarea concomitentă a Grădinii Publice, ceea ce a condus la renunțarea trasării aleilor pe un sfert din teritoriul parcului (Fig. 4).

Au fost plantați arbori maturi, scoși cu rădăcini din pădure, specii cu proprietăți utile mediului urban: salcâmi rezistenți la arșiță și secetă, tei pentru îmbalsămarea aerului, platani cu umbră deasă etc., straturi și paturi de flori pe fundal de gazon verde. În 1835, Grădina a fost echipată cu o seră și au fost instalate construcții de distracție și agrement. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea a fost construită o scenă teatrală, o estradă și loc pentru dansuri, pavilioane pentru comercializarea băuturilor răcoritoare.

La început Grădina Publică a fost înconjurată perimetral cu gard provizoriu din nuiele, apoi gardul a fost executat din lemn, care urma să fie transpus în piatră. Pentru a nu separa oaza de vegetație de cel al orașului, în timpul activității sale ca arhitect urban al Chișinăului, A. Bernardazzi a propus o îngrădire din asamblarea secțiilor de grilaje metalice cu design aerat [20, p. 226]. Secțiile au fost turnate din fontă la Uzina mecanică din Odesa, lucrările petrecându-se până la sfârșitul anilor '60 ai secolului XIX (Fig. 5). Porțile de intrare în parc, conturate cu montanți din piatră, aveau canaturile în aceeași tehnică a secțiilor din fontă a gardului, evidențiate prin înălțime și finisarea superioară. Intrarea festivă era dinspre strada principală pe axa est-vest, unde era amenajat un scuar semioval în plan, cu retragere spre parc, conturat cu banchete din piatră [17]. Terenul pe care a fost amenajată Grădina Publică avea în unele părți o ușoară pantă și unele intrări au obținut pereți de sprijin și ridicări pe trepte din piatră.

Prima intervenție gravă care a încălcat nu numai structura riguroasă a Grădinii, ci și a rupt din spațiul peisagistic a fost edificarea Clubului Englez, fondat în 1820 la colțul Grădinii Publice, mărginit de străzile actuale bd. Ștefan cel Mare și Maria Cebotari, ocupând un teren de cca 70x47 m

sau 1/4 x 1/8 din suprafața cartierului, mărturie a continuării lotizării terenului cu grila implementată în 1834. O parte a clădirii *Clubului Englez* a fost reconstruită pentru a servi local pentru Adunarea Nobilimii Basarabene, reproiectată de arhitectul de origine austriacă Henrich von Lonsky, atribuind fațadelor arhitectura barocului vienez. A apărut Sala Polivalentă pentru adunări, spectacole și concerte.

După anul 1918, în această clădire a fost deschis Teatrul Național. Din cauza stării precare a clădirii, în 1935 arhitectului bucureștean de origine franceză Ernest Doneaud i-a fost comandat proiectul unui nou sediu teatral, care a fost elaborat în stilistică funcționalistă [3, p. 278]. În 1937, clădirea veche a Clubului Nobilimii a fost demantelată și pe fundațiile ei a început ridicarea structurii portante a clădirii noi a Teatrului Național. Planimetria era subordonată tehnologiei și funcționalității teatrale: vestibul, foaier, sală de spectacol cu balcon, scară festivă la etaj, sală de repetiții, garderobă, bufet, depozit pentru decorații, inventar scenic și butaforii, ateliere, spre parc era orientată cutia scenică. Evenimentele din 1940 și războiul din anii 1941-1945 au stopat edificarea sediului teatral, care avea pereții interiori și exteriori ridicați și planșeurile montate. Fațadele clădirii și finisajele interioarelor au fost realizate în 1951, aspectul arhitectural fiind modificat de introducerea detaliilor arhitectonice ale realismului socialist, arhitect V.A. Voițehovschi. Utilizarea noii clădiri a fost reorientată spre cinematograf, obținând denumirea *Patria*, azi *Patria-E. Loteanu*. În 1926, pe porțiunea de la colț, unde se afla anterior restaurantul Clubului Englez, a fost organizat *Clubul Jokei*, care în perioada postbelică a devenit restaurantul *Moldova* cu cantina omonimă, în subsol era amenajată o cafenea. A fost demolat la sfârșitul anilor 1970 cu amenajarea pe locul lui a unui scuar.

În Grădina Publică a fost construită o *seră pentru plante exotice* [18], menționată în 1835 și indicată pe planul din 1942. Era amplasată în apropierea intrării prin colțul mărginit de străzile actuale 31 August 1989 și Maria Cebotari. Sera consta din două corpuri cu pereții vitrali, unite sub un unghi obtuz unui turn central înalt. Arhitectura clădirii corespundea stilisticii de la începutul secolului al XIX-lea (Fig. 6).

În partea centrală a Grădinii, amplasat spre strada 31 August 1989 a fost construit *restaurantul „Bufetul Kapmare”*, o clădire ușoară în stilistica

perioadei modernului, specific orașelor balneare din perioada estivală (Fig. 7). Consta din două aripi în carcasă de lemn, cu geamuri mari din sticlă, construite de o parte și alta a volumului central, care domina prin înălțime.

La intrarea dinspre str. G. Bănulescu-Bodoni a fost construită o *sală sportivă*, care exista și în anii RSSM. În ea erau organizate expoziții florale. În apropierea aleii centrale și a sediului Adunării Nobilimii Basarabene a fost ridicată o *scenă teatrală* pentru perioada estivală, acoperită cu o semicupolă, utilizată și pentru concerte de muzică, demolată în 1958.

Specific artei peisagistice sunt includerea operelor de artă monumentală în mediul natural. Unul din primele a fost ridicat *monumentul lui A.S. Pușkin*, instalat în 1885. Ideea ridicării în Chișinău a monumentului poetului rus a apărut în anii '60 ai secolului XIX cu colectarea de către locuitori a finanțelor necesare. Comitetul de inițiativă s-a adresat în 1880 sculptorului Al. Opekușin, de a lucra un monument pentru Chișinău. Sculptorul a propus pentru Chișinău bustul poetului de la modelul creat pentru Moscova. În 1881 bustul din bronz a fost adus la Chișinău și timp de 3 ani s-a lucrat la amenajarea monumentului în Grădina Publică. Bustul poetului este instalat pe o coloană ionică din granit poleit de culoare gri, în jur era organizat un complex din opt tumbă joase, unite prin lanțuri, și patru stâlpi cu felinare – toate turnate din fontă. Monumentul a fost amplasat în piațeta circulară formată la intersecția aleilor din colțul sud-vest, locația de mai multe ori fiind schimbată: la începutul secolului XX a fost mutat în centrul geometric al Grădinii, în perioada interbelică – reamplasat la locul vechi; în 1954 – reinstalat ca la începutul secolului XX, apoi – în axa aleii centrale est-vest a Grădinii, dar retras spre strada 31 August 1989. Pe plăcile de bronz de pe postament sunt inscripții cu caractere chirilice în limbile rusă și română: „Пушкину 26 мая 1885”, „Здесь, лирой северной пустыни оглашая, скитался я ...1820-1821, 1822-1823” și „Пушкин май 1885”, „Ку лира нордикэ дынд глас пустиетэций ам рэтэчит аичь ...1820-1821, 1822-1823”. În urma deselor reamenajări, componentele ansamblului monumental al poetului s-au pierdut. Din 1949 și până la sfârșitul perioadei sovietice Grădina Publică s-a numit „Parcul A. Pușkin”.

În 1914 a fost inaugurat *monumentul împăratului Alexandru II*, instalat în scuarul intrării festive în parc dinspre bulevardul Ștefan cel Mare,

în axa aleii principale est-vest a Grădinii Publice. Monumentul era ridicat pe un postament înalt, pe soclul căruia erau instalate patru acvile și totul înconjurat de tumbe legate cu lanțuri din fontă, repetând astfel soluția inițială a amenajării monumentului lui A. Pușkin. A fost demontat în 1918. Pe același loc, în anii postbelici, a fost instalată statuia lui I. Stalin, demolată după dezvăluirea cultul personalității.

Unul dintre cele mai rezonante evenimente în arta plastică a Basarabiei a fost inaugurarea monumentului domnitorului Ștefan cel Mare, ridicat la colțul de sud-est al cartierului Grădinii Publice, mărginit de străzile Mitropolit G. Bănulescu-Bodoni și bd. Ștefan cel Mare și Sfânt. Inițiator al ridicării monumentului lui Ștefan cel Mare a fost generalul V. Rudeanu, comandatul Corpului 3 Armată de la Chișinău, autor - sculptorul Alexandru Plămădeală, arhitect - E. Bernardazzi, inginer al amenajării - Gh. Levițchi.

Statuia a fost executată din materialul provenit de la tunurile turcești din bronz, trofeu din războiul 1877-1878, oferit de Guvernul României, cu turnarea în câteva reprize în București, statuia asamblată în 1925 la Chișinău. Înălțimea statuii este de 5,2 m, pe postament era stema Moldovei medievale - bourul cu steaua cu cinci colțuri între coarne (Fig. 8).

Statuia domnitorului este așezată pe diagonala colțului, orientat spre Piața Marii Adunări Naționale, unde a fost amenajat un scuar cu planul în sfert de cerc, cu raza egală cu 45 m (20 stânjeni), egală cu lățimea bulevardului Ștefan cel Mare. Pe rețele sectorului curb al scuarului a fost asamblat din secții similare gardului inițial, cu porțile de intrare festivă cu canaturile din grilaj metalic, mărginite de piloni din piatră, în partea de jos îngrădirea este dotată cu banchete din piatră - repetarea soluției ambientale din proiectul lui A. Bernardazzi pentru intrarea în parc dinspre bulevardul Ștefan cel Mare. Statuia, împreună cu gardul pe plan curbiliniu din grilaj, cu poarta și elementele decorative din piatră de Cosăuți, formează un complex monumental unitar, dezvelit la 29 aprilie 1928 cu ocazia a 10-a aniversare a Hotărârii Sfatului Țării privind unirea Basarabiei cu România. Statuia și postamentul erau din piatră de Cosăuți, din care au fost executate și 14 vase decorative inspirate din arta Greciei antice.

Monumentul lui Ștefan cel Mare, devenit simbol al statalității și rezistenței autohtone, a trecut prin situații dificile, fiind de două ori evacuat

din Basarabia și reîntors de fiecare dată. Peregrinările sunt descrise pe plăcile din bronz, montate pe pilonii porții din spatele statuii sub titlul „*Hronicul monumentului lui Ștefan cel Mare și Sfânt: 9 aprilie 1928 - înălțat prin osârdua fiilor Basarabiei. 28 iunie 1940 - evacuat la Vaslui. Soclul rămas la Chișinău - demolat. 25 august 1942 - readus la Chișinău. Postat în fata Arcului de Triumf. 20 august 1944 - evacuat la Craiova. 1945— reînaltat la Chișinău. Crucea, spada, soclul, inscripțiile — schimbate și denaturate. 1972— strămutat cu 18 m în adâncul parcului. 31 august 1990 reșezat pe locul inițial, restabilite inscripțiile autentice. Soclul — durat din piatra din Cosăuți*”.

Ultima reabilitare a aspectului artistic al soclului monumentului cu amplasarea la locul inițial a fost celebrat festiv la 31 august 1990. Pe fațada soclului a fost incizat textul: „*Ștefan cel Mare și Sfânt 1459-1504*”, și semnul heraldic - capul de bour cu o stea cu opt colțuri, spre deosebire de stema cu cinci colțuri original din 1928. Designul semnului heraldic a fost modificat din cauza resentimentului provocat de compromiterea stelei cu cinci colțuri în timpul sovietic, o motivare emotivă a aprecierii istoriei trecutului imediat.

Pe fețele postamentului au fost repetate textele originale: „*Domn din munte până la Nistru și mare ctitor de mănăstiri. Făcător de dreptate. Chipul său în moștenirea sa*”; „*Apărătorul Basarabiei la Nistru. Chilia și Cetatea Albă*”; „*Biruitor de popoare la Lipnic, Baia, Vaslui, Valea Albă, Catlabuga, Șcheia, Dumbrava Roșie. Pentru Țară, Neam și cruce*”. O tăbliță din bronz, instalată în golul porții centrale a scuarului spre parc, indică „*Locul unde s-a aflat monumentul (anii 1972-1990)*”.

În 1942, în Grădina Publică a fost amenajată Expoziția Basarabiei, compusă din mai multe pavilioane, amplasate în raport cu aleile grădinii, arhitect O. Doicescu și inginer D. Ghiulamila [9: 130] (Fig. 9). O alee perimetrală era organizată în jurul havuzului din centrul Grădinii, de pe care se efectua accesul la câteva pavilioane. O componentă a expoziției a fost *Pavilionul Guvernului României*, amplasat în locul *restaurantului-Bufet Kapmari*, - o clădire lungă, cu accentuarea părții centrale prin goluri de intrare în arc și ferestre dispuse într-un registru la o mare înălțime (Fig. 10). În anii imediat postbelici, clădirea Pavilionului Guvernului României a fost folosită ca sediu de cinema *Rodina*, o anticipare a denumirii viitorului conglomerat cinematografic cu denumirea tradusă din rusă în romană - *Patria*.

Spre dreapta de la intrarea prin scuarul cu monumentul lui Ștefan cel Mare, a fost amenajată zona *Muzeul Satului* cu etalarea mostrelor de arhitectură vernaculară basarabeană. Pentru prima dată au fost expuse case tradiționale și biserica de lemn din s. Cornova (construită în anul 1802), o moară, ateliere de meșteșugari ș.a., expoziție inițiată de rezultatele cercetărilor sociologice ale academicianului Dimitrie Gusti în Basarabia.

Aleea principală nord-est – sud-vest cu intrarea dinspre bulevardul Ștefan cel Mare a fost accentuată cu conturarea laterală pe două alei, continuată identic dincolo de havuzul din centrul Grădinii, idee valorificată în perioada postbelică cu crearea „Aleii Clasicilor”, mărturie a aspirațiilor culturale din perioada interbelică [10]. În urma modificării planului Grădinii Publice în scopul utilizării la maximum a posibilității de amplasare a unităților comerciale, s-a dat lovitură de grație tramei aleilor inspirate de clasicismul francez: în partea centrală au apărut alei șerpuitoare cu culise laterale din vegetație pentru pavilioane, o parte a aleilor rectilinii trasate anterior cu multă precizie au dispărut.

Tot în perioada interbelică au apărut și compoziții decorative. În 1927 a fost creat *havuzul* central cu *fântână arteziană*, idee atribuită lui A. Plămădeală, amplasat în centrul Grădinii Publice în locul pieței circulare. Havuzul era rectangular în plan, cu o stâncă cu viețuitoare maritime în relief, din care, prin câteva țevi, țâșneau jeturi de apă. Planul havuzului actual a păstrat forma celui vechi, dar cu lărgirea laterală cu porțiuni rectangulare și aspectul fântânii arteziene a fost modificat în perioada postbelică.

Un havuz mic cu grupul statuar *Vulturul care prinde șarpele* era turnat din bronz, un alt havuz circular avea o sculptură centrală dintr-un grup de copii sculptați sau turnați în ghips, atribuit lui Al. Plămădeală.

Pe un sector al caroului de nord-est, în vecinătatea Cinematografului „Patria”, a fost amenajat postbelic un cimitir militar din morminte izolate și mormânt comun al soldaților căzuți în timpul luptelor Operației Iași-Chișinău. Osemintele au fost extrase și re-închinate la Memorialul „Eternitatea”.

Monumentul comemorativ sub forma unei flori - este un havuz instalat în anii șaizeci în apropierea fostului Cimitir Militar. Este – o floare gigantică din beton, cu partea superioară a petalelor acoperită cu cuburi de smalt colorat, soluție mult

ridicată de la nivelul optim pentru contemplare. Din centrul florii băteau jeturi de apă, care evacuată de la floare alimenta bazinul de alături cu instalații pătrate în plan, ridicate deasupra apei, de unde loveai alte jeturi de apă (arh. Gh. Solomionov). Astăzi nu este în stare funcțională.

În perioada „dezghețului hrușciovist”, la inițiativa Ministerului Culturii RSSM, a fost preluată ideea de valorificare a culturii și creatorilor ei din Moldova istorică, mișcare de culturalizare, generalizată în timpul României Mari, realizată la Iași prin ridicarea în parcul Copou a busturilor oamenilor de cultură. Crearea monumentului similar de for public în Chișinău s-a materializat în amenajarea *Aleii Clasicilor* în Grădina Publică, inaugurată în 1957 pe aleile construite interbelic în acest scop. La realizarea monumentului, o contribuție decisivă a avut-o Uniunea Scriitorilor din MSSR, primele 12 busturi instalate fiind ale clasicilor literaturii romane originari din Moldova. Busturile, repartizate în perechi de o parte și alta ale aleii principale a parcului cu intrare dinspre bulevardul Ștefan cel Mare și Sfânt, ridicate pe postamente, era cu unificarea dimensiunilor pentru integritatea artistică a ansamblului sculptural. Aleea clasicilor a fost concepută pentru a continuată până în centrul parcului, unde era amplasat monumentul poetului A. Pușkin. În prima pereche de lângă centru se afla bustul monumental al lui Mihai Eminescu, lângă care a fost amenajat un pavilion numit *Melancolie*, unde se petreceau evenimente comemorative și diverse activități cultural-artistice.

La începutul mișcării de renaștere națională de la sfârșitul anilor 80 – începutul anilor 90 ai secolului XX, *Aleea Clasicilor* a fost prelungită cu 13 busturi dincolo de havuzul central, spre intrarea de pe strada 31 August 1989. Spre deosebire de ideea inițială a compoziției busturilor într-o structură strictă pe aleea centrală a parcului, în a doua etapă amplasarea busturilor a fost lejeră, cu instalații ramificate în aleile laterale. În ultima perioadă au fost instalate și busturi ale personalităților din alte domenii ale artelor și literaturii.

Havuzul din centrul geometric al Grădinii, construit în perioada interbelică, a fost reconstruit cu modificarea aspectului. Fântână arteziană centrală, circulară în plan, a obținut o compoziție piramidală în trepte, cu cinci niveluri de amenajare a jocului jeturilor apei, încununată cu o vază

înalță elegantă. Primul nivel este împodobit cu figurile peștilor, amplasați în axele compoziționale, toată sculptura turnată în metal cu detalii în maniera realismului socialist. Compoziția este ridicată pe o structură dintr-o suită de goluri în arc, prin care este evacuat surplusul de apă din bazin. La marginea aleii înconjurătoare havuzului, simetric în raport cu aleea orientată spre bd. Ștefan cel Mare, au apărut sculpturile a doi lei din marmură - opere executate în serie, aduse de la conacul moșierului Vasile Calmuțchi din Sângerei [5]. Se afirmă că acești lei întruchipau două virtuți: *paza și vigilența*.

Bazin circular, din perioada interbelică, instalat în scuarul de la intrarea prin colțul mărginit de străzile 31 August 1989 și Maria Cebotari, atribuit lui A. Plămădeală, prin anii 1970 a fost amplificat în design și dimensiuni cu schimbarea formei planului, pavarea fundalului cu carouri ceramice de culoare ultramarin, deasupra fixată o grupă pitorească de pești zburători *scalari*, sudați din titan, arh. Ia. Taras. Figurile compoziției au dispărut, bazinul este într-o stare precară, cu urme de intervenție disonantă cu ideea inițială. Și în această parte a parcului structura inițială din alei rectilinii a fost total compromisă. La intrarea în Grădina Publică în 1969 a fost inaugurat restaurantul în două niveluri „Noroc”, cu arhitectura specifică orientării moderniste: forme laconice, cu mari vitralii și spații semideschise spre vegetația parcului (Fig. 11).

Lângă intrarea prin colțul mărginit de străzile 31 August 1989 și Maria Cebotari, pe un mic sector a fost amenajat un teren de *jocuri pentru copii*, înzestrat cu instalații moderne de distracție și dezvoltare fizică, realizat din material compozit, în culori spectrale, de forme ergonomice.

Pe parcursul a peste 200 de ani, Grădina Chișinăului a fost înzestrată cu diferite obiective provizorii și capitale, de distracție și divertisment, unele au dispărut cu timpul, altele au fost modificate, câteva au fost restabilite. Deși pe parcursul anilor în Chișinău au apărut noi grădini publice, parcuri și spații verzi, prima Grădină Publică are cea mai mare popularitate, datorită amplasamentului în centrul urban, concentrației amenajărilor cu pondere istorică și cultură.

Notă

În timpul țarului Petru I unitățile ruse de măsurat lungimile au fost egale cu unitățile similare engleze. <https://allcalc.ru/converter/sazhen-metryn>, [accesat ianuarie 2023]

Bibliografie

1. Ceastina, Alla. Despre amenajarea Grădinii Publice (Grădina Publică „Ștefan cel Mare și Sfânt”) din Chișinău în secolul al XIX-lea. In: *Studii culturale*. Ediția 3, 28 septembrie 2021, Chișinău. Chișinău, Republica Moldova: Fox Trading SRL, 2021.
2. Chișinău. Enciclopedie, Chișinău: Museum, 1997.
3. Cegăneanu. Spiridon. In: *Arhitectura*, nr. 3-4, 1941, București, p. 20-21, Apud: Oana Marinache, Ernest Doneaud. *Visul liniei*. București: Ed. Istoria Artei, p. 278
4. *Grădina Publică Ștefan cel Mare și fânt*. In: Chișinău. Enciclopedie. Chișinău: Museum, 1997.
5. Mihail, Paul, *Fapte trecute și basarabeni uitați*, 1799-1918, Chișinău, Editura *Atelierele Emil Grabovschi*, 1938; 2-a ed. Chișinău, *Universitas*, 1992.
6. Nesterov T. *Universalitatea procedeeilor de trasare a planurilor în arhitectura istorică: „decompunerea pătratului” și „cuadratura cercului”*. În: *Arta*, 2014, p. 36-47
7. Poștarencu, Dinu, *Mihail Ozmidov, primul arhitect și inginer cadastral al Basarabiei din perioada țaristă*, In: *Tyragetia*, s. n., vol. I [XVI], Nr. 2. 2007, p. 257-258.
8. Starostenco P., *Chișinău*. Enciclopedie. Chișinău: Museum, 1997, p. 234.
9. Vatamaniuc, A. *Așteptându-l pe... Doicescu*. In: *Identitățile Chișinăului*, vol. 5, .Chișinău: Arc: 2018, p. 129-137.
10. *Viața Basarabiei*, 1938, nr. 3.
11. Вельтман, А. Ф. Воспоминания о Пушкине в Бессарабии. In: *Современник, 1837 / Vel'tman A. F. Vospominanya o Pushkine v Bessarabii, Sovremennik. 1837*,
12. *Весь Кишинев на 1916 год. Адресная и справочная книга издатель Хари, Кишинев: 1916 / Ves' Kishinev na 1916 god. Adressnaya i spravochnaya kniga. Izdatel' Hari, Kishinev, 1916.*
13. Демидов А. Путешествие в Южную Россию и Крым, через Венгрию, Валахию и Молдавию. 1837 г. Москва, 1853 / Demidov, A. Puteshestvie v Yujnuyu Rossiyu i Krym cherez Vengriyu, Valahyu i Moldaviyu. 1837 g., Moskva, 1853.
14. Парк им. А. С. Пушкина. Кишинев. In: Кишинев. Энциклопедия. Кишинев: Главная Редакция Советской Энциклопедии, 1984 / Park im. A.S. Pushkina / Kishinev. Enchiklo-

- pedia. Kishinev: Glavnaya Redacthia Sovietskoï Enchiklopedii. 1984.
15. Смирнов В. Ф. *Градостроительство Молдавии. Кишинев. Карта Модовеняскэ, 1975 / Smirnov V. F. Gradostroitel'stvo Moldavii, Kishinev: Kartia Moldoveniaske, 1975.*
 16. Стороженко А. Я. *Два месяца в дороге по Бессарабии, Молдавии и Валахии в 1829, Москва, Арх Юбилейный сборник [города] Кишинева: 1812-1912. Ч. 1. / Storozhenko A. Ia. Dva mesiatsa v doroghe po Bessarabii, Moldavii i Valahii v 1829, Moskva Arh Yubileinyi sbornik [goroda] Kishineva, 1812-1912, Ch.1.*
 17. Стукалов, А. *Кишиневские чтения. Легенды и были Казенного сада и его окрестностей от краеведа и кофеджиу Александра Стукалова.* <https://www.kp.md/daily/28334/4480520>. / Stukalov A. Kishinevskie chteniia. Leghendy i byli Kazennogo sada ot kraeveda i kofegiyu Alexandra Stukalova. Accesat mai 2022.
 18. Тарас Я. Н. *Памятники архитектуры Молдавии (XIV–начало XX века), Кишинев: Тимпул, 1986 / Taras Ia. N. Pamyatniki arhitectury Moldavii (XIV – nachalo XX veaka), Kishinev, Timpul, 1986.*
 19. Халиппа И. *Город Кишинев времен жизни в нем Александра Сергеевича Пушкина . В: Труды Бессарабской Губернской Ученой комиссии. Том 1, Кишинев, 1900 г. / Halippa I. Gorod Kishinev vremeni zhizni v nem Alexandra Sergheevicha Pushkina. In: Trudy Brssarabskoi Gubernskoi Uchenoi Komissii, T.1, Kishinev, 1900.*
 20. Частина А. *Историографический обзор документов, связанных с жизнью и деятельностью архитектора Александра Беннардацци (1831-1907).* In: *Patrimoniul cultural, cercetare și valorificare*, ed. 2. Chișinău, 2019 / Chastina A. Istoriograficheskie obzor documentov sviazanyh s zhiznyu i deyatelnostyu arhitectora Alexandra Bernardatstsi (1831-1907). In: *Patrimoniul cultural, cercetare și valorificare*, ed. 2. Chișinău, 2019
 21. Юбилейный сборник [города] Кишинева: 1812-1912. Ч. 1. [Кишинев], 1914 / Yubileinyi sbornik [goroda] Kishineva, 1812-1912, Ch.1. [Kishinev], 1914.
 22. Юрченко, Н. *Откуда пошел европейский город Кишинев: градостроительные планы Кишинева 1817 и 1834 гг.* 1997 / Yurchenko, N. Otkuda poshel evropeiskii gorod Kishinev: gradostroitelnye plany Kishineva 1817 i 1834 gg., 1997. <https://locals.md/2020/otkuda-poshel-evropejskij-gorod-kishinev-gradostroitelnye-plan-y-kishineva-1817-i-1834-gg>.

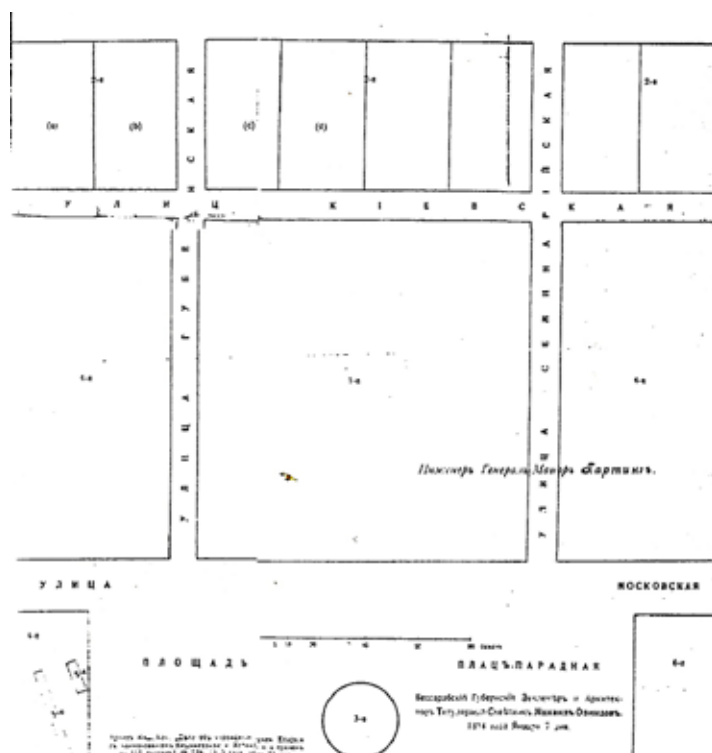


Fig. 1. Planul cartierului Mitropoliei, inginer cadastral Garting, 1814.

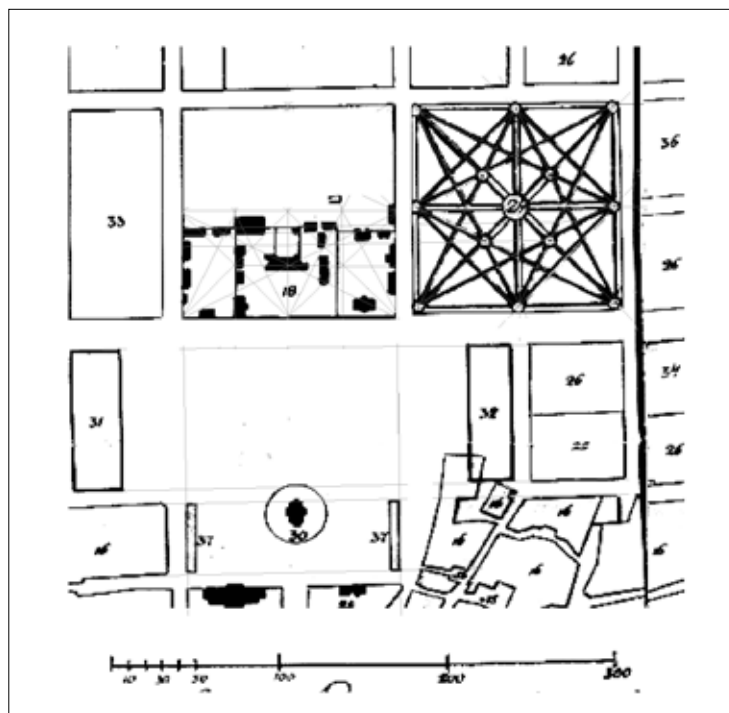


Fig. 2. Planul cartierelor Mitropoliei și a Grădinii Publice, Fragment al planului 1817.

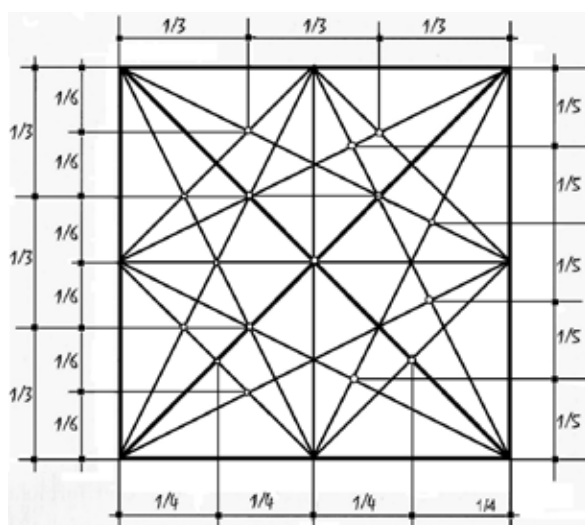


Fig. 3. „Grila divină” cu divizarea în sectoare penetrabile cu fracțiile: $1/2$ $1/3$, $1/4$, $1/5$, $1/6$ ș.a.

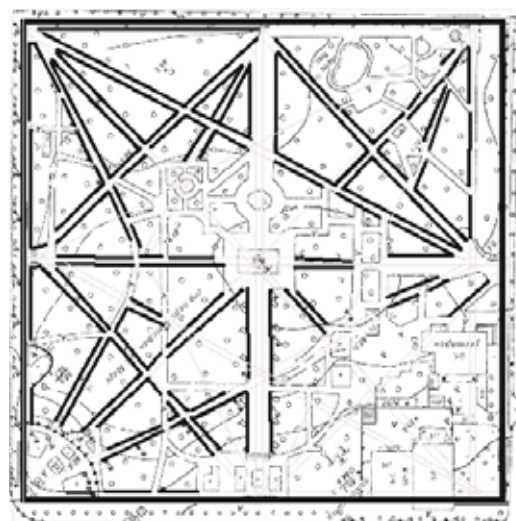


Fig. 4. Planul Grădinii Publice cu aleile realizate parțial conform „Grilei divine”.

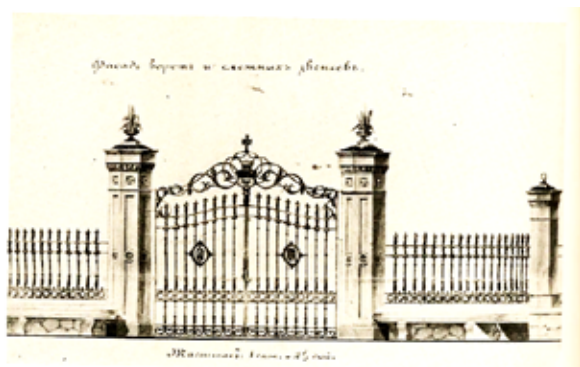


Fig. 5. Poarta de acces, arh. A. Bernardazzi.



Fig. 6. Sera pentru plante exotice.



Fig. 7. Restaurantul-bufet Kapmare și monumentul poetului A. Pușkin.



Fig. 9. Pavilionul Guvernului României.



Fig. 8. Monumentul domnitorului Ștefan cel Mare, foto interbelică.

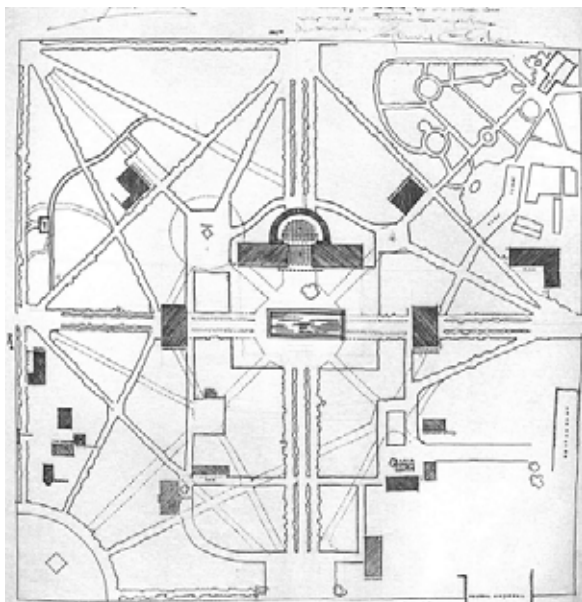


Fig. 10. Planul expoziției din 1942.



Fig. 11. Restaurantul Noroc la intrarea în parc.

**Иконография украинских религиозных портретов
на рисунках Лаврской иконописной
мастерской XVIII века**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.04>

Rezumat

**Iconografia portretelor religioase ucrainene în desenele Atelierului de pictură
a icoanei Lavrei din secolul al XVIII-lea**

În articol, pe baza documentelor de arhivă și a desenelor, au fost analizate desenele atelierului de pictură a icoanei al Lavrei Kiev-Pechersk din secolul al XVIII-lea, și anume inscripțiile lăsate de autori și, de asemenea, elementul ucrainean existent în barocul ucrainean. Autorul a arătat nivelul cercetării pe această temă. S-a stabilit că atelierul de pictură a icoanei Lavra avea un nivel înalt de pregătire în știința picturii icoanelor. În 1763 a avut loc o reformă, care a transformat atelierul Lavra într-o „școală”. Această școală avea conducători care nu numai că aveau grijă de starea generală, dar și predau pictura icoanelor. S-a arătat că elevii au fost împărțiți în 2 grupe. Un grup era format din calfe, celălalt din ucenici. Acest articol a arătat că în Lavra ucenicii studiau conform cărților occidentale. Prin exemplul mai multor desene, autorul a arătat unicitatea subiectelor religioase, una dintre caracteristicile cărora era reprezentarea sfinților într-o manieră tipică ucraineană.

Cuvinte-cheie: Kiev, Kiev-Pechersk lavra, Ucraina, pictură icoană, baroc, desene.

Summary

**Iconography of Ukrainian religious portraits in the drawings
of the Lavra icon-painting workshop of the 18th century**

Based on archival documents and drawings of the icon-painting workshop of the Kyiv-Pechersk Lavra in the 18th century, the article analyzes mainly the inscriptions made by the authors and also the Ukrainian element in the Ukrainian baroque. The author presents the level of research on this topic. It is established that the Lavra icon-painting workshop had a high level of teaching the icon-painting science. In 1763, the Lavra workshop was transformed into a “school”. The administrators of the school not only monitored the general conditions, but also taught icon-painting. The students were divided into 2 groups: one group consisted of apprentices, the other of pupils. The students in the Lavra studied according to Western books. On the example of several drawings, the author shows the uniqueness of religious subjects, one of the features of which was to paint the image of saints in a typical Ukrainian manner.

Keywords: Kyiv, Kyiv-Pechersk Lavra, Ukraine, icon-painting, baroque, drawings.

Целью данной статьи является анализ ряда неизвестных фактов, которые до сих пор не были исследованы в украинской культурологической и исторической науках – иконография украинских религиозных портретов на рисунках Лаврской иконописной мастерской XVIII века. Особенно это касается некоторых рисунков, которые не были опубликованы, либо не было исследовано их культурологическое значение. Частично автор затронул эти проблемы в одной из своих публикаций [1]. В другой публикации автор

остановился на истории непосредственно монастырской мастерской и ее руководителей, учителей [2]. Для реализации намеченного необходимо было решить следующие научные задачи: указать основную историографию изучения темы; очертить круг использованных источников; рассмотреть и проанализировать историю Киево-Лаврской мастерской в XVIII веке, ее историю, а также охарактеризовать лаврские религиозные рисунки.

Данная работа базируется на научных принципах историзма и критического осмыс-

ления источников, в процессе исследования были использованы культурологический и иконологический методы.

Исследованием истории иконописной живописи занимались Михаил Истомина, Федор Уманцев, Павел Жолтовский, Дмитрий Степовик [3-10]. Все они внесли огромный вклад в исследование, как собственно истории этой мастерской, так и ее художественной составляющей. Например, М. Истомина был первым исследователем Лаврской мастерской и рисунков. В украинской историографии эти рисунки принято называть «кужбушками» (от немецкого *Kunstbuch* – книга по искусству). М. Истомина считал, что создал Лаврскую иконописную школу архимандрит Зосима Вилькевич в 1763 году [7, с. 72]. Исследователь подчеркивал, что в рисунках прослеживается четкое влияние Запада. Кроме этого, при исследовании «кужбушек» искусствовед называет много фамилий учащихся в Лаврской мастерской, приводит интересные факты о самом процессе обучения и его уникальности, в целом.

Позднее, уже в советское время другим ученым, занимавшимся подобной тематикой, был Федор Уманцев. Он считал, что развитие украинской иконописи происходило как противодействие католицизму [10, с. 71]. Исследователем была освещена также методика обучения учащихся, дальнейший путь будущих художников.

Весомый вклад в исследования сделал Павел Жолтовский. Ученый охарактеризовал учебный процесс Лаврской мастерской в XVIII веке и опубликовал более 1400 рисунков [4]. В другом труде он опубликовал ряд документов, относящихся к исследованию пигментов красок и их названий в XVIII веке [9]. Также исследованием лаврских рисунков занимался Дмитрий Степовик. Он издал основательную работу «Українська графіка XVI-XVIII століть», в которой проследил историю украинской графики со времени ее появления в XVI веке, очертил особенности развития этой отрасли искусства до конца XVIII века [9]. В этом фундаментальном труде была также изучена эволюция рисунков и гравюры; художественные стили; влияние западного искусства, которое доминировало в те времена в Украине. Другая монография Д. Степовика «История Киево-Печерской лавры» посвящена истории, организации духовной жизни,

статусу, персоналиям всемирно известного православного монастыря Украины, а также уникальности украинского барокко и его влиянию на российское и сербское искусство [8].

Источниками для нашего исследования являются графические рисунки лаврских художников XVIII века, хранящиеся в фондах украинских архивных учреждений, в частности, Центрального государственного исторического архива Украины (далее – ЦГИАУ) и Института рукописей Национальной библиотеки Украины им. В. Вернадского (далее – ИР НБУВ) в Киеве.

В период существования Киево-Лаврской церковно-художественной школы каждому, кто учился, предоставлялись в этом заведении все необходимые знания и практические навыки по изобразительному искусству. Также была еще возможность совершенствовать свои профессиональные навыки в религиозном и светском искусстве. Помимо копирования, которое являлось основным методом обучения, также был популярен метод изображения лиц святых с обликов тогдашних современников-художников, которых они могли знать, либо изображали в этих рисунках себя. В мастерской мастера работали над созданием икон – как для самой лавры и других принадлежавших ей церквей, так и по заказу разных частных лиц. Руководителями иконописной были Иван, Феокист, Олимпий, Роман, Игнатий, Владимир и Захарий. Все они наблюдали за состоянием мастерской, учебным процессом, за реставрацией, разрисовкой храмов. Эти наставники обучали иконописному искусству, занимались хозяйственными делами. В мае 1763 года заменяется келейное обучение, реорганизуется Лаврская церковно-художественная школа в «училище», в котором, согласно лаврскому указу, должно было учиться 10 «молодиков» (подмастеров) и 20 «виростків» (учеников). Все они получали продукты, одежду, однако же, подмастера также участвовали в иконописных работах, за что получали деньги [13, л. 12]. Все ученики заключали контракт на обучение, в течение которого учащийся должен был научиться иконописному делу. По истечении этого срока выпускники по своему усмотрению выбирали собственное будущее.

Основы обучения составлял рисунок. Следует отметить, что именно в тех условиях

означал собственно термин «рисунок». Точное объяснение этого понятия дал Дмитрий Степовик по поводу украинской графики XVI-XVIII веков. Термин заключал в себе в то время два взаимосвязанных между собой значения: как подчиненная гравюре подготовительная художественная форма и как самостоятельное произведение [9, с. 100]. Еще раньше М. Истомин разделял эти произведения на несколько видов: простые, перерисованные из западных гравюр, эскизы.

В то время местные художники учились в Западной Европе и привозили домой различные учебники, по которым впоследствии учились украинские мастера. В эти альбомы часто входили различные западноевропейские учебники, гравюры и учебные пособия по рисованию, ученические рисунки. Анонимность выполненных рисунков доставляет современным исследователям немало трудностей, но об этом не беспокоились ни тогдашние ученики, ни даже сами мастера-художники и вышколенные художники, потому что считалось, что их имена будут записаны на небе. Эти пособия хранились в иконописной, а также в библиотеке лавры. Большая часть рисунков в «кужбушках» датируется серединой XVIII века. В каждом альбоме есть разная тематика, как и различный формат листов. Иногда можно встретить целый альбом рисунков одного автора!

Лаврские мастера, ученики не копировали малоизвестные им вещи, фигуры западных святых, чуждые украинскому мировоззрению пейзажи. Поэтому на протяжении XVIII века учащиеся обучали индивидуализировать черты лица, ориентированные на местный этнический типаж. Один из примеров – это рисунки апостолов с ангелами. Здесь ангелочки похожи больше на украинских людей и детей [11, л. 10-13об.; 12, л. 28-35об.]. Лаврская церковно-художественная школа учила мастеров прежде всего иконостасной живописи, то есть ученики должны были думать категориями монументальных образов [9, с. 128]. Примерами могут служить рисунки Олимпия, где изображены фигуры святых, явно предназначенные для воплощения в иконостасном ярусе какой-либо церкви [9, с. 128]. Это подтверждают и архивные данные [12, л. 28-35об.]. Такие черты монументальности можно увидеть в рисунке «Святой апостол Иаков» [12, л. 28]. Ри-

сунк не подписан автором, изображения апостолов Иакова и Симона выполнены в одной манере, а под рисунком Симона есть подпись «Дионисий» [12, л. 35зв.]. Возможное авторство Дионисия подтверждается выполнением таких вещей, как стопы ног (они длинные), лиц, глаз, бровей – в целом по качеству детализации, драпировке тканей одежды, теней и полутеней. Иаков несколько похож на Господа Иисуса Христа. Он изображен довольно молодым человеком, с короткой бородой и книгой в руках. В этом альбоме можно встретить и другие изображения апостолов. В каждом названии святых на рисунках есть своя нумерация, а это еще одно свидетельство того, что рисунки были проектом для воплощения в иконостасе. Вероятно, эти изображения могли служить эскизами. В рассматриваемом рисунке число «5» в названии может свидетельствовать о том, что это эскиз какой-то части композиции: вероятнее всего для иконостаса, или для настенного монументального воплощения на столбе, потолке или на куполе храма. Автор подписал, в какой цвет нужно обрисовать какую деталь. Ангел обычно изображен в хитоне, но этот будто бы церковный хитон больше похож на тогдашнюю украинскую рубашку. Художник данного сюжета аккуратно написал те названия пигментов, которые он знал. У ангела крылья «унбрастие», то есть умбра темно-коричневая, хитон – «гришпанови»; то есть зеленая земля; а гиматий – «жолтого-рюча» – желто-горячий. У Иакова в руках книга – опять «дришпан», то есть зеленая земля; гиматий – «мумииовы», то есть красно-коричневый; хитон – «бербелевы», то есть сине-зеленый.

Следующий образ – святой апостол Симон, то есть Петр [12, л. 35об.]. Как уже отмечалось, по манере исполнения он похож на рисунок апостола Иакова. Здесь мы видим несколько иное изображение ангела, чем на других рисунках. Автором подчеркнута тени и полутени, четче нарисованные глаза, брови, губы, лоб, волосы, одежда. Обращает на себя внимание то, как автор «нарядил» Симона в одежду того времени – рубашку (хитон) с пуговицами, манжетами и широкий халат с воротничком, то есть он был изображен как обычный человек тогдашнего времени. Основным атрибутом Симона является пила, от которой он принял мученическую смерть. Здесь

автор тоже подписал названия цветов на одежде: у ангела крылья – «шарій» (серый); порфира – «мумия»; хитон (рубашка) – лазурный, порфира – тоже «мумия». У Симона хитон – «ценобровий», воротник – «мумия», порфира – «зеленіє темни», то есть темно-зеленый. Внизу написано, что автором был Дионисий. В альбоме №8 на титульном листе написано, что «одолжил Пахомий «куншт» тот что с собственного 1749 года месяца генваря парня своего приказал Ивану» [11, л. 1]. То есть этот «кужбушек» Пахомий одолжил своему ученику Ивану, посоветовав (приказав) рисовать в нем свои упражнения, либо этот альбом мог быть взят для обучения. Пахомий был руководителем в Лаврской иконописной в начале 1760-х годов. Кроме Ивана, возможным другим автором некоторых иных рисунков был Афанасий. Ведь он оставил надпись на одном из листов: «Сеи куншты рисовал Афанасий Улазовски ноября 6 дня» [11, л. 33об.]. Если сравнивать рисунки апостолов с ангелами, то в альбоме №21 упомянутые «куншты» очень похожи между собой, хотя немного проще относительно детализации [11, л. 10-13об.]. Интересно, что здесь нет надписей цветовых названий на сюжетах. Очевидно, эти рисунки были выполнены одним из учеников, в отличие от альбома №21, где видна рука мастера. Большинство рисунков сделаны как упражнения по драпировке с акцентом на передачу объемности тканей одежды. Но такое внимание к чисто барочным роскошным складкам есть не на всех рисунках. Например, образ апостола Иакова с ангелом имеет только нанесенные контуры ангела, а у Иакова далеко не на всей одежде обозначена ее объемность [11, л. 10]. Это также касается и рисунка апостола Симона с ангелом, где драпировка проработана лучше, подчеркнута объемность, но не уделено должного внимания деталям – манжетам, пуговицам. Кроме этого, обозначены только основные контуры лиц, повторяющиеся с таким же изображением, что и в альбоме №21 [11, л. 13; 12, л. 35об.]. Только с одним отличием: здесь лица ангелов совсем другие, чем те, что в рисунках Афанасия, наверняка автор этих рисунков проявил свой характер [11, л. 13]. Мы можем предположить, что рисунки апостолов в альбоме №8 могли быть скопированы с альбома №21. Именно они могли быть взяты за образец.

Итак, подытоживая, можно сказать, что в обучении рисованию в Лаврской иконописной мастерской в городе Киеве существовала свобода интерпретаций евангельских образов, их иконографии, поощрялись украинизация лиц, одежды, внешнего окружения. Ощутимо влияние украинского варианта стиля барокко – с роскошными складками одежды, контрастами цветов. В этом состоит национальное своеобразие и уникальность этого сборника ученических произведений.

Литература / References

1. Веремеєнко Т. Київська школа сакрального малярства другої половини XVIII – початку XIX століття: феномен лаврських «кужбушків». В: *Культура і сучасність: альманах*, 2020, №2, с. 170-174 / Veremeyenko T. Kyiv's'ka shkola sakral'noho malyarstva druhoi polovyny XVIII – pochatku XIX stolittya: fenomen lavrs'kykh «kuzhbushkiv». V: *Kul'tura i suchasnist': al'manakh*, 2020, №2, s. 170-174.
2. Веремеєнко Т. Начальники Лаврської ікономалярні XVIII – першої половини XIX ст. (роки, обов'язки та їх роль). В: *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*, 2019, Вип. 19, с. 129138 / Veremeyenko T. Nachal'nyky Lavrs'koyi ikonomaлярni XVIII – pershoi polovyny XIX st. (roky, obov'yazky ta yikh rol'). V: *Ukrayins'ke mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi*, 2019, Vyp. 19, s. 129138.
3. Жолтовський П. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Київ: Наукова думка, 1982. 283 с. / Zholtovs'kyu P. Malyunky Kyevo-Lavrs'koyi ikonopysnoyi maysterni. Kyiv: Naukova dumka, 1982. 283 s.
4. Жолтовський П. Художнє життя на Україні в XVI-XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 177 с. / Zholtovs'kyu P. Khudozhnye zhyttyana Ukrayini v XVI-XVIII st. Kyiv: Naukova dumka, 1983. 177 s.
5. Истомин М. К истории живописи в Киево-Печерской лавре. В: *Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца*, 1895, кн. 9, с. 66-75 / Istomin M. K istorii zhivopisi v Kiyevo-Pecherskoy lavre. V: *Chteniya v Istoricheskom obshchestve Nestora-letopitsa*, 1895, kn. 9, s. 66-75.
6. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. В: Ис-

- куство и художественная промышленность, 1901a, №10, с. 291-310 / Istomin M. Obucheniye zhivopisi v Kiyevo-Pecherskoy lavre v XVIII v. V: Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost', 1901a, №10, s. 291-310.
7. Истомин М. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. В: Искусство и художественная промышленность, 1901b, №11, с. 311-318 / Istomin M. Obucheniye zhivopisi v Kiyevo-Pecherskoy lavre v XVIII v. V: Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost', 1901b, №11, s. 311-318.
8. Степовик Д. Історія Києво-Печерської лаври. Київ: Видавничий відділ Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2001. 554 с. / Stepovyk D. Istoriya Kyievo-Pechers'koyi lavry. Kyiv: Vydavnychy viddil Ukrayins'koyi Pravoslavnoyi Tserkvy Kyivs'koho Patriarkhatu, 2001. 554 s.
9. Степовик Д. Українська графіка XVI-XVIII ст.: Еволюція образної системи. Київ: Наукова думка, 1982. 333 с. / Stepovyk D. Ukrayins'ka hrafika XVI-XVIII st.: Evolyutsiya obraznoyi systemy. Kyiv: Naukova dumka, 1982. 333 s.
10. Уманцев Ф. Троїцька надбрамна церква. Київ: Мистецтво, 1970. 210 с. / Umantsev F. Troyits'ka nadbramna tserkva. Kyiv: Mystetstvo, 1970. 210 s.
11. ИР НБУВ. Ф. 229. спр., 8.
12. ИР НБУВ. Ф. 229. спр., 21.
13. ЦГИАУ, ф. 128, оп. 1 общ., д. 254.



Рис. 1 «Святой апостол Яков» ИР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 28.



Рис. 2 «Святой апостол Симон» ИР НБУВ. Ф. 229. Спр. 21. Арк. 35зв.



Рис. 3 «Святой апостол Яков» IP НБУВ. Ф. 229.
Спр. 6. Арк. 7.



Рис. 4 «Святой апостол Симон» IP НБУВ. Ф. 229.
Спр. 6. Арк. 8.

Orașul Chișinău în planuri istorice până la al Doilea Război Mondial. Considerații preliminare

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.05>

Rezumat

Orașul Chișinău în planuri istorice până la al Doilea Război Mondial. Considerații preliminare

Începând cu mijlocul secolului al XVII-lea, când a fost fondat orașul Chișinău, și până la mijlocul secolului al XX-lea, au fost elaborate mai multe planuri ale acestuia, importante pentru înțelegerea formării și dezvoltării structurii lui urbanistice. Printre planurile deosebit de valoroase ale orașului elaborate în secolul al XIX-lea se situează cele din anii 1817 și 1834, care pe de o parte documentează partea preimperială a localității, iar pe de alta prezintă planul extinderii ei teritoriale. Un loc de seamă în cartografia Chișinăului îl ocupă planul orașului elaborat în 1942 de către Institutul Aerofotogrametric din București. Scara planului este de 1:2000. Este un document grafic deosebit de valoros pentru înțelegerea dezvoltării urbanistice a orașului Chișinău de la mijlocul secolului al XX-lea. Planul propune o atentă documentare a caracteristicilor reliefului, a intervențiilor antropice în peisaj – iazuri/lacuri, șanțuri, poteci, drumuri, căi ferate, poduri, străzi, garduri, construcții, conținând și prima reprezentare cunoscută a parcelării istorice urbane.

Cuvinte-cheie: Chișinău, oraș, plan, cartografie, structură urbanistică, parcele urbane.

Summary

The city of Chisinau in historical plans until World War II. Preliminary considerations

Since the founding of the city in the middle of the 17th century to the middle of the 20th century, Chisinau benefited from several cartographic representations, important for understanding the formation and development of its urban structure. Among the particularly valuable city plans drawn up in the 19th century, we mention those from 1817 and 1834, which on the one hand document the pre-imperial part of the town, and on the other hand present the plan for its territorial expansion. The city plan developed in 1942 by the Aero-Photogrammetric Institute from Bucharest occupies an important place in the cartography of Chisinau. The scale of the plan is 1:2000. It is a particularly valuable graphic document for understanding the urban development of the city of Chisinau from the middle of the 20th century. The plan proposes a careful documentation of the features of the relief, of anthropic interventions in the landscape – ponds/lakes, ditches, paths, roads, railways, bridges, streets, fences, constructions, also containing the first known representation of the historical urban plots.

Keywords: Chișinău, city, historical plan, cartography, urban structure, urban plots.

Orașul Chișinău a fost întemeiat la mijlocul secolului al XVII-lea în contextul necesității fortificării rețelei de centre urbane din sud-estul Principatului Moldova dinspre părțile țării ajunse sub controlul turcilor și a tătarilor din Crimeea [1, p. 52].

În ultimul pătrar al secolului al XVII-lea, ca o reflexie a consolidării importanței sale, Chișinăul începe să fie reprezentat în documentele cartografice europene. Astfel, la 1688, la Paris este editată o hartă care prezintă întregul bazin al fluviu-

lui Dunărea, de la izvoare până la căderea lui în Marea Neagră. Printre localitățile interfluviului Prut-Nistru apare și orașul nostru, cu denumirea ortografiată: *Kisinau*¹.

La mijlocul secolului al XVIII-lea, orașul este deja plast printre cele zece cele mai importante localități urbane ale țării. Creșterea importanței lui în calitate de centru vamal și economic a generat o creștere a numărului populației, a suprafeței construite a localității și a importanței ei administrative. În acest context, Chișinăul devine centrul

administrativ al celui mai mare district al țării – Ținutul Lăpușna-Orhei.

Prima reprezentare cunoscută, fie și schematică, a planului orașului este conținută de harta Principatului Moldova elaborată pe la începutul anilor '70 ai secolului al XVIII-lea² (fig.1). Se arată destul de clar suprafața ocupată la acea vreme de orașul Chișinău (ortografiat pe hartă – „Kischenu”). Localitatea era străbătută de drumul comercial care lega Iașii, capitala țării, de orașul Tighina (Bender), teritoriul orașului fiind divizat în cinci componente teritoriale.

Următoarea documentare cartografică a localității a fost realizată în timpul Războiului ruso-austro-turc din anii 1788-1792, când alături de Chișinău staționau câteva unități militare ruse (fig.2). În acei ani au fost realizate patru planuri ale microzonei văii Bâcului unde era situat orașul. Deoarece scopul de bază era documentarea taberei trupelor imperiale și a vecinăților acesteia, planul orașului suferă de o anumită doză de superficialitate. A fost reprezentat conturul schematic al cartierelor localității, bisericile – centre de mahalale, relieful, cursul râului și a afluenților lui, lacurile și terenurile inundabile, satul Visternici de vizavi, cu biserică și cetate bastionară pe înălțimea strategică care controla accesul către vadul local al Bâcului. Cunoaștem că la acea vreme orașul avea circa 5 mii de locuitori.

Încă o reprezentare schematică a localității a fost realizată la 1800, în cadrul unui proces de judecată privind drepturile de utilizare a ”apei Bâcului” între mănăstirile stăpânitoare ale moșiilor pe care era situat orașul Chișinău (Chișinău, Bui-cani) și stăpânul moșiilor Visternici și Ghețoani (fig.3). Planul rezultat din cercetarea microzonei respective a văii Bâcului a fost puternic mediatizat ca imagine, însă fără a se explica raționamentul elaborării lui – stabilirea punctelor de conectare cu râul a hotarelor moșiilor de pe ambele maluri ale Bâcului. Pe lângă aceste puncte, planul prezintă cursul râului, podurile, morile de apă, digurile care asigurau funcționarea lor și formau iazurile locale, principalele lăcașuri de cult din orașul Chișinău și satul Visternici, precum și o seamă de case din ambele localități.

Primul plan exact al orașului a fost elaborat în anii 1813-1817, după anexarea de către Imperiul Rus a părții de la est de râul Prut a Principatului Moldova și stabilirea la Chișinău a sediului administrativ al noii provincii imperiale, Basarabia (fig.4).

Planul a fost elaborat de arhitectul și ingi-

nerul cadastral Mihailo Ozmidov. Pe de o parte, planul propunea o destul de atentă documentare a reliefului, a cursurilor locale de apă, a drumurilor, străzilor și cartierelor existente ale localității (inclusiv a celor formate organic pe parcursul elaborării lui – 1812-1817), a spațiilor publice deschise de aici, printre care a pieței comerciale centrale, a pieței de lângă biserica Sfântul Ilie și a pieței administrative de lângă biserica Sfinții Arhangheli. Pe de altă parte, planul conținea proiectul unei măriri semnificative a teritoriului urban, care deja era în proces de realizare, din contul extinderii spre sud, respectiv, din contul înglobării întregului podiș cuprins între văile celor două pârâuri afluate Bâcului: Mălina Mică și Durlești, pe atunci ocupat de terenuri agricole, de pășuni și, parțial, de segmente de pădure.

Propunerile pentru partea nou-proiectată a localității nu se bazau pe dezvoltarea organică și continuarea rețelei de străzi a orașului vremii. În contrapondere cu experiența urbană locală „pre-țaristă”, planul propunea divizarea suprafeței de pământ prevăzute pentru extinderea orașului în cartiere regulate, cu străzi intersectate la 90 de grade (7 străzi orientate aproximativ pe axa est-vest și 24 de străzi orientate nord-sud), conform principiilor urbanismului clasicizant, în vogă la acea vreme în Imperiu, propagate prin intermediul unei culgeri de proiecte-model de sistematizare urbană, publicată și pusă în circulație la 1812 [3, p. 121].

În calitate de centru compozițional al orașului extins, la hotarul de atunci al urbei, a fost prevăzută crearea unei generoase piețe administrative. De fapt, era vorba de o piață formată din două segmente de traseu dreptunghiular. Primul segment al pieței, orientat cu latura de nord spre cartierele orașului „vechi” (ce se desfășura la vale, spre Bâc), era mărginit de actualele străzi Columna, Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni și Aleksandr Pușkin, întinzându-se până în dreptul străzilor Mitropolit Dosoftei-Mitropolit Varlaam. Aici, în lungul laturilor dinspre străzile Aleksandr Pușkin și Mitropolit Gavriil Bănulescu-Bodoni, se preconiza construirea a două corpuri de prăvălii neguțătorești din zidărie de piatră. Pe mijlocul laturii sudice a acestui spațiu se proiecta construirea unei mari catedrale orășenești. Al doilea segment al pieței, mărginit dinspre nord de străzile Mitropolit Dosoftei-Mitropolit Varlaam, iar dinspre sud – de actualul bulevard Ștefan cel Mare (în acest fel, mărginindu-se cu cartierul care adăpostea complexe de clădiri ale Mitropoliei și ale Semi-

narului Teologic cu grădinile aferente), era proiectat mai extins pe laterale, ajungând, dinspre vest, la actuala stradă a Tricolorului, iar dinspre est, la strada actualmente desființată, care penetra pe mijloc cartierul orașenesc dintre străzile Aleksandr Pușkin și Vlaicu Pârcălab³. Viitoarea catedrală era gândită drept centru de greutate a acestui impunător spațiu public. Cartierele urbane ce mărgineau laturile pieței urmau să fie construite cu prăvălii neguțătoarești, cu edificii administrative și cu casele celor mai de seamă cetățeni ai orașului.

Planul localității stabilea locul pentru grădina publică, pentru principalele construcții publice și administrative orașenești și regionale, parte din care deja erau construite (mitropolia, seminarul teologic, spitalul orașenesc și închisoarea). Erau stabilite amplasamentele pentru două piețe comerciale noi (piața pentru comercializarea produselor alimentare⁴, precum și piața pentru comercializarea lemnului de construcție, vreascurilor și fânului⁵) etc.

La 2 august 1834, autoritățile centrale ale Imperiului Rus aprobă așa-numitul *Plan al orașului regional Chișinău* (fig.5), document care va determina/va ghida dezvoltarea urbanistică a localității pe o perioadă de mai bine de un secol. Prevederile acestui plan urbanistic, elaborat în baza investigațiilor cadastrale ale lui Bogdan Eitner și ale lui Andrei Gleining, urmau și dezvoltau prevederile pentru partea nouă, regulată a urbei, conținute de planul orașului elaborat de Mihail Ozmidov în 1817. În primăvara anului 1835, planul a fost transmis Comitetului pentru Construcții din Chișinău, de acum încolo orice intervenții în structura urbanistică deja existentă a urbei, precum și dezvoltarea părții noi a orașului, urmând să se desfășoare în conformitate cu prevederile generale ale acestui document important.

Planul documentează procesul intens de valorificare a teritoriului în extindere a localității (8 străzi orientate aproximativ pe axa est-vest și 20 de străzi orientate nord-sud), atestând existența la acea vreme, în cadrul noilor cartiere ale orașului, a unui număr considerabil de edificii. El reflectă și situația rezultată din asanarea văii Bâcului, precum traseul modificat al râului și dispariția bălților/mlăștinilor adiacente. Totodată, planul prevede/promovează o serie de intervenții în partea medievală a orașului, cum ar fi, de exemplu, îndreptarea și/sau modificarea traseului străzilor existente, dar și trasarea aici a unor străzi noi, respectiv, demolarea mai multor clădiri situate pe traseele în cauză.

Se remarcă faptul că vechiul spațiu public al Chișinăului, piața de lângă biserica Sfinții Arhangheli, dar și multe dintre străzile/stradelele atestate de planul din 1817 nu mai sunt reflectate în planul din 1834. Totodată, noua piață administrativă a orașului, Piața Catedralei, capătă un contur dreptunghiular unic, renunțându-se la supralărgirea ei pe segmentul dintre actualele bd. Ștefan cel Mare și str. Mitropolit Varlaam-Mitropolit Dosoftei. Planul reflectă și punerea problemei interconectării străzilor din orașul „vechi” și cel „nou”, care până atunci erau dezvoltate separat, fapt ce crea dificultăți de comunicare între cele două segmente ale localității.

Planurile Chișinăului, elaborate în a doua jumătate a secolului al XIX-lea – primele decenii ale secolului al XX-lea, reflectă procesul de constituire a rețelei stradale, definitivarea conturilor cartierelor orașului, conținând informații privind divizarea teritoriului orașenesc în sectoare, privind apariția căii ferate, privind dezvoltarea și modificarea toponimiei urbane (denumiri de străzi, piețe, grădini, suburbii), privind localizarea unor lăcașuri de cult și instituții general urbane.

În perioada interbelică, după unirea Basarabiei cu România, elaboratorii planurilor Chișinăului se concentrează pe reflectarea modificărilor survenite în toponimia urbană, localizarea/indicarea instituțiilor rezidente în oraș: instituții administrative și financiare, instituții de învățământ și medicale, instituții teatral-concertistice, hoteluri, întreprinderi etc. Exemplare în acest sens sunt planurile orașului din anul 1925 (fig.6) și 1941 (fig.7).

Dintre planurile localității elaborate în anii celui de-al Doilea Război Mondial, un loc deosebit îl ocupă *Planul Orașului Chișinău ridicat prin metoda aerofotogrametrică*, elaborat în anul 1942, care se păstrează actualmente în arhiva Primăriei municipiului Chișinău. Este un document grafic deosebit de valoros pentru înțelegerea dezvoltării urbanistice a orașului Chișinău de la mijlocul secolului al XX-lea.

Planul constă din 17 (I-XVII) planșe de hârtie de dimensiuni 0,80 x 0,60 metri, lipite pe suport metalic. Planșa marcată cu numărul ”IV” a fost pierdută. Planșa numărul ”I” conține informația generală referitoare la acest document (fig.8).

Elaboratorul planului a fost S.S.A. *Institutul Aerofotogrametric* din București. Scara planului este de 1:2000. Anul elaborării planului: 1942. Din partea Institutului Aerofotogrametric planul este

semnat de Directorul Institutului, Lt. Colonel ing. D[umitru] *Maiorescu*, de Șeful Serviciului fotogrametric, inginer B. M... (semnătură indescifrabilă), Șeful Secției, inginer A[urel] *Rusu*⁶. Legenda Planului conține 20 de semne convenționale.

Fiecare planșă conține în partea de jos nota în limba rusă privind verificarea în 1945 a "conturilor" de către o echipă condusă de A.N. Gorelin de la întreprinderea "Geotoposiemka" a Ministerului Infrastructurii Comunale a RSS Ucrainene.

O notă în limba rusă alături de titlul planului menționa că, în 1948, Echipa de topografi și geodeziști a întreprinderii "Ukrgeolnerud"⁷ a realizat "legarea" planșelor din 1942 cu „rețeaua de repere poligonometrice a orașului Chișinău”, conform prevederilor normativelor în domeniu în vigoare la acea vreme în URSS. Nota a fost semnată de Ia. Makarciuk, șeful echipei topografice a acestei întreprinderi.

Acesta este cel mai exact și mai detaliat plan al orașului Chișinău elaborat până la acea vreme. Planul a fost realizat în baza fotografiilor aeriene ale orașului, a ridicărilor topografice și a documentației cadastrale oferite de Primăria municipiului Chișinău.

Planul conține o atentă documentare a caracteristicilor reliefului – dealuri, văi, râpi, câmpii, lunci, cursuri de apă. Totodată, acesta conține și o meticuloasă trecere în revistă a intervențiilor antropice în peisaj – iazuri/lacuri, șanțuri, poteci, drumuri, căi ferate, poduri (de lemn, de beton, de fier), străzi, garduri (vii, de zid, de lemn, de sârmă), construcții. Construcțiile, locative și auxiliare, erau încadrate de parcelele urbane de care țineau. În cadrul parcelor erau reprezentate, după caz, grădinile existente aici. Numărul de niveluri al construcțiilor era indicat prin puncte și liniițe. Liniuța era semnul convențional al demisolului, punctele reprezentau numărul de niveluri supratereștre. Un punct indica prezența parterului, fiecare punct următor – numărul etajelor (fig.9).

Străzile erau marcate cu denumiri. Fiecare parcelă avea indicat numărul de ordine, care, ținând cont de denumirea străzii, indica adresa parcelei în cauză. După 1945 denumirile românești ale străzilor au fost șterse, fiind înlocuite cu altele noi, sovietice, notate în limba rusă.

În linii generale, planul reprezintă intravilanul orașului Chișinău, constituit către mijlocul secolului al XX-lea, incluzând teritoriul ca atare al urbei (format din partea preimperială, neregulată, și partea imperială, regulată a localității), precum

și teritoriul suburbiilor acesteia: Râșcani, Meleștiu, Caucaz, Tăbăcăria, Huțulăuca etc.

Planul a servit necesităților administrației orașului până pe la mijlocul anilor '50 ai secolului al XX-lea, când a fost elaborat primul plan topografic sovietic al Chișinăului. După 1945, de pe plan au fost șterse/radiate mai multe construcții și parcele, în special în partea orașului unde după cel de-al Doilea Război Mondial administrația sovietică a orașului a luat decizia de a nu mai repara sau reconstitui edificiile care au suferit din cauza incendiilor sau bombardamentelor. Pe unele porțiuni ale planului au fost radiate și hotarele parcelor care segmentau cartierele orașului, de regulă, acolo unde administrația urbei a decis construirea unor edificii care nu se încadrau în structura construită a urbei existentă la acea vreme.

Precum deja s-a semnalat, una dintre planșele acestui plan lipsește.

Oricum, cu toate pierderile de informație suferite (cauzate de radierile operate de autoritățile în gestiunea cărora se afla documentul), acest Plan reprezintă un document istoric deosebit de important pentru istoria Chișinăului, care merită a fi studiat în detaliu și pus în valoare.

Ar fi binevenită preluarea lui de la Primăria de Chișinău și transmiterea planșelor acestuia la Arhiva Națională sau la Muzeul Național de Istorie a Moldovei, pentru a se asigura conservarea lui și transmiterea către generațiile viitoare. În arhiva Primăriei planul nu este trecut în inventare/registre, iar condițiile de păstrare sunt deplorabile (la podea, în praf), faptul provocând procese continue de degradare a acestuia.

La fel de important este de a întreprinde măsurile necesare pentru a depista arhiva în care se păstrează documentele care au stat la baza elaborării acestui plan, cum ar fi: imaginile fotografice aeriene ale urbei din 1942, ridicările topografice și materialele cadastrale. Faptul ar oferi cercetătorilor istoriei urbane a Chișinăului surse de informație inedită, de o valoare deosebită.

Pentru aceasta, în primul rând, trebuie clarificată soarta *Institutului Aerofotogrametric* din București, mai exact, determinată instituția care astăzi reprezintă urmașul de drept al acestuia. Apoi, este necesar de aflat dacă această instituție păstrează arhiva fostului Institut. În caz dacă în arhiva ei nu vor fi depistate materiale legate de elaborarea planului orașului Chișinău, ar fi binevenit de determinat care arhive din România păstrează materialele din arhiva fostului Institut Aerofotogrametric.

Note:

1. Cours du Danube Depuis sa source, Jusqu'à ses embouchures ou sont partie l'Empire d'Allemagne; et des Estats qui ont este ou qui sont encore de l'Empire des Turcs en Europe; Avec Partie des Estats de la Ser^{me} Republique de Venise. Dresse Par le P. Coronelli Cosmographe etc. Corrigee et augmentee par le S^r. Tilermon, I.B. Nolin, Paris (1688).
2. Carte de la Moldavie, pour servir a l'Histoire militaire de la guerre entre les Russes et les Turcs. Levée par l'Etat Major sous la direction de F. G. de Bawr (1772).
3. Capătul dinspre bd. Ștefan cel Mare al străzii, este blocat actualmente de clădirea restaurantului McDonalds.
4. Spațiu amplasat între actualele bd. Ștefan cel Mare, str. Armenească, str. Mitropolit Dosoftei și str. Bulgară.
5. Spațiu amplasat între actualele bd. Ștefan cel Mare, str. Serghei Lazo, str. Mitropolit Varlaam și str. Mitropolit Petru Movilă.
6. Inginerul Aurel Rusu a trăit 103 ani, decedând în anul 2020 [2].
7. Întreprinderea "Ukrgeolnerud" (denumirea completă – Ukrainskij Geologorazvedochnyj Trest Nerudnyh Iskopaemyh (Trustul Ucrainean de Explorări Geologice a Zăcămintelor Nemetalice)), a fost înființată în 1945 în orașul Harkiv (URSS, astăzi - Ucraina).

Bibliografie:

1. Sergius Ciocanu, Orașul Chișinău. Începuturi, dezvoltare urbană, biserici (secolele XV-XIX), Editura Cartdidact, Chișinău, 2017.
2. Iosif Vorovencii, Alexandru Lucian Curtu, „Prof. dr. ing. Aurel Rusu (1917-2020) – personalitate marcantă a silviculturii și geodeziei românești”. În: *Revista Pădurilor*, 135(4) (2020) 001-056.
3. E. Beleckaja, N. Krašeninnikova, L. Černozubova, I. Ern, *Obrazcovye proekty v žiloy zastroyke russkikh gorodov XVIII-XIX vv.* (Образцовые проекты в жилой застройке русских городов XVIII-XIX вв.), Moskva, 1961.



Fig.1. Carte de la Moldavie, pour servir à l'Histoire militaire de la guerre entre les Russes et les Turcs. 1772 (Fragment zona Chișinău).

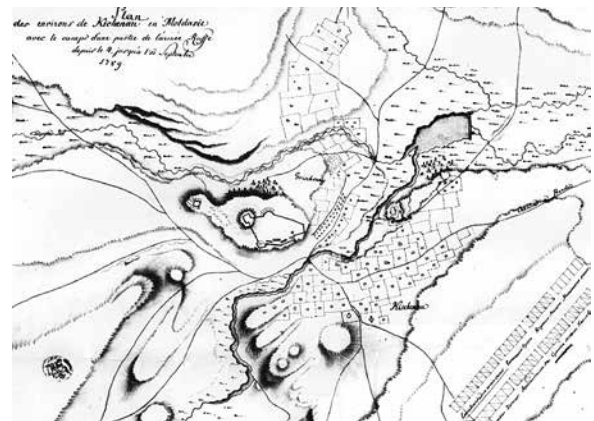


Fig. 2. Plan des environs de Kichenau en Moldavie avec le camp d'une partie l'armee Russe depuis le 4 jusqua l'11 September 1789 (fragment).



Fig. 3. Plan acces la râul Bâc a moșilor Chișinău, Bui-cani, Visternici și Ghețoani (1800). Fragment.



Fig. 4. Planul orașului Chișinău (1817).



Fig. 5. Planul oraşului regional Chişinău (1834).



Fig. 6. Planul oraşului Chişinău cu expoziția din 1925. Fragment.



Fig. 7. Stadtplan von Kischinew (Chişinău), 1941.



Fig. 8. Planul Oraşului Chişinău ridicat prin metoda aerofotogrametrica (1942). Planşa nr. I.



Fig. 9. Planul Oraşului Chişinău ridicat prin metoda aerofotogrametrica (1942). Planşa nr. XII.

Alla CHASTINA

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

Competitive works of A.V. Shchusev (1873-1949) and his participation in the international exhibitions

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.06>

Rezumat

Lucrările de concurs ale remarcabilului arhitect A.V. Șciusev (1873-1949) și participarea la expoziții internaționale

La 26 septembrie 2023 se împlinesc 150 de ani de la nașterea remarcabilului arhitect din prima jumătate a sec. al XX-lea Alexei Șciusev (1873-1949). Alexei Viktorovici s-a născut în 1873 la Chișinău pe str. Leova (actăzi str. Șciusev, unde se află muzeul arhitectului). În cei 76 de ani de viață a reușit să-și realizeze pe deplin talentul de arhitect, devenind autorul unei capodopere arhitecturale – mausoleul în Piața Roșie din Moscova. A fost laureat a patru Premii “Stalin” și a educat mai mult de o generație de arhitecți talentați, a fondat Muzeul de Stat al Arhitecturii Ruse.

Cercetând creația academicianului Șciusev, autorul prezintă doar cele mai importante lucrări de concurs ale acestui mare maestru. În 1897, după absolvirea cu medalia de aur a Școlii Superioare de Arte Plastice din Sankt-Petersburg, A.V. Șciusev a devenit pictor-arhitect cu rangul de a clasa a X-a cu dreptul de proiectare independentă a edificiilor.

A participat la concursuri de arhitectură privind construcția unui nou spital din Sankt-Petersburg (1901-1902), a sucursalei Băncii de stat din Nijni Novgorod (1910-1911), a gării Kazan din Moscova (1913), a pavilionului rus pentru cea de-a XI-a expoziție internațională de artă de la Veneția (1913-1914), ai adăpostului pentru copiii soldaților căzuți lângă orașul Chișinău (1916) ș.a.

Cuvinte-cheie: arhitectul A.V. Șciusev, concurs, proiect, construcție, clădiri, stil.

Summary

Competitive works of the outstanding architect A.V. Shchusev (1873-1949) and his participation in international exhibitions

On September 26, 2023, we will mark the 150th anniversary of the birth of the outstanding architect of the first half of the XX century A. V. Shchusev (1873-1949). Aleksey Viktorovich was born in 1873 in Chisinau on Leovskaya Street (today Shchusev Street, where the museum of this architect is located). During his 76 years of life, he managed to fully realize his talent in architecture, becoming the author of the masterpiece in the construction of the mausoleum on the Red Square in Moscow. He became a laureate of four Stalin Prizes, and educated more than one generation of talented architects. He also founded the State Museum of Russian Architecture.

Researching the many-sided architectural creativity of Academician Shchusev, in the article the author presents only the most important works of this great master which entered in competition. After graduating in 1897 with a gold medal from the Higher Petersburg Art School, A. V. Shchusev was awarded the title of artist-architect with the rank of the 10th class having the right to engage in designing buildings independently.

Thus, he took part in architectural competitions for the construction of a new St. Petersburg hospital (1901-1902), a branch of the state bank in Nizhny Novgorod (1910-1911), Kazanskiy railway station in Moscow (1913), the Russian pavilion for the XI International art exhibition in Venice (1913-1914), the shelter for the children of fallen soldiers near the city of Chisinau (1916), etc.

Key words: architect A.V. Shchusev, competition, project, construction, buildings, style.

On September 26 (October 8) of 2023 we will mark the 150th anniversary of the birth of the outstanding architect of the first half of the 20th century Aleksey Viktorovich Shchusev (1873-1949) (Fig.1). It is known that in his family archive there was a certificate with the seal of the

city of Olviopol, confirming the service of his great-grandfather Konstantin Shchusev “in the army as the Zaporozhye Cossack captain”. Thus, the ancestors of Aleksey Viktorovich were, presumably, irreconcilable fighters for the freedom of Ukraine – the Zaporizhzhye Cossacks, as in-

directly evidenced by his surname, which has the Ukrainian root “Shchus” found in the name of the marsh bird. Also, the architect’s father, Viktor Petrovich, owned a plot of land in the Kherson province in Ukraine [7, p. 16]. Aleksey Viktorovich was born in 1873 in Chisinau in the estate on the street Leovskaya (today Shchusev Street, where the museum of the architect is located).

During his 76 years of life, he managed to fully realize his talent in architecture, becoming the author of a masterpiece in construction – the mausoleum on the Red Square in Moscow. He was the winner of four Stalin Prizes. He founded the State Museum of Russian Architecture, educating more than one generation of talented architects. “For 17 years, he completed 31 projects of monasteries, temples and chapels (whereas the number of projects for Soviet buildings in the same time was half of that” [2, p. 7]. He was one of the unsurpassed leaders of the neo-Russian style in architecture and created beautiful monuments included in the treasury of world art. A. Shchusev wrote in his article on urban planning: “The beautiful architecture of past centuries is being studied; the best traditions of the heritage of Russian architecture are being developed” [6].

Researching his many-sided creativity, we will focus on the most interesting competitive works of this great Master A. V. Shchusev. Throughout his life, while working on his main projects, he happened to take part in architectural competitions, about which, according to his brother Pavel Viktorovich Shchusev, he was skeptical, believing that it was difficult to do a good job in a short competition period. In 1897, a gold medalist of the Higher Petersburg Art School, Aleksey Viktorovich Shchusev was awarded the title of artist-architect with the rank of the 10th class. Subsequently, he was able to build on his own edifices [7, p. 43].

So, in 1901-1902 A. Shchusev with the architect V.A. Pokrovsky participated in the competition of the new St. Petersburg hospital, for which he did not receive a prize, despite the fact that the design of the construction was brilliantly presented in the English style by Pokrovsky. [7, p. 50]. A. Shchusev established himself as a talented restorer, architectural historian and excellent speaker. Besides, he proved to be an outstanding painter and decorator. As a real great Master of architecture, he spent much of his time in the forests of his construction sites. Many of his works were demonstrated and were successful at the exhibi-

tions in Paris, Vienna and London in 1907, 1908 [7, p. 87].

Moving from St. Petersburg to Moscow in 1913-1917, the construction of the Kazan railway station became the main achievement of Shchusev’s creative activity. But this construction was preceded by a competitive architectural design of the State Bank Branch in Nizhny Novgorod in 1910-1911. “The whole architecture, layout, silhouette of this building, excellently designed graphically, were conceived in the character of the ancient Russian chambers. The composition included all the elements of the future Kazan railway station, such as the tower, the waiting room and the restaurant. The façade was designed rather modestly but in an original way; carved white stone being used for cladding” [7, p. 90]. But, unfortunately, this project remained unfulfilled. At the same time, it was highly appreciated, because it was at this time that the board of the Ryazan Railway was going to build a new railway station in Moscow and, for this purpose, invited architect Shchusev to participate in a closed competition. In this contest for the best project of the Kazanskiy railway station, the main competitors of Aleksey Viktorovich were the St. Petersburg architect E.N. Feleizen and the famous academician F.O. Shekhtel, who was the author of the project of the Yaroslavl railway station. Starting to design the station, Aleksey Viktorovich tried to solve the main problem of combining the motifs of folk art with the modern requirements of railway construction. He intended to use the construction of a large public building in the capital to create a monumental monument to the Russian people. The station had to be placed in the lowest part of the square, so the eventual building could become lost in the general ensemble. Therefore, Shchusev proposed to raise the structure on a pedestal, placing the railway tracks on two levels. This could emphasize both the architecture of the building itself and successfully demonstrate the level in the construction of stations. However, the technical department did not support Shchusev’s progressive views, which is why the architect had to design a single-tier station building. A competitive design by Aleksey Viktorovich was made in the forms of Pskov-Novgorod and, in part, Moscow architecture with a high-rise tower in the center and other elements that were subsequently preserved in the existing station. It was recognized as the best, when considering the results of the competition on April 14,

1912 and was soon approved by the engineering council of the ministry (Fig.2). Shchusev depicted the harmony and picturesque forms of the Old Russian appearance of the station in his design, in contrast to the few supporters of the forms of classical architecture for such buildings. Aleksey Viktorovich began to finally develop the project of the station after it was approved on November 12, 1913. Thus, “created on the basis of the age-old principles of folk art, it became a monumental monument that reflected the greatness of Russian folk art” [7, p. 88].

In 1913-1914 A.V. Shchusev designed the Russian pavilion at the XI International Art Exhibition in Venice (Fig. 3). He used “Old Russian motifs of the Moscow period, which gave the pavilion a completely modern look, reminiscent of the Kazansky railway station in its decorative architecture. Distinguished by its extraordinary softness and fine jewelry finish, its details were excellently drawn. The composition of the pavilion in the form of a Russian tower-room with a high roof, an external staircase and intricate decoration of windows in the form of extended pipes was masterfully arranged. Finished with smooth walls and completed with a sculpted crest, it harmonized very well with the architecture of Venice, despite its purely Russian character. An invitation to the opening of this pavilion in the form of a card has been preserved, where it is depicted in colors. The pavilion built with private funds was a great success at the 1914 exhibition.

On behalf of the Solodovnikov brothers, Shchusev prepared a project for the building of cheap apartments for workers and participated in the competition in 1915. Aleksey Viktorovich decided to create a whole series of such buildings, united by one idea: simplicity, good proportions and convenience of apartments for workers. Interestingly, “the facades of the houses were enlivened with patches of cozy balconies decorated with gratings of a simple but elegant pattern” [7, p. 121]. In the Russian character, in 1916 Aleksey Viktorovich prepared a project for a shelter for the children of fallen soldiers near Chisinau. “According to the initiative of Archbishop Platon (Rozhdestvensky), Exarch of Georgia, it was supposed to create a shelter for the children of fallen soldiers with a school, workshops, a home for the disabled and elderly priests, a hotel, a hospital and a church on a plot of diocesan land with an area of 120 acres” [2, p. 212]. The shelter was also intended for

the girls who were supposed to be with some nunneries. The architect intended to build a shelter on a hilly area, right on the highway. Having decided to keep the vineyards, it was “suggested to arrange a square for the approaching parishioners behind the garden, near the bell tower. According to the estimates, the total cost of the shelter was 700,000 rubles” [5, p. 490]. In general, the project was accepted, but it was not possible to implement (Fig. 4).

Another Shchusev’s project, a skete on the estate of Prince I.D. Zhevakhov in the Poltava province, was completely opposite to his previous one. The general location was supposed to be on a meadow washed by a small river. There are two buildings for the disabled in front of the entrance. In the center, there was a common church for the monks, whose cells were located right in the depths. To the right, there were the cells of wanderers with a cave church. In front of the church there was a refectory building, a house for visitors and for the abbot of the monastery. [5, p. 490] Unfortunately, this project, as a private monastery, although conceived, remained unrealized too. “As a great and sincere artist, Aleksey Viktorovich, from the first days of the revolution, tried to participate in all government events aimed at raising our artistic culture” [7, p. 127]. During that period, decrees were issued regarding monuments, architectural competitions, renovation of Moscow, etc. In 1918, a special group of architects was created to redevelop the capital, headed by academician I.V. Zholtovsky. “I was the chief Master in the workshop, and the others were just Masters; there were also apprentices. We were called so, not wanting to be called just architects”, Aleksey Viktorovich wrote [7, p. 127]. They were faced with questions on the reconstruction of the center and outskirts of Moscow, the greening of cities and many other questions, for the answers to which a number of competitions were held. In 1922, there was the first big competition of the Moscow Council with the goal to create a project for the building of the Palace of Labor in Moscow. Aleksey Viktorovich also became a participant in this contest with his own project (Fig. 5).

In 1925, Shchusev participated in the competition for the design of the House of State Industry in Kharkov. He decided to make the illustrations for the project of this large structure “perspective, made in Etching. But the heap of volumes, devoid of any plastic qualities, turned out to be a com-

pletely inappropriate topic for this. The etching was devalued by the plot and, in turn, seemed to emphasize the dryness and elementary nature of the architecture depicted on it. [1, p. 85].

The competitive project of the Central Telegraph in Moscow on Gorky Street in 1926, completed by Shchusev, earned universal recognition “for the rationality, convenience and economy of the plan and constructive scheme (Fig. 6). At the same time, its architecture was distinguished by elegance, proportionality and original freshness, in which the features of constructivism were clearly manifested” [1, p. 85].

The subject of another competition is the reconstruction of Moskvoretsky bridges: Big Stony (Bolshoy Kamenny), Crimean and Krasnokholmskiy, which were outdated and had no connection with the Kremlin and other nearby areas of the city, which clearly violated the ancient traditions of building Moscow bridges. The well-known engineers and architects took part in this competition, including A.V. Shchusev. He, together with engineer G.P. Perederiy presented the project of the Big Stone Bridge with four spans growing to the Kremlin. On the Kremlin coast, the bridge ended with a high tower, decorated with sculptural bas-reliefs dedicated to the themes of the history of Moscow. All presented projects were studied, many interesting solutions were found, but the reconstruction became possible only in 1937. The vigorous activity of architects in the planning of Moscow posed new problems more and more [7, p. 128].

So, in 1922, another big competition was held for the project of the All-Union agricultural exhibitions. The project of Academician I.V. Zholtovsky, in which the main composition and all pavilions were based on the traditions and principles of classical architecture, used wood and reinforced concrete. A.V. Shchusev was appointed the chief architect of the exhibition in 1923. In less than six months, the landfill between the Neskuchnyi Garden and the Crimean Bridge had turned into a landscaped park with an exhibition [7, p. 132], where Shchusev used wooden construction in unprecedented volumes. “For the first time, ring dowels were used, original methods of building plank sheathing, a combination of wooden structures with reinforced concrete” [7, p. 146]. After the closing of the exhibition, the Gorky Park of Culture was created in its place. During the Second World War, Shchusev built a pavilion here to

display the captured German military equipment. Later, he drafted a small concrete bridge on the ponds of the park.

In 1928, Aleksey Shchusev submitted to the competition a project of a two-span arched stone bridge for Tbilisi in Georgia. It was made with a lancet vault over its intermediate support with a picturesque lattice in the spirit of ancient Georgian architecture, which surpassed all other projects in terms of economy and monumentality, but, unfortunately it was never built [7, p. 160].

In the same year, architect Shchusev designed a monument to Christopher Columbus for participation in the international competition announced by the committee of South and North America. He conceived it in the form of a ball and a lighthouse located nearby and inside the ball was an auditorium, in which, under its stylobate, was supposed to be a museum named after Christopher Columbus. As a result of the competition, surprisingly, this project of a foreign architect was encouraged not even by a laudable word. However, this Shchusev's idea was used by young American architects in 1939 at the World Exhibition in New York (Fig. 7), without indicating the original source [7, p. 174].

The Soviet era opened up great prospects for Shchusev to achieve major architectural goals. One of the most important is the design of Dneprostroy facilities. Aleksey Viktorovich gladly took part in the competition for the planning of Greater Zaporozhye, describing the main details in his article in 1934. “The competition announced for the design of the Palace of Soviets as a monument to the victory of socialism was of great social and political significance and served as a signal for the creative restructuring of Soviet architecture and its liberation from simplistic tendencies” [7, p. 158-159]. It was known that I.V. Zholtovsky and A.V. Shchusev participated in this competition. Aleksey Viktorovich prepared the detailed report about it in the articles: “On the project of the Palace of Soviets” (1931) and “Creative Directive” (1932).

Together with Professor I.S. Izhakevich he also took part in the international competition for the clearance of a floating bridge across the Zolotoy Rog in Constantinople. This project was not implemented, but for the technique in architecture, “the simple and clear continuous construction, made of metal, looked especially convincing. The project picturesquely emphasized the painted

portals and colorful pavilions built on the site of the drawbridge” [7, p. 205].

After 1936-1937 two all-Union competitions were held with the participation of A.V. Shchusev: for the design of the pavilion for the Paris Exhibition, built in 1937 by architect B.M. Iofan and on the building of the People’s Commissariat of Heavy Industry in Zaryadye [7, p. 214-215].

By 1936, the construction of the Marks-Engels-Lenin Institute as one of the best works of Alexey Viktorovich was completed in Tbilisi, Georgia (Fig. 8). Back in 1931, Shchusev, having received an award for the design of this Institute, decided to turn this building into a monument reflecting the typical features of Georgian folk architecture. Realizing the multinationality of architecture, Aleksey Viktorovich deeply studied the culture of the people for whom he created the project, followed by the use of a national shade in the composition. In the design of the main facade of the institute, he used Bolnisi tuff for cladding, and gray basalt for the columns of the portal. The greatest Georgian Masters sculptors were engaged in the interior decoration of the building. Georgian colored marble, the advanced construction of lightweight pumice concrete, the manufacture of steel products with gold and silver notches for door handles and other details made this building majestic, which brought a fresh, cheerful stream of modern worldview. His undoubted merits served as a reason for Alexey Viktorovich to be awarded the Stalin Prize of the 1st degree in 1941 [7, p. 214].

By the same time, his competition project for a theater in Ashgabat, which he conceived and created, was inspired by “the architecture of one caravanserai” [7, p. 218]. Shchusev described his main merits as follows: “I remained on the basis of the classics, since I received such an education at the Academy of Arts. In some of my projects and buildings, I also used the heritage of the East and the national Russian creativity” [7, p. 221].

In the postwar period, Academician A.V. Shchusev took part in the competition for high-rise buildings in Moscow and gave the structure he designed in the Dorogomilovskiy district a “Russian silhouette with a golden top” [7, p. 257]. In conclusion, it is impossible not to note the highest professional level in whatever style the

constructions were performed. And this irrefutably testifies that they are all made by the hand of the Master. And also, it should be emphasized that if we talk about the architectural creative path of Academician A.V. Shchusev, innovative competitive projects and achievements, then, undoubtedly, “all his works were united by a hot temperament, a sense of patriotism and deep respect for the creations of folk genius” [3, p. 190].

Sources and bibliography:

1. Афанасьев К. Н. А. В. Щусев. М.: Книга по требованию, 188 с. / Afanas'ev K. N. A. V. Shchusev. M. Kniga po trebovaniu, 2013, 188 s.
2. Кейпен-Вардиц Д. В. Храмовое зодчество А.В. Щусева. М: Совпадение, 2013, 214 с, 104 ил.: /D. Keipen-Vardits. Khramovoe zodchestvo A. V. Shchuseva. M.: Sovpadenie, 2013, 214 s. + 104 il.
3. Резвин В. Архитекторы и власть. М.: Искусство XXI век, 2013, 311 с./Rezvin V. Aritektory i vlast'. M.: Iskusstvo XXI vek, 2013, 311 s.
4. Речь и. д. председателя духовного комитета протоиерея Н.В. Лашкова при освящении и открытии Бессарабского сиротского приюта в временном помещении, в воскресенье, 20 декабря. В : Кишиневские Епархиальные Ведомости, № 1-2, XLIX издания 3-10 января 1916 г./Rech' i.d. predsedatelya duhovnogo komiteta protoiereya Kh. V. Lashkova pri osvyashchenii i otkrytii Bessarabskogo priuyta v remennom pomeshchenii, v voskresen'e 20 dekabrya. V: Kishinevskie Eparkhial'nye Vedomosti, № 1-2, XLIX izdaniya 3-10 yanvarya 1916 g.
5. Хроника. В: Архитектурно-художественный еженедельник, № 51, 1916, с. 486-490./Khronika. V: Arkhitekturno-khudozhestvennyi ezhenedel'nik, № 51, 1916, s. 486-490.
6. Щусев А. Советское градостроительство. В: Известия, № 207 (8817), 2 сентября 1945. / Shchusev A. Sovetskoie gadostroitel'stvo. V: Izvestiya, № 207 (8817), 2 sentyabrya 1945.
7. Щусев П. В. Страницы из жизни академика А.В. Щусева М.: С.Э. Гордеев, 2011, 351 с. / Shchusev P. V. Stranitsy iz zhizni akademika A.V. Shchuseva. M.: S.E. Gordeev, 2011, 351 s.



Fig. 1. Photo of architect A. V. Shchusev (1873-1949)
(D. Keipen-Vardits. Khramovoe zodchestvo A. V. Shchuseva. M.: Sovpadenie, 2013, s.1)



Fig. 2. Sketches of the Kazansky railway station in a perspective. 1912. Architect A. Shchusev. (P. Shchusev. Stranitsy iz zhizni akademika A.V. Shchuseva. M.: S.E. Gordeev, 2011, s. 92)



Fig. 3. Perspective of the Russian pavilion at the XI International Art Exhibition in Venice. 1913. Architect A. Shchusev. (P. Shchusev. V. Stranitsy iz zhizni akademika A.V. Shchuseva. M.: S.E. Gordeev, 2011, s. 104)

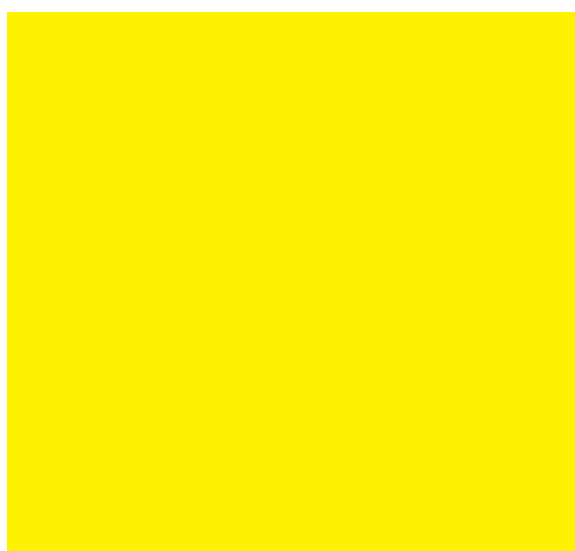


Fig. 4. Perspective of the shelter for the children of fallen soldiers near Chisinau. 1916. Architect A. Shchusev. (Arkhitekturno-khudozhestvennyi ezhenedel'nik, № 51, 1916, s. 487)

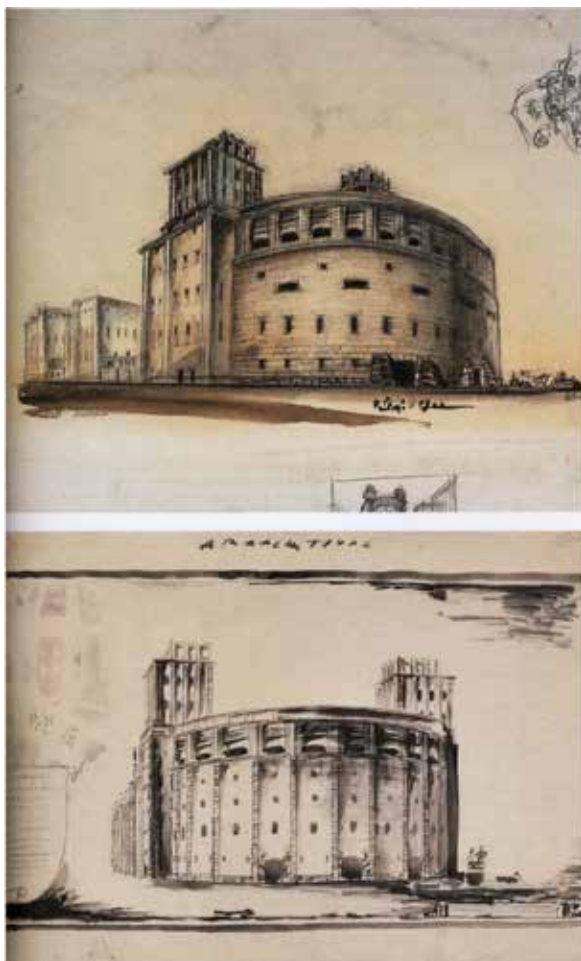


Fig. 5. Skethes for the building of the Palace of Labor in Moscow. 1922. Architect A. Shchusev. (P. Shchusev. V. Stranitsy iz zhizni akademika A.V. Shchuseva. M.: S.E. Gordeev, 2011, s. 133)



Fig. 7. Sketch of the monument to Christopher Columbus for the International participation. 1928. Architect A. Shchusev. (P. Shchusev. V. Stranitsy iz zhizni akademika A.V. Shchuseva. M.: S.E. Gordeev, 2011, s. 158)



Fig. 6. Perspective of the Central Telegraph in Moscow on Gorky Street. 1925. Architect A. Shchusev. (P. Shchusev. V. Stranitsy iz zhizni akademika A.V. Shchuseva. M.: S.E. Gordeev, 2011, s. 147)

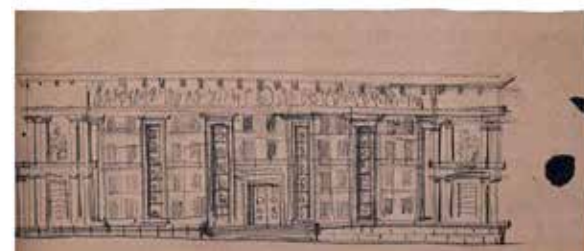


Fig. 8. Sketch of the Marks-Engels-Lenin Institute in Tbilisi of Georgia. 1933-1934. Architect A. Shchusev. (P. Shchusev. V. Stranitsy iz zhizni akademika A.V. Shchuseva. M.: S.E. Gordeev, 2011, s. 217)

Tatyana KARA-VASILIEVA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9074-4120>

Olha LUKOVSKA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4074-7454>

Valentyna KOSTIUKOVA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8630-4528>

The Avant-Garde Phenomenon in the Ukrainian Textile Art of the XX Century

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.07>

Rezumat

Fenomenul avangardei în arta textilă ucraineană a secolului al XX-lea

O pagină strălucitoare din istoria artei decorative a Ucrainei este începutul secolului al XX-lea – aceasta este o perioadă de cooperare activă între artiștii de avangardă și meșterii populari. Articolul are în vedere un experiment unic de creativitate comună a meșterilor profesioniști și cei populari, desfășurat în atelierelor de artă artizanală ale A. Semigradova din satul Skoptsy și N. Davydova din satul Verbovka. Aceste ateliere au avut diferențe în orientarea lor artistică. De aici și-au început activitatea vestitele meșterițe populare G. Sobachko, P. Vlasenko, G. Tsybulova, a căror creație este analizată în articol. Se are în vedere și activitatea creativă a artiștilor profesioniști A. Exter, K. Malevich, L. Popova, O. Rozanova, N. Genke-Meller, conform schițelor cărora meșterii populari au brodat, implementând idei suprematiste. Meșterii profesioniști au acordat atenție broderiei ca fiind cea mai expresivă formă de artă decorativă. Studiul notează că stilul artistic al panourilor decorative, al covoarelor, precum și al decorațiunilor interioare și al articolelor de costume a fost un cuvânt nou în arta vremii și a adus broderia ucraineană la un nivel înalt de dezvoltare. O astfel de cooperare a contribuit la îmbogățirea reciprocă a creativității meșterilor populari și a artiștilor de avangardă. Căutarea lor comună inovatoare a dus la faptul că broderia Ucrainei de la începutul secolului al XX-lea, dezvoltându-se în contextul tendințelor artistice ale vremii, a fost o sinteză originală a artelor decorative și plastice.

Cuvinte-cheie: avangardă, suprematism, artă populară, artist profesionist, broderie artistică.

Summary

The Avant-Garde Phenomenon in the Ukrainian Textile Art of the XX Century

The early XX th century is a bright phenomenon in the history of decorative art in Ukraine. This is a period of active cooperation between famous avant-garde artists and folk-art masters. The article examines a unique creative experiment of professional and folk artists implemented in the A. Semigradova's craft workshops in the village of Skoptsy and N. Davydova's craft workshops in the village of Verbovka. It was these workshops that had differences in their artistic orientation. The art of the famous folk craftswomen G. Sobachko, P. Vlasenko, G. Tsybulova, who came from there, is analyzed in the article. The works of the professional artists A. Ekster, K. Malevich, L. Popova, O. Rozanova, N. Genke-Meller also are being studied. The folk craftsmen embroidered artistic works based on their sketches and performed ideas of suprematism in this way. Professional artists paid attention to embroidery as the most expressive type of decorative art. It is indicated that the artistic style of decorative panels, carpets, as well as interior decoration and costume items was a new word in the art and brought Ukrainian embroidery to the highest level of development. Such cooperation contributed to the mutual enrichment of the works of folk-art masters and avant-garde artists. Joint innovative research proves the fact that the Ukrainian embroidery of the early XX century, developed in the context of artistic trends at that time, was a synthesis of decorative and fine arts.

Key words: avant-garde, suprematism, folk art, professional artist, artistic embroidery.

At the end of the 19th and beginning of the 20th century, professional artists turned their attention to embroidery as the most expressive

form of decorative art. Their searches in this area stimulated its development, changed the artistic and expressive means. The most important thing

was that they relieved embroidery from its utility and applied nature.

At this time the embroidered decorative panel as independent genre appeared. The artists did not strive to imitating painting when they mechanically transfer sketches to the embroidery canvas, but revealed the specific artistic potential of embroidery. They showed the complex texture of the material and the relief of the surface. For example, this is the brilliance and luminosity of silk threads, their ability of absorb and reflect light in different ways depending on the inclination of the stitches, etc.

At the beginning of the XXth century artists interpreted embroidery as an art form that solved purely pictorial tasks. They paid attention to correlating color, the texture of certain volumes, the emphasis being on a clear contour and color plane. Their innovative searches led to the fact that the embroidery of the early XX th century became a synthesis of decorative and fine arts and developed in the context of the artistic trends of that time. Artists created 'embroidered paintings', decorative panels, in which the influence of pictorial rules can be traced.

At this time centres for the revival of folk art appeared all over Ukraine. The technique of embroidery is being revived there. Professional artists created numerous sketches that were then made by folk craftsmen in the material. It is important that in these centres there was a search for the integration between the folk art masters and professional artists. Such a commonwealth led to profound structural modifications in art associated with the emergence of new trends. They were Ukrainian modernity and avant-garde.

Theoretical basis

Literature and other sources characterize the knowledge level of the topic. While writing the article a number of art history studies were considered regarding the general history of embroidery as a type of textile art. Creative transformation by both avant-garde and contemporary artists has also been explored. The works of Y. Arofikin, R. Zakharchuk-Chugay, T. Kara-Vasilyeva, O. Lukovska and others were useful. Of particular interest are the sources directly related to the research topic. Thus, the catalogue of the contemporary decorative art exhibition "Embroideries and carpets based on artists' sketches" is of the greatest factual value (Catalogue... 1915). It testifies that

the exhibition was presented by artists of various creative directions (a total of 280 works) embroidered by peasant women of the villages of Verbovka and Skoptsy according to the sketches: of N. Gene-Meller, K. Boguslavskaya, N. Davydova, K. Malevich, G. Yakulov and others. A. Exter and E. Pribylskaya exhibited the greatest number of works.

The most important study of A. Exter's creative biography is the monograph by G. Kovalenko (Kovalenko, 2021). She lived in Kyiv for thirty five years. The author focused on her efforts aimed at the revival of handicrafts, the creation of a workshop in Verbovka and the involvement of avant-garde artists in the creation of sketches for folk craftsmen. G. Kovalenko also researched the biography of artist Natalia Davydova. The artist's creative tasks were realized in a handicraft workshop in Verbovka (Kovalenko 2009).

The work of avant-garde artists and folk craftsmen is reflected in detail in encyclopedic articles (Encyclopedia ... 2016). An article by M. Yur is devoted to the issues of mutual influence of folk and professional art in Verbovka and Skoptsy (Yur 2009). The folk manufacturers collaborated with avant-garde professional artists, which is revealed in the studies of S. Shestakov (Shestakov 2002), as well as in the album about the Ukrainian avant-garde (Avant-garde 2019). The biographical information about the organizers of handicraft workshops can also be found in the essay by Y. Smoliy (Smoliy 2014). The creation history of a handicraft workshop in Verbovka, its flourishing and destruction are reflected in the lifelong correspondence between N. Davydova and K. Szymanowski (Chylińska 2018). The death of her son, having suffered in prison dungeons, is reflected in the diary of N. Davydova (Davydova 1924). An analysis of the drawings of avant-garde artists in comparison with easel art is reflected in the article by S. Douglas (Douglas 1993).

A. Shatskikh's monograph is distinguished by a wide range of studies of the avant-garde in the early 20th century. The study is devoted to the problems of the Suprematism formation and its ideological component. The author also explores the work of Kazimir Malevich and his associates, analyzing his role in organizing exhibitions at that time, as well as the history of the creation of Verbovka, its artistic direction. The book is equipped with unique visual and information archival material (Shatskikh 2009).

The monograph by Yu. Tulovskaya reveals the appeal of artists to the textile design in a new geometric abstraction developed into an international trend in the late 1920s. The focus of the study is on the work of L. Popova, V. Stepanova, K. Malevich in Moscow, S. Delaunay in Paris (Tulovskaya 2016). The catalogue for the exhibition «Painting with a Needle» presents the works of artists and craftsmen of Verbovka and Skoptsy. These works were recreated in embroidery according to surviving sketches. They are made in strict accordance with the size, quality of fabric and thread, and color combinations (Kara-Vasilyeva 2018).

Verbovka and Skoptsy are centres of cooperation between craftsmen and avant-garde artists

The active collaboration of leading avant-garde artists with folk masters of the early 20th century is a bright page in the history of Ukrainian art. In the context of the present study, attention should be paid, first of all, to the art workshops in the villages of Skoptsy and Verbovka that differed in their artistic orientation (Encyclopedia 2014: 113-114, 327).

In the Skoptsy village of the Poltava province (now the village of Veselinovka, Kyiv region), Anastasia Semigradova founded a «Handicraft center of Semigradova and Pribylskaya» in her estate. In 1910 she invited there the avant-garde artists Evgenia Pribylskaya (1910-1916), and later Nina Genke-Meller (1913-1915) (Smolij 2014: 93-113). The handicraft center in Skoptsy became famous as a centre of folk craftsmen and professional artists union. The famous folk craftswomen Hanna Sobachko, Paraska Vlasenko, Glikeriya Tsybulova came from there. Carpets, embroideries, interior decoration and modern costume items were created there. Their work is a kind of manifestation of the Art Nouveau style, based on the interpretation of Ukrainian baroque art of the 17th-18th centuries.

Verbovka also became an important centre for embroidery. Following the example of her mother Yulia Gudim-Levkovich, who gathered a huge collection of Ukrainian embroideries, carpets and ran an embroidery workshop on her estate Zozova, Princess Natalia Davydova organized an embroidery workshop in her estate Verbovka in 1910. It was not just one of the Ukrainian handicraft centres, but a unique laboratory of avant-garde art, a centre where the Suprematists realized their ideas.

There in 1914 N. Davydova invited Alexandra Exter, with whom she was friendly, to carry out the artistic direction. A. Exter introduced Davydova to K. Malevich and other avant-garde artists (Yur 2009: 46-55).

In 1915 an exhibition of modern decorative art «Embroidery and carpets according to sketches of artists» was held at the Lemercier Gallery in Moscow. As A. Exter noted in the preface to the catalogue, the main task was to find a new type of artistic embroidery in Verbovka. With this aim she turned to a group of artists of various trends, who could reflect different pictorial searches in their sketches for embroideries. She also made an attempt to involve contemporary folk art in the cause. As a result, the exhibition presented a series of sketches by Eumenia Pshechenko being an example of modern folk art (Catalogue... 1915: 2).

The style of embroideries by avant-garde artists

The idea of combining the latest trend in Suprematism art with folk art had no analogies in the world practice. This is precisely the importance of the experiment undertaken in Verbovka. The exhibition at the Lemercier Gallery was attended by artists of various creative directions, according to the sketches that the peasant women of the Verbovka and Skoptsy villages embroidered. The exposition was attended by Nina Genke-Meller, Ksenia Boguslavskaya, Ekaterina Vasilyeva, Natalia Davydova, Kazimir Malevich. According to the K. Malevich' sketches, 17 artworks were made at the exhibition, including 9 pillows and 4 handbags. Vera Popova exhibited tablecloths, clothes, pillows, Ivan Puni brought pillow and sketches for embroidery, Georgy Yakulov showed a scarf, a panel, a tablecloth, and a pillow. The most diverse works were presented by A. Ekster and E. Pribylskaya. The exhibition turned out to be very large. There were exhibited 280 works.

The list of embroidered works based on the drawings by A. Exter testified to the organic combination of embroidery with modern interiors and fashion. These were a pillow, a scarf, a belt, a bag, a screen, a bathrobe, a tablecloth. The works showed the artist as a tireless experimenter in search of new forms, colors and rhythms. The exhibition evoked many responses and Ya. Tugenkhold caught the main point «Here, objectless brilliance as it were, returns to its original source» (Tugenkhold 1915: 6).

Actually, this was the idea of the experiment by A. Exter and N. Davydova: to pay attention to some of the origins and the beginning of a new direction. Therefore, the exposition included drawings by Y. Pshechenko, the folk master of painting. In the same article Ya. Tugenkhold also made another precise observation. "It looks like some things seem not embroidered, but filled with color" (Tugenkhold 1915: 6).

In Moscow on December 6-9, 1917 Exter and Davydova organized the "Second Exhibition of Contemporary Decorative Art. Verbovka" in the Salon of K. Mikhailova. At this exhibition, more than 400 samples of embroidery were exhibited. They were performed by peasant women from the village of Verbovka according to the sketches of almost all artists, based on the ideas of Suprematism. Vera Pestel, Lyubov Popova, Olga Rozanova, Nadezhda Udaltsova were invited to take part. Besides Y. Pshechenko's, there was exhibited the work of Vasil Dvighoshiya, another craftsman from Verbovka. Only two of N. Genke-Meller's embroidered panels made by embroiderers from Verbovka have survived. These works testify to experimental searches. While creating the compositions by this artist, the subject form was constructed from various cylindrical, cone-shaped volumes, built on the combination of contrasting colors. This is how the language of Suprematism, its 'lexicon' was formed.

Creating impulsive or rationally modeled compositions, the artists embodied their sketches in embroidery, where the texture of the fabric, the sheen of silk threads, and the various directions of the laid stitches were interacted. With the help of sewing, the artists revealed color, line, interaction of volumes in abstract forms space. In Verbovka's embroideries, many problems of the new painting, especially the non-objective one, acquired a tactile reality, in particular these were problems of the property problems of color, its spatiality, mass, texture, density (Kovalenko 2021: 3-50). The works of artists, who united around N. Davydova and A. Exter, testified to the creation of a new direction in art and especially in embroidery, a direction that went to other art horizons. The surviving photos and sketches for embroideries demonstrate that they were absolutely involved in what was happening in the easel painting.

Thus, A. Ekster's embroidery sketches for pillows represent the motifs of her "Color Dynamics", sometimes quoted verbatim, sometimes

their variants. The sketches of L. Popova contain the plastic plots of her "Picturesque architectonics". The projects of N. Udaltsova and V. Pestel are similar to sketches, the search for forms of their Suprematist painting. One of K. Malevich's compositions for an embroidered pillow is taken directly from a Suprematist painting of 1915-1916.

It is known that K. Malevich turned to Suprematism in the spring of 1915. Therefore, "the question arises whether the debut of Suprematism was the futuristic exhibition of paintings '0.10', held at the art bureau of Nadezhda Dobychina in 1915, or the exhibition of decorative art at the Lemercier Gallery. Was the occupation of applied art one of the incentives for the development of a simplified abstraction of Suprematism"? (Douglas 1993: 103). The exhibition was one of the first demonstrations of K. Malevich's Suprematism. Since 1915 the 'Supremus' society was gradually taking shape and by the end of 1916, K. Malevich became its chairman. The exhibition had a great resonance. On December 17, Vladimir Mayakovsky-delivered a lecture on the artistic design of fabrics (Shatskikh 2009: 285).

The avant-garde influence on the work of folk artists Pshechenko and Dvighoshiya

Among the craftsmen nurtured by N. Davydova and A. Exter was the folk craftsman Yevmen Pshechenko. He took part in the exhibition of modern decorative art at the Lemercier Gallery (1915). The exhibition included three pillows embroidered by the master and 32 sketches for embroidery. In the preface to the catalogue it was noted that the works of this master are an example of modern folk painting and that the workshop in Verbovka made an attempt to attach modern folk art to the cause (Catalogue ... 1915).

Y. Pshechenko had been working in the workshop of N. Davydova since 1914, creating sketches for embroideries, towels, drawings on paper that were later made on cloth (Shestakov 2002: 171-174). The work of avant-garde artists had a huge impact on the style of Y. Pshechenko. His decorative panels are distinguished by a wide range of bright, pure colors He refers to the images of fantastic animals and birds in which the images are organically combined with plant motifs creating a special world of fairy-tale images. The most important attention is paid to the works united by the theme of circus performances perceived as a folk holiday, a fair that goes back to the tradi-

tions of folk festivals, performances of buffoons, mummers. These works are «Giant», «Jester», «Acrobat», «Juggler». The images are painted with naivety, sincerity. The general atmosphere of the holiday is conveyed through bright, decorative and mixed colors. In the compositions, the generalization of the image forms is combined with a clearly traced contour of the general silhouette line. The works are sincere, naive and spontaneous. They organically combine the reality of depicting details with naive symbolism and conventionality. In the exhibition catalogue of 1915, A. Ekster called Y. Pshechenko «a primitive artist with a wonderful and gentle poetic worldview» (Catalogue 1915: 11).

Since 1914 Vasil Dovgoshiya also worked in the workshop of N. Davidova, creating sketches for embroidered panels and towels that were later made on cloth. His works were presented for the first time at the Second Exhibition of 1917 in the Salon of K. Mikhailova. The works reveal a subtle master of color who creates his conditional, generalized images with the help of bright color spots. The main thing in the works is a virtuoso line that outlines and reveals the images (Avant-garde and modern 2019: 111-115). His compositions “Hare”, “Pink Swan”, “Bird”, “Cock”, “Horse” are built as enlarged stylized images of birds, animals, plants, evenly colored large planes filled with one color. They seem to float in space.

Peasant Suprematism – “jubilant brilliance of dazzling colors” notes the short, but such an energetic and impressive history of Verbovka (Kovalenko 2009: 37). Its story ended at the moment of its highest development. It seemed that Davydova’s ideas promising and revealing so much were incredibly rich in many other things. As a result of the tragic revolutionary events of the civil war period and the devastation, the works created in the workshops of A. Semigradova in Skoptsy and N. Davydova in Verbovka were not preserved. In addition, in 1919 the estates and workshops were destroyed, the collection of embroideries and drawings was irretrievably lost. A. Exter and N. Davydova were forced to emigrate. While in Paris A. Exter was actively engaged in painting, designing modern clothes, painted ceramics, and illustrated books.

In 1925 before N. Davydova’s life was tragically cut short, and in 1926 opened a workshop in Paris where she sought to continue creating accessories for clothes, mainly scarves. It sounded like

an echo of that grandiose experiment carried out in Verbovka. Davydova maintained friendly relations with the Polish composer Karol Szymanowski, the creator of new avant-garde forms in music. His estate Tomashivka was located near Verbovka. He dedicated his Second Piano Sonata (Opus 21) to her. They corresponded during their entire lives and reflected in their letters the idea of creating Verbovka, its heyday and the complete destruction in revolutionary times (Chylińska 2018: 30-40). Davydova described her thoughts and sufferings in the book «Half a Year in Prison» published in Berlin, which in many respects anticipated the texts of A. Solzhenitsyn (Davydova 1924:1-20).

The revival of the textile industry and the development of avant-garde artists

The unique experience of involving Suprematist artists in the design of interior items, clothing, acquired in Verbovka laid a new direction in their orientation towards the mass consumer and participation in the formation of the art environment. The beginning of the 20th century marked a new stage in the direct participation of K. Malevich, V. Stepanova, A. Rodchenko, L. Popova, as well as Sonia Delaunay in the development of sketches for fabrics of textile production, in the creation of new forms of clothing. The experience of Verbovka was not an episodic moment in the work of avant-garde artists. It served as a catalyst for understanding new trends in art, prompted to the artists new plastic moves in the future. This experience became a kind of foundation on which the further interest of artists in designing things developed. It was Suprematism that stood at the origins of the new geometric ornamentation of fabrics continued by the constructivists (Tulovskaya 2016: 25-30).

After the revolution, the civil war, and the foreign intervention, all spheres of industrial production are gradually beginning to recover. This process coincided with the ideas of artists about the introduction of new art forms and the transition to a qualitatively different path of development. In 1918 the Artistic and Industrial Department was created under the Education Commissariat. It was initially headed by Olga Rozanova. She developed a network of Free State Industrial and Craft Workshops including all the leading artists of that time. So, the Moscow workshops were formed on the basis of Stroganov School of Painting, Sculpture and Architecture. The task of the workshops

was to raise the artistic level of mass products and create new designs for the textile industry.

The activity of K. Malevich in the field of artistic textile deserves attention. He created sketches for the Free State Artistic and Industrial Workshops in Vitebsk and developed designs for fine fabrics of calico and cambric. To do this, the artist chose light Suprematist elements from simple geometric shapes. It was Suprematism, the experience of working in Verbovka that stood at the origins of a new geometric ornamentation continued in the future by constructivists.

In the 1920s Emil Tsindel cotton-printing factory, known in pre-revolutionary years in Moscow, was gradually revived. In her monograph, researcher Yu. Tulovskaya dwelled in detail on all stages of the factory restoration. The old French drawings with plant elements were replaced by fundamentally new ones created by L. Popova, V. Stepanova and A. Rodchenko. They were based on the basic principles of constructivism: functionality, expediency, utility (Tulovskaya 2016: 25-30).

V. Stepanova created more than 100 sketches and 20 of them were implemented in production. At the heart of her sketches there is primarily a graphic understanding of the line. These are primarily stripes of various modifications, sometimes combined with circles. This is how the projects of sport suits in 1923 were solved, as well as a number of drawings for fabrics.

L. Popova died in 1924, having worked at the factory for about six months, and managed to create about 100 drawings for fabrics, sketches of dresses. They feel the ideas developed during the creation in Verbovka of the series "Picturesque architectonics" (1916-1918). In her sketches the intersection of lines of different coloring prevailed. In general, the works of V. Stepanova and L. Popova are a fundamentally new understanding of drawing. This is not a fabric ornamentation and its decoration, but an alternative transformation of the plane, a single organic life along with it.

The experience of S. Delaunay's artistic discoveries of her Parisian period, her activities in the field of creating new forms of clothing and ornament testify to the ideas reminiscent of L. Popova and V. Stepanova in the context of the constructivism development. It is their creative experience that will be the most promising for the further development of design in the second half of the 20th century.

Project for the reconstruction of embroidery by folk craftsmen and avant-garde artists

The works that were created in the embroidery centers of Ukraine in Skoptsy and Verbovka at the beginning of the 20th century were a new word in art. Being triumphantly exhibited at exhibitions, they were a great success, as evidenced by reviews in the press of that time and the reviews of contemporaries. At the same time, the embroidered works themselves were lost and only sketches on paper of both folk craftsmen and avant-garde artists survived. That is why the idea of the project to revive them in embroidery arose, the authors are well-known art critics T. Kara-Vasilieva (Kyiv) and G. Kovalenko (Moscow).

This long-term project involves the research work of finding the sketches for embroidery in the private collections of Moscow, New York, Kyiv, St. Petersburg, in numerous museum funds, and the reconstruction of photographic materials of that time in archives (Kara-Vasilieva 2018). Thanks to the American theater historian and critic Oliver Seiler who came to Moscow during the exhibition of the 1917 Verbovka one, photographs have been preserved that are invaluable evidence of this creative experiment. Thanks to these materials it became possible to fully understand the contribution of avant-garde artists. The Ukrainian embroidery consists of a grandiose experiment of cooperation between folk craftsmen and avant-garde artists. The project is developing constantly being updating with new finds and, accordingly, embroidering the recreated works.

The sketches in the material were made by the embroidery artist V. Kostyukova (Kyiv). The project consists of 35 works, among them 5 works by K. Malevich, that accurately reconstruct the original sketches in terms of size, thread, fabric quality, and color combinations. V. Kostyukova recreated the complex technique of smoothing «painting with a needle», the works of which were originally made (Kara-Vasilieva 2018: 6-103).

Conclusions

An analysis of the works created in the estates of A. Semigradova in Skoptsy and of N. Davydova in Verbovka at the beginning of the 20th century proves that these were art centers where the relationship between avant-garde artists and folk craftsmen was established and where the Suprematists realized their ideas. Among the folk craftsmen, who were formed thanks to the em-

broidery workshops in the villages of Verbovka and Skoptsy, there were masters of decorative painting V. Dovgoshiya, Y. Pshechenko, G. Sobachko. They worked in close contact with the avant-garde artists A. Exter, K. Malevich, L. Popova, N. Udaltsova, O. Rozanova and others. Their works testify to experimental searches in the creation of compositions in which the subject form was constructed from various cylindrical, cone-shaped volumes, built on a combination of contrasting colors. The artists embodied their sketches where the texture of the fabric, the sheen of silk threads, and the various directions of the laid stitches interacted. With the help of sewing the artists revealed color, line, and the interaction of volumes in space in abstract forms. In Verbovka's embroideries many problems of new paintings, especially non-objective ones, acquired a tactile reality. The problems of color properties, its density, spatiality, mass, texture were studied by artists. An analysis of the drawings made in embroidery by avant-garde designers in comparison with their easel art, testifies to the close relationship between their plastic ideas. This experience was an impetus for the creation of new trends in the field of artistic textile and the clothing design stimulated the participation of K. Malevich in creating sketches in textile and clothing art in the period 1919-1920, and of V. Stepanova and L. Popova in 1923-1926 in the spirit of constructivism.

The project of recreating embroideries was based on the sketches of avant-garde artists and was being carried out in Ukraine for 10 years. It made possible to see and really feel the results of cooperation between avant-garde artists and folk craftsmen, which is a unique phenomenon in the world practice.

References

Авангард и модерн в українському народному мистецтві 1910-1930 років. Альбом. НМУНДМ: упор. О. Шестакова. Київ: Соміт. 2019. 152с. / Avanhard y modern v ukrainskomu narodnomu mystetstvi 1910-1930 rokiv Albom. NMUNDM: upor. O. Shestakova. Kyiv: Somit. 2019. 152s.

Арофікін Є. Українська народна тканина. Народна творчість та етнографія. 1983. № 4, с.42-45. / Arofikin Ye. Ukrainska narodna tkanyna. Narodna tvorchist ta etnografia. 1983. № 4, s.42-45.

Давыдова Н. Полгода в заключении. Дневник 1920-1921 годов. Берлин. 1924. 142с. / Да-

vydova N. Polgodu v zaklyuchenii. Dnevnik 1920-1921 godov. Berlin. 1924. 142s.

Дуглас Ш. Беспредметность и декоративность. In: Вопросы искусствознания. Москва, 1993, № 2-3, с.96-106. / Duglas Sh. Bespredmetnost' i dekorativnost'. In: Voprosy iskusstvoznaniya. Moskva, 1993, № 2-3, s.96-106.

Захарчук-Чугай Р. Українська вишивка. Львів : Аверс, 2008. 72с. / Zakharchuk-Chuhai R. Ukrainska vyshyvka. Lviv : Avers, 2008. 72s.

Каталог выставки современного декоративного искусства. Вышивки и ковры по эскизам художников. 6 ноября-8 декабря 1915 года. Галерея Лемерсье. Москва, 1915, с.2 / Katalog vystavki sovremennogo dekorativnogo iskusstva. Vyshyvki i kovry po eskizam khudozhnikov. 6 noiabria-8 dekabria 1915 hoda. Halereia Lemerse. Moskva, 1915, s.2.

Кара-Васильева Т. Історія української вишивки. Київ : Мистецтво, 2008. 464с. / Kara-Vasilieva T. Istorii ukrainskoi vyshyvky. Kyiv : Mystetstvo, 2008. 464s.

Кара-Васильева Т., Коваленко Г. Живопись иглой. Художники авангарда и искусство вышивки: каталог. Киев: Новый друк, 2018. 112с. / Kara-Vasilieva T., Kovalenko G. Zhivopis igloy. Khudozhniki avangarda i iskusstvo vyshivki: katalog. Kyiev: Novyy druk. 2018. 112s.

Коваленко Г. Наталія Давыдова и ее «Вербовка». In: Відроджені шедеври. Київ: Новий друк, 2009, с.37-48. / Kovalenko H. Nataliya Davydova i yeyo «Verbovka». In: Vidrodzheni shedevry. Kyiv: Novyy druk, 2009, s.37-48.

Коваленко Г. Авангард Олександрі Екстер: київський період Київ: Родовід. 2021, с.3-50. / Kovalenko H. Avanhard Oleksandry Ekster: kyivskyi period Kyiv: Rodovid. 2021, s.3-50.

Луковська О. Арттекстиль України у контексті європейських експериментальних тенденцій: монографія. Київ: Майстер книг, 2018. 248с. / Lukovska O. Arttekstyl Ukrainy u konteksti yevropeiskykh eksperymentalnykh tendentsii : monohrafiia. Kyiv: Maister knyh, 2018. 248s.

Смолий Ю. Художник і час. Життєпис Євгенії Прибильської. Студії мистецтвознавства. Число 4(48). Київ. 2014, с.93-113. / Smolii Yu. Khudozhnyk i chas. Zhyttiepys Yevhenii Prybylskoi. Studii mystetstvoznavstva. Chyslo 4(48). Kyiv, 2014, s.93-113.

Туловская Ю. Текстиль авангарда. Рисунки для ткани. Екатеринбург: Татлин, 2016. 176с. / Tulovskaya Yu. Tekstyl' avangarda. Risunky dla

tkani. Ekaterinburg: Tatlin, 2016. 176s.

Тугендхольд Я. Выставка современного декоративного искусства. In: Русские ведомости. 1915. № 257, с.6. / Tugenkhold Ya. Vystavka sovremennogo dekorativnogo iskusstva. Russkiye vedomosti. 1915. № 257, s.6.

Шатских А. Казимир Малевич и общество Супремус. Москва: Три квадрата, 2009. 360с. / Shatskikh A. Kazimir Malevich i obshchestvo Supremus. Moskva: Try kvadrata, 2009. 360s.

Шестаков С. Взаемовлияние профессионального и народного искусства на примере творчества Ганни Собачко, Василя Довгошии та Євмена Пшечена. 100 років колекції МУНДМ. Київ, 2002, с.171-174. / Shestakov S. Vzaiemovplyv profesiinoho ta narodnoho mystetstva na prykla-

di tvorchosti Hanny Sobachko, Vasylia Dovho-shiyi ta Yevmena Pshechena. 100 rokiv kolektsii MUNDM. Kyiv, 2002, s.171-174.

Энциклопедия русского авангарда. Глобал Эксперт энд Сервис Тим. М. 2014. Т.3. Кн.1, с.113-114. / Entsiklopediya russkogo avangarda. Global Ekspert end Servis Tim. M. 2014. T.3. Kn.1, s.113-114.

Юр М. Від Вербівки до Парижа. Олександра Екстер і селянське мистецтво: діалог. Музейний провулок. 2009. №2(3), с.46-55. / Yur M. Vid Verbivky do Paryzha. Oleksandra Ekster i selianske mystetstvo: dialoh. Muzeinyi provulok. 2009. №2(3), s.46-55.

Чыліńska Т. Karol Szymanowski. Romans, ktorego nie bylo? PWM. Kraków, 2018, s.30-40.

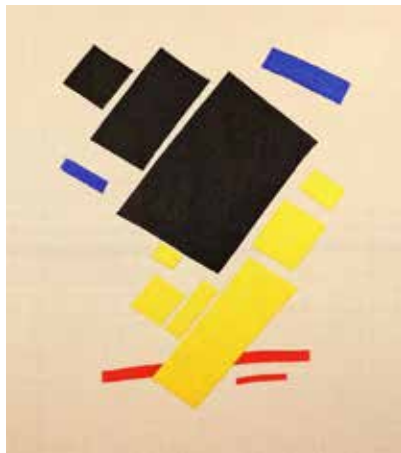


Fig. 1. K. Malevich. Suprematist composition. 1916. Recreated by V. Kostyukova, 2010. Canvas, floss, smooth surface.



Fig. 2. K. Malevich. Suprematist composition. 1916. Recreated by V. Kostyukova, 2010. Canvas, floss, smooth surface.



Fig. 3. A. Exter. From the series "Color Rhythms". 1916-1917. Recreated by V. Kostyukova, 2017. Linen, garus, art surface.



Fig. 4. V. Dvoghshiya. Panel "Rooster". 1920. Recreated by V. Kostyukova, 2010. Canvas, floss, smooth surface.

Perception of the architecture of socialist realism in the adjudications of Polish administrative courts

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.08>

Rezumat

Percepția arhitecturii realismului socialist în hotărârile instanțelor administrative poloneze

Stalinizarea a fost o perioadă din istoria Poloniei care s-a manifestat pregnant în anii 1948-1956, fiind caracterizată de influența stalinismului asupra modelării relațiilor sociale și economice. Perioada stalinismului este asociată fără echivoc cu funcționarea aparatului comunist de represiune. În cultură s-a manifestat în dezvoltarea unei direcții artistice numită realism socialist. În viața publică s-a manifestat drept o abatere de la sistemul multipartid în favoarea rolului de conducere al partidului comunist - Partidul Muncitoresc Unit Polonez. Având în vedere cele de mai sus, pentru locuitorii Poloniei cu vederi democratice, arhitectura realismului socialist a fost în mod clar asociată cu sistemul totalitar și a fost un simbol al aservirii de către URSS. Cu toate acestea, după multe decenii, în cazul unor bunuri ale realismului socialist, valorile lor au fost apreciate prin atribuirea statutului de monument. Scopul acestui articol este de a prezenta hotărârile instanțelor administrative poloneze care se referă la această problemă.

Cuvinte-cheie: realism socialist, moștenire culturală în Polonia, protejarea monumentelor, urbanism, arhitectură.

Summary

Perception of the architecture of socialist realism in the adjudications of Polish administrative courts

Stalinization in mature form was a period in the history of Poland from 1948 to 1956 characterized by the influence of Stalinism on the shaping of social and economic relations. The period of Stalinism is unequivocally associated with the functioning of the communist apparatus of repression. In culture, it manifested itself in the development of an artistic direction called socialist realism. In public life, it was a departure from the multi-party system in favor of the leading role of the communist party – the Polish United Workers' Party. Considering the above, for the inhabitants of Poland with democratic views, the architecture of socialist realism was clearly associated with the totalitarian system and was a symbol of enslavement by the USSR. However, after many decades, in the case of some objects of the socialist realism period, their values were appreciated and they were recognized as monuments. The purpose of this article is to present the adjudications of Polish administrative courts that pertain to this issue.

Key words: socialist realism, cultural heritage in Poland, protection of monuments, urban planning, architecture.

As a consequence of World War II, Poland became a state dependent on the USSR. The country had an undemocratic system, which after a few years took the form of the so-called real socialism. After brutally dealing with the democratic opposition, the power, ideology, science, culture, education, economy and propaganda were concentrated in the hands of the communist party, i.e. of the Polish Workers' Party, and later of the Polish United Workers' Party as the hegemonic party [1, pp. 255-256], with the formal existence of satel-

lite parties – United People's Party and Alliance of Democrats.

Socialist realism in architecture was proclaimed in Poland on June 21, 1949 in Warsaw at the Conference of Party Architects. Edmund Goldzamt (a Polish urban planner and architect) [2] declared in connection with the new direction in Polish architecture: "In the field of architecture, the tasks of ideological reconstruction are particularly urgent. In architecture, the further delaying of the changes, in the conditions of the

conducted massive construction – can lead to the fact that the future of socialist Poland, that our destroyed cities will remain in the next year or two, built-up forever – with buildings expressing an ideology hostile to us, will be laid out – forever – defective, in the mind of the rooted tricks of capitalist urban planning, without taking into account the new content, the new requirements of a socialist city” [3, p. 184 – transl. from the Polish by W. A. Świąch] and then he added: “Architecture is an art. By means of specific artistic images, specific manifestations of artistic expression, expressed by abstract architectural forms – it reflects material reality, it expresses a specific social ideology” [3, p. 187 – transl. from the Polish by W. A. Świąch]. Jakub Berman – a member of the Politburo of the Polish United Workers’ Party – stated in November 1949 that socialist realism is a real revolutionary leap and an innovative creative method. Polish students of architecture were ordered to use the old method of the Imperial Academy of Arts in St. Petersburg from 1893-1905, i.e. from the peak period of the realist school [4, pp. 285-286].

A few years later, Włodzimierz Gruszczyński (a professor at the Faculty of Architecture at the Cracow University of Technology) argued that one of the fundamental tendencies of socialist realism “is the postulate of the national form in architecture”. Poland was to be one of the regions within the group of socialist countries. The professor also claimed that the theses of socialist realism are surprisingly in line with Polish traditions and desires [5, pp. 12-13].

Socialist realism in Poland is defined as the creative direction in the USSR in the early 1930s, understood as an expression of the struggle for art that corresponded to the interests of the proletariat, related in terms of worldview and philosophy to Marxism, reflecting reality and at the same time shaping this reality. With regard to architecture, the following principles were applied:

- elimination of cosmopolitan forms (because cosmopolitanism is a product of possessing classes indifferent to the numerous national cultural elements that are an essential component of the new culture of the working masses);
- elimination of formalistic solutions (because adhering to form for its own sake forms exclude architecture from politically shaping factors of the society);
- anti-functionalism (because it fetishes form and constructivism, as it fetishizes construction).

At the same time, it was proclaimed that architecture should be socialist in content and national in form. By opposing the decadence perceived in bourgeois architecture, optimism was postulated in the architecture of socialist realism. The search for examples of socialist realism architecture turned to the traditions of nineteenth-century realism and national cultural heritage. The dogmatic and soulless application of these principles has led to opportunism and ease in searching for new architectural forms, and to eclecticism and the compilation of various historical patterns, as well as the cancellation of new achievements of rationalist thought in architecture. In socialist realism, the importance of the street and the square, as interiors focusing collective coexistence, was raised, emphasizing these interiors with excessively decorated buildings of insincere and pompous forms. Architectural examples of projects erected between 1952 and 1955 in Warsaw are the Marszałkowska Residential District and the Palace of Culture and Science [6, pp. 330-331].

Leopold Tyrmand (a Polish novelist and writer) criticized socialist realist architecture in the first half of the 1950s: “A dwarf monster, the so-called cookie-and-layer cake style, was born, in which the created buildings-mascaras carry mad ornamentation in detail on heavy monumental lumps, coming from various artistic and construction conventions, giving the impression of sugarcoated decorations made of cookies stuck to kitchen cupboards” [7, p. 279 – transl. from the Polish by W. A. Świąch].

Leszek Kołakowski (a Polish philosopher and historian of ideas) also expressed a critical opinion about this direction in architecture: “The ‘socialist realist’ architecture of the period is the most permanent monument to Stalinist ideology. Here too the ruling principle was the ‘primacy of content over form’, though no one could explain how these were distinguished in architecture. The effect, in any case, was to produce pompous façades in a style of exaggerated Byzantinism. At a time when scarcely any dwellings were being built and millions of people in large and small towns were living in crowded squalor, Moscow and other cities were adorned with huge new palaces full of false columns and spurious ornament, of a size proportionate to the ‘magnificence of the Stalin era’. This

again was a typical parvenu style of architecture, which could be summed up in the motto: ‘Big is beautiful’ [8, pp. 146-147].

The official end of socialist realism in Polish architecture took place during the National Architects Conference in March 1956. At that time, Adam Kotarbiński (a Polish architect and urban planner) expressed the opinion that “the lack of an appropriate theoretical tool, negligence – in the field of reliable argumentation – was a great fault of all those who wanted and were unable to oppose the distortions of socialist realism” [9, p. 58 – transl. from the Polish by W. A. Świąch].

Even in the opinion of contemporary lawyers, the doctrine of socialist realism imposed by the regime in 1949-1955 cut Poland off from modern trends in architecture and construction. This style, which was a return to historicism, imposed on architects the necessity to recreate and combine solutions from bygone eras, which contributed to the inhibition of progress and delay in relation to the development of international architectural and technical thought [10].

Communism is considered in Poland as a totalitarian system based on the terror of the communist party. However, despite this, the artistic values of this trend in architecture are noticed, and some of its objects have been entered into the register of monuments as a form of administrative and legal protection of the cultural heritage in Poland. Article 3 point 1 of the Act of 23 July, 2003 on the protection and care of monuments contains the statutory definition of a monument as immovable or movable object, or part or group thereof, made by a human being or connected with human activity and constituting a testimony to a past era or event, the preservation of which is in the interest of society due to its historical, artistic, scientific or academic value [11]. It follows from this stipulation that we can talk about a monument when the historical, scientific or artistic value of immovable or movable object, or part or group thereof is higher than average.

An immovable monument shall be entered in the proper register on the basis of a decision issued by a public administration body. It is a typical example of an administrative decision within the meaning of the Code of Administrative Procedure [12]. Regardless of the formal requirements set out in the above code, each decision to enter an immovable monument in the register of monuments should consist of three elements, i.e.:

- specifying the object of protection, i.e. the precise definition of what is to be subject to conservation protection (e.g. a work of architecture or construction, a historical building complex). Imprecise definition of what becomes the subject of legal conservation protection at the time of issuing the decision makes it impossible to implement subsequent decisions [13];
- determining the scope of protection, i.e. indicating the spatial boundaries of the object or area to be subject to conservation protection. Incorrect determination of the spatial boundaries of the monument (as a result of the failure to prepare a graphic attachment illustrating the scope of the entry or the lack of a precise description of the subject of protection and its boundaries) results in the entry being affected by a legal defect;
- justification, explaining why a particular object should be subject to protection in the indicated scope. The justification of the decision should show that all the circumstances relevant to the case have been considered and assessed, and the final decision is their logical consequence. The essence of the proper justification of the decision is also the presentation of unambiguous assessments as to the scope of the entry in the register of monuments and the premises justifying its making [14].

Voivodeship administrative courts in Poland, among others, control over the activities of public administration by adjudicating on the legality of decisions, resolutions and other acts and activities undertaken in the sphere of public administration, as well as resolutions of local government bodies and normative acts of local government administration bodies, which are challenged by the law. Courts decide the case by verdict. If the provisions of law do not provide for the issuance of a verdict, the court shall issue a judgment in the form of an order. Thus, the essence of the judgments of the voivodeship administrative courts consists in repealing or annulling the challenged act or obliging the authority to behave in a specific way in the course of further handling of the administrative case [15].

The powers of the Supreme Administrative Court include, among others, recognizing appeals against adjudications issued by voivodeship admin-

istrative courts. The court of last resort in administrative cases supervises the work of voivodship administrative courts [16].

Not all objects in the style of socialist realism can be considered as monuments within the meaning of Polish law. Even if a decision on entry in the register of monuments was issued, in the event of an appeal, the administrative court could rule that the public administration body had not demonstrated the justification for conserving the real estate or the object of legal protection of the monument was imprecisely defined. It may also happen that, despite extensive evidence, the administrative authority did not sufficiently justify the decision.

This text presents an analysis of judgments of administrative courts, in which historical and artistic values are presented, as well as scientific assessments regarding the architecture of socialist realism. Opinions in court verdicts can be found stating that post-war buildings have historic values, as they are an interesting example of socialist realism and post-war modernism architecture, e.g. due to the well-thought-out form of the body, facade and applied decorations [17].

The administrative court sometimes also took the position that the realisation of, for example, a planned five-storey building would have a negative impact primarily on the historical urban layout and building complex, by violating the principle of historical functional division in this area, changing the historical spatial composition and the method of plot development. In this situation, according to the administrative court, the administrative authorities in the justification of their decisions exhaustively described the historical and artistic values of the building, as well as, the urban layout and the building complex. The court noted that the building, to which the complainant wanted to add a five-storey building, had been built in 1951-1953 by a recognized socialist realist architect who faithfully imitated the classicist style. The intention of the designer was to harmoniously compose a small administrative and economic building with the main, monumental building. In the justification, the court did not raise any objections to the argument of the Minister of Culture and National Heritage that a historical building complex is also a monument, understood as a spatially related group of buildings distinguished due to the architectural form, style, materials used, function, time of creation or connection with historical events [18].

In one of the cases concerning the division of real estate which was entered in the register of monuments, the administrative court ruled that the housing estate built in the years 1948-1952 constitutes a homogeneous complex of buildings testifying to the level of architecture, art and craftsmanship of the socialist realism period, and for these reasons it is unacceptable to interfere in its geodetic division [19].

In another case, the administrative court agreed with the opinion of the conservator of monuments, who indicated that the building was erected around 1955 and has features of socialist realism architecture manifested in a monumental scale and simplified architectural detail, referring to the classical style, and at the same time harmoniously fits into the spatial and architectural context. It was also justified that the form and decoration of the facade testify to the historic value of the building. It was therefore concluded that, for this reason, the planned insulation of the external walls of the building would constitute a drastic interference in its architecture, causing a change in the proportions of individual elements of the facade and falsification of the decor. The scientific values of the building resulting from the authentic solutions of the facade and the need to preserve the external form of this building in its historical shape were emphasized. It was considered unacceptable to cover the external walls of the building with a layer of 13 cm thick polystyrene, which would change the proportions of the basic elements of the facade and contribute to the unfavorable thickening of the cornices, faults and bay windows, which largely contribute to the architectural expression of the residential house. The falsification of the authentic historical form of the building would also be caused by the introduction of bossage within the ground floor as part of the finishing works, which was not originally used in the building [20].

A special place in the history of socialist realism architecture in Poland is occupied by Nowa Huta [21] (literally "The New Steel Mill"), i.e. the north-eastern part of Cracow (Kraków). For this reason the verdict of the administrative court regarding the local spatial development plan for the "Nowa Huta Center" in Cracow is also interesting. The area of the spatial development plan is located in the urban layout of Nowa Huta, entered on December 30, 2004 by the Provincial Conservator of Monuments into the register of monuments as a

cultural property and a representative example of socialist realism urban planning. This layout has high historical, urban and architectural values. The subject of protection is the urban layout, i.e. the layout of streets, squares, green areas, the location of buildings, their shapes and dimensions, the interior design of architecture and landscape.

It should be mentioned that Nowa Huta was designed in reference to the idea of a garden city, an ideal place to live, work and relax. In the established plans, which began to be implemented in 1949, Nowa Huta was to provide housing facilities for the employees of the Vladimir Lenin Steelworks. The building quarters were created in accordance with the assumption of the so-called “neighborhood unit”, where service facilities, necessary to meet the basic needs of residents, have been located next to residential buildings. The urban layout of the center of Nowa Huta is therefore still a layout of high urban and architectural values, with a highly concentrated, designed structure. It consists of all the elements shaping the urban planning of the city, such as: streets, squares, compact frontages, passages and urban interiors filled with greenery.

On the other hand, the Central Square and other square interiors and squares in Nowa Huta were built along the axis of symmetry of the entire layout, creating public spaces. The network of main streets continues to radiate from the Central Square, creating a clear compositional arrangement. The main streets of the downtown character still play a role in the urban layout of the district of Kraków, not only for communication, but above all for composition and functionality. These streets, shaped as traditional streets with residential and service buildings, are urban interiors of a clearly public character, whose scale and clarity of spatial composition result in the dominance of pedestrian traffic.

Considering the above, the administrative court stated that the provisions of the spatial development plan constitute a consistent whole and a coherent message that the Kraków City Council decided to subject the oldest part of Nowa Huta to quite strict protection due to its significant cultural, historic and urban values [22].

As shown in this text, socialist realism is a closed and terminologically defined artistic direction in the history of Polish art, hence the top-down negation of this phenomenon in the light of the achievements of modern science seems unacceptable. The entire material legacy of the former

political system and its artistic achievements cannot be underestimated in an unequivocal manner. There are many works created in the 1950s in Poland. These objects still meet the housing requirements of the population or currently perform new public functions and function in the urban space, and what is more, they are already the subject of conservation interest.

The style of socialist realism is currently assessed more leniently than it was several decades ago. First of all, in socialist realist architecture, buildings with clearly separated streets and building complexes forming closed spatial interiors were preferred. In turn, the buildings themselves, despite the criticized or even ridiculed pretentiousness of architectural details, are a certain change from the monotonous large-panel blocks of flats erected especially in the 1970s and 1980s or the current spatial chaos in some towns due to investments made by developers. The architects of socialist realism introduced modern architectural elements in some projects that testify to the functionality of buildings and entire urban layouts. They are sometimes protected by the local spatial development plan. This protects the current residents from the “densification” of buildings. At the same time, it should be remembered that socialist realism is inextricably linked with communism, i.e. an anti-democratic and repressive totalitarian system. Considering the above, noticing historical or artistic values in socialist realist architecture – in some cases – cannot constitute at least a partial rehabilitation of communism.

Bibliography:

1. Poklewski J., *Sztuka w służbie propagandy stalinowskiej [Art in the service of Stalinist propaganda]*, “Czasz Nowożytny” 1999, vol. VI, pp. 249-258.
2. Skalimowski A., *Edmund Goldzamt (1921-1990). Refleksyjny dogmatyk [Edmund Goldzamt (1921-1990). A Reflective Dogmatist]*, “Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2021, Issue 4, pp. 171-189.
3. Goldzamt E., *Znaczenie doświadczeń architektury radzieckiej dla socjalistycznej architektury polskiej [The importance of the experience of Soviet architecture for the socialist Polish architecture]*, “Architektura” 1949, no. 6, 7, 8 (20, 21, 22), pp. 184-198.
4. Paczkowski A., *Pół wieku dziejów Polski [Half Century of the History of Poland 1939-1989]*,

- Wydawnictwo Naukowe PWN (Polish Scientific Publishers PWN, Warszawa 2007.
5. *Dyskusja na I KNA [Discussion at the 1st National Architects Meeting]*, "Komunikat Krakowskiego Oddziału SARP" 1953, no. 1, pp. 7-17.
 6. Szolginia W., *Architektura i budownictwo. Ilustrowana encyklopedia dla wszystkich [Architecture and construction. An illustrated encyclopedia for everyone]*, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne (Scientific and Technical Publishing House), Warszawa 1991.
 7. Tyrmand L., *Dziennik 1954. Wersja oryginalna [Diary 1954. Original version]*, Wydawnictwo MG (MG Publishing House), Warszawa 2011.
 8. Kołakowski L., *Main currents of marxism: its origins, growth and dissolution. vol. III, The Breakdown* (transl. from the Polish by P. S. Falla), Clarendon Press, Oxford 1978.
 9. Kotarbiński A., *Nasza dotychczasowa postawa wobec realizmu (Głos dyskusyjny na naradę) [Our current attitude towards realism (Discussion voice for the meeting)]*, "Architektura" 1956, no. 3 (101), pp. 57-58.
 10. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z 16 października 2018 r., sygn. akt VII SA/Wa 115/18 [Verdict of the Provincial Administrative Court in Warsaw of October 16, 2018, case ref. no. VII SA/Wa 115/18].
 11. Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz.U. 2003 nr 162 poz. 1568, ze zm.) [Act of 23 July 2003 on the protection and care of monuments (Journal of Laws of the Republic of Poland 2003, no. 162, item 1568, as amended)].
 12. Ustawa z dnia 14 czerwca 1960 – Kodeks postępowania administracyjnego (Dz.U. 1960 nr 30 poz. 168, ze zm.) [Act of 14 June 1960 – Administrative Procedure Code (Journal of Laws of the Republic of Poland 1960, no. 30, item 168, as amended)].
 13. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 15 czerwca 2010 r., sygn. akt I SA/Wa 78/10 [Verdict of the Provincial Administrative Court in Warsaw of June 15, 2010, case ref. no. I SA/Wa 78/10].
 14. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 27 listopada 2019 r., sygn. akt VII SA/Wa 1231/19 [Verdict of the Provincial Administrative Court in Warsaw of November 27, 2019, case ref. no. VII SA/Wa 1231/19].
 15. Ustawa z dnia 25 lipca 2002 r. – Prawo o ustroju sądów administracyjnych (Dz.U. 2002 nr 153 poz. 1269, ze zm.) [Act of 25 July 2002 on the System of Administrative Courts (Journal of Laws of the Republic of Poland 2002, no. 153, item 1269, as amended)]; Ustawa z dnia 30 sierpnia 2002 r. – Prawo o postępowaniu przed sądami administracyjnymi (Dz.U. 2002 nr 153 poz. 1270, ze zm.) [Act of 30 August 2002 on Proceedings before Administrative Courts (Journal of Laws of the Republic of Poland 2002, no. 153, item 1270, as amended)].
 16. *Administrative Justice in Europe – Report for Poland*. Available at: https://www.aca-europe.eu/en/eurtour/i/countries/poland/poland_en.pdf (accessed on 07.12.2022).
 17. Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 18 kwietnia 2018 r., sygn. akt II OSK 1446/16 [Verdict of the Supreme Administrative Court of April 18, 2018, case ref. no. III OSK 1446/16].
 18. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 6 maja 2020 r., sygn. akt IV SA/Wa 274/20 [Verdict of the Provincial Administrative Court in Warsaw of May 6, 2020, case ref. no. IV SA/Wa 274/20].
 19. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 11 lutego 2015 r., sygn. akt VII SA/Wa 1620/14 [Verdict of the Provincial Administrative Court in Warsaw of February 11, 2015, case ref. no. VII SA/Wa 1620/14].
 20. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Warszawie z dnia 13 lutego 2014 r., sygn. akt VII SA/Wa 2035/13 [Verdict of the Provincial Administrative Court in Warsaw of February 13, 2014, case ref. no. VII SA/Wa 2035/13].
 21. Komorowski W., *Ochrona dziedzictwa urbanistyki i architektury Nowej Huty z lat 1949–1959 [Heritage conservation for urban planning and architecture of Nowa Huta of the years 1949–1959]*, "Wiadomości Konserwatorskie" 2017, no. 49, pp. 153-162.
 22. Wyrok Wojewódzkiego Sądu Administracyjnego w Krakowie z dnia 18 maja 2022 r., sygn. akt II SA/Kr 389/22 – na dzień 15 stycznia 2023 r. wyrok nie jest prawomocny [Verdict of the Provincial Administrative Court in Cracow of May 18, 2022, case ref. no. II SA/Kr 389/22 – as of January 15, 2023, the judgment is not final].

Ion Puiu – personalitate marcantă în arta teatrală-decorativă din Republica Moldova

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.09>

Rezumat

Ion Puiu – personalitate marcantă în arta teatrală-decorativă din Republica Moldova

Una dintre cele mai reprezentative personalități în domeniul artei teatrale-decorative din Republica Moldova a fost Ion Puiu. Artistul și-a desfășurat activitatea de la începutul anilor '70 ai sec. XX și până în primele decenii ale sec. XXI. Artistul și-a adus aportul pentru cultura națională atât ca actor, regizor, dramaturg, cât și ca scenograf.

Din anii de studenție I. Puiu este pasionat de arta scenografică și după absolvirea Institutului de Artă, activează ca actor la Teatrul Academic "A. S. Pușkin" din Chișinău. Din 1971 I. Puiu începe activitatea sa profesională în calitate de pictor-scenograf la Teatrul Republican pentru Copii și Tineret "Lucașfărul".

Din anul 1974 și până în 1996 lucrează scenograf-șef la Teatrul "Vasile Alecsandri" din Bălți. Această perioadă a constituit o adevărată etapă în creația scenografului, fiind deja un artist experimentat și profesionist în domeniu.

Din 1981 a activat în calitate de scenograf-șef la Teatrul "Vasile Alecsandri" din Bălți, îmbinând în cel mai armonios mod munca de scenograf cu cea de regizor.

Cuvinte-cheie: teatru, spectacol, scenografie, artă teatrală, decor scenic.

Summary

Ion Puiu - outstanding personality in decorative theatrical art from Republic of Moldova

One of the most representative personalities in the field of decorative theatrical art from Republic of Moldova was Ion Puiu. The artist has been working since the beginning of the 70s of the 20th century and until the first decades of the 21st century. The artist brought his contribution to the national culture as an actor, director, playwright and scenographer.

Ever since his student years, I. Puiu has been passionate about scenographic art and, after graduating from the Art Institute, the young man works as an actor at the Academic Theater "A. S. Pușkin" from Chișinău. In 1971, I. Puiu began his professional activity as a painter-scenographer at the Republican Theater for Children and Youth „Lucașfărul”.

From 1974 until 1996, he works as the chief scenographer at the "Vasile Alecsandri" Theater in Bălți. This period constituted a real stage in the scenographer's creation, being already an experienced and professional artist in the field.

Since 1981, he has worked as a chief scenographer at the "Vasile Alecsandri" from Bălți, combining in the most harmonious way the work of scenographer with that of director.

Key-words: theatre, spectacle, scenography, theatrical art, scenic decor.

Ion Puiu a fost una dintre cele mai reprezentative personalități din arta teatrală-decorativă din Republica Moldova. El și-a adus aportul pentru cultura națională atât ca actor, regizor și dramaturg, cât și ca scenograf. Născut în s. Condrătești, Ungheni (1945), după absolvirea școlii medii din sat face studii la Institutul de Stat de Artă Teatrală din Moscova (GITIS) "A. V. Lunaciarski", Facultatea – actor de teatru și cinema, în clasa profesoarei

Olga Pîjova (1969). Încă din anii de studenție este pasionat de arta scenografică pe care o profesează sub îndrumarea cunoscutului pictor-scenograf moscovit Vinogradov.

După absolvirea Institutului de Artă, Ion Puiu activează ca actor la Teatrul Academic "A. S. Pușkin" din Chișinău, unde a debutat cu *Omul din Valencia* (1970) de Constantin Condrea, regie Andrei Băleanu. Din 1971 începe activitatea

sa profesională în calitate de pictor-scenograf la Teatrul Republican pentru Copii și Tineret "Lucceafărul", unde a semnat decorul pentru o serie de spectacole, printre care: *Ipolit* de Euripide (1971), *Păsările tinereții noastre* de I. Druță (1972), *Fratele Alioșa* după romanul "Frații Karamazov" de Dostoievski (1973), *Nunta* de Brecht (1974) etc.

Din anul 1974 și până în 1996 lucrează scenograf-șef la Teatrul "Vasile Alecsandri" din Bălți, montând aici *Astă vară la Ciulimsk* de A. Vampilov, *Sub castanii din Praga* de K. Simonov, *Oamenii energici* de V. Șukșin, *Hanuma* de A. Tagarelli, *Oamenii săi – ne vom achita* de A. Ostrovski, *Al nouălea cucernic* de E. Turandot, *Frunza de la urmă* de A. Cibotaru, *Canibala* de I. Radoev, *Pomul vieții* de D. Matcovschi, *Despot-Vodă* de V. Alecsandri, *Metamorfoza* etc. Această perioadă a constituit o adevărată etapă în creația scenografului, fiind deja un artist experimentat și profesionist în domeniu, deși nu avea studii speciale în arta decorului scenografic. Abia în anii 1978-1980 a făcut cursuri speciale de pictor-scenograf la Teatrul "MOSSOVET" din Moscova, în clasa profesorului Stenberg.

În perioada anilor 1978-1980, pe când își făcea cursurile la Moscova, este invitat la teatrul "Andrejs Upits" din Riga, pentru a face scenografia la spectacolele *Horia* și *Doina* de I. Druță. Pe parcursul anilor 1980-1981 este scenograf-șef la Teatrul Academic din Chișinău, creând remarcabilele decoruri la spectacolele *Pomul vieții* și *Tata* de D. Matcovschi.

Din 1981 a activat în calitate de scenograf-șef la Teatrul "Vasile Alecsandri" din Bălți. Pe parcursul anilor îmbină în cel mai armonios mod munca de scenograf cu cea de regizor.

Primele lucrări ale lui I. Puiu, ca reprezentant din generația tânără a pictorilor de teatru, au fost realizate la limitele anilor '60-'70 ai secolului XX. Această perioadă, în ordine cronologică, a coincis cu începutul etapei următoare în dezvoltarea scenografiei din Republica Moldova. La început, imaginația bogată și creativă a artistului îl aducea, uneori, la un material plastic de supraabundență a imaginii vizuale. Apoi, treptat, el depășește acest lucru și ocupă locul bine meritat în rândul celor mai de seamă pictori teatrali din țară.

Lucrând asupra decorului pentru spectacolul *Păsările tinereții noastre* de I. Druță, montat la Teatrul Republican pentru Copii și Tineret "Lucceafărul" (1972), I. Puiu a găsit o soluție potrivită, reușind să scoată în evidență esența umană a ide-

ilor din piesă, păstrând concomitent și specificul național al operei. În acest sens putem menționa faptul că decorarea spectacolelor montate pe operele dramaturgilor naționali locali deseori scot în evidență anumite dificultăți pentru scenograf. Deși artistul cunoaște particularitățile și trăsăturile vieții autohtone, culturii și psihologiei naționale, nu constituie o garanție sigură a succesului final. Tendința de a exprima cu orice preț trăsăturile inerente ale unei piese naționale deseori îl duc pe artist pe o cale greșită, de reproducere a atributelor externe. Anume sub ponderea acestor însușiri se pierde esențialul operei și însemnătatea rezolvării decorurilor.

Rezolvarea plastică a scenei din spectacolul *Păsările tinereții noastre* implică imensitatea unor porți larg deschise în avanscenă, care parcă contribuie la invitarea spectatorului spre acțiunea ce se va derula. Astfel, atât regizorul S. I. Șcurea, cât și I. Puiu solicită publicul să pătrundă în această lume creată într-un stil gravitând spre chipuri ritualice. 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 se suprapune fatalitatea 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 *Oamenii energici* a lui V. Șukșin, montată la Teatrul Muzical-Dramatic "V. Alecsandri" din Bălți în regia lui A. Pânzaru (1975). Conform ideii artistului, terenul de joacă a fost împărțit în trei părți prin piloni vârgați, uniți cu frânghii, 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 spatele scenei e plasat un turn de observație cu un polițist. În fața turnului 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 în jurul căreia regizorul a construit acțiunea principală, dar au stabilit și o anumită 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 cu grijă ascuns. Transformarea pereților a devenit ultima incursiune a lanțului de realizări, datorită căreia ideea generală a spectacolului a dobândit armonie și completitudine logică.

Scenografia spectacolului *Oamenii săi – ne vom achita* (1975) de A. Ostrovski, montat la același teatru și în colaborare cu regia lui A. Pânzaru, poate fi considerată ca o tentativă foarte serioasă și fructuoasă pentru a soluționa problemele de creație. La prima vedere, se pare că avem în față un pavilion tradițional, ce constituie locul de desfășurare a acțiunii. Se văd pereții groși din lemn tapițați cu țesătură. Însă funcțiile interiorului creat sunt mult mai complicate, lucru care devine clar pe parcursul spectacolului. Grinzile monumentale nu susțin tavanul (el pur și simplu lipsește), ci cele mai variate articole: cizme, armonici, șiraguri de covrigi etc. Prin urmare, grinzile, în ciuda solidității lor aparente, par false, ridicole, lipsite de orice sens, precum și viața oamenilor care trăiesc în casă. Din când în când unii dintre pereți, lipsiți de uși, sunt rotiți în jurul axei sale formând un spațiu îngust prin care se înghesuie personajele, apoi lumea mică se închide din nou.

Drama *Al nouălea cucernic* (1976) de E. Turandot, montat la Teatrul Muzical-dramatic "V. Alecsandri" din Bălți, a oferit ocazia maestrului pentru aplicarea unor viziuni neobișnuite în rezolvarea scenică și cea a decorurilor. Spațiul deschis al scenei a fost limitat din părți și din spate de o pânză imensă, cu numeroase deschizături prin care măști omenești se uitau la spectator. Culoarea pânzei, caracterul ruptos al deschizăturilor, configurația bizară a măștilor a creat un mediu special, ce corespunde emoțional evenimentelor care au derulat în spectacol. Puțin în fața măștilor a fost țesută din funii o plasă aidoma unei pânze gigantice de păianjen, care "a lucrat" în piesă, nu doar în calitate de un oarecare simbol. Datorită polifuncționalității sale ea a permis regizorului A. Pânzaru să creeze mizanscene atât pe suprafețe orizontale, cât și verticale. De la început, pe această plasă coborau pe pământ trei îngeri, ca la sfârșitul piesei să părească terra pentru tot-

deauna. Când regizorul subordona mizanscenele, personajele atârinate pe frânghii erau asociate aidoma unor insecte gigantice. Elementul central al spectacolului l-a constituit chipul statuii ecvestre a fondatorului orașului situată în centrul spațiului scenic. Pictorul a găsit o combinație bizară de muluri ieșite ici colo de bucăți dezgolite de armatură, întruchipând astfel prin acest monument absurd și dărâpanat prostia și ipocriza umană. Una dintre circumstanțele esențiale care au determinat succesul designului a fost fuziunea sa organică cu ideea regizorului.

În aceeași perioadă sunt realizate și scenografiile pentru spectacolele *Frunza de la urmă* de A. Cibotaru, regia lui S. Fusu, *Canibala* de I. Radoev, regia I. Puiu, *Femeia de fier* de S. Basbekov, regia A. Pânzaru, *Domnișoara Julie* de A. Strimberg, regia I. Cibotaru ș.a.

În spectacolul *Frunza de la urmă* I. Puiu expune o frunză uriașă de viță-de-vie în spatele scenei și una pe podea, ca reflectare a celei atârinate în spatele actorilor (Fig. 3). Frunza pe orizontală servea drept podium pentru jocul actorilor. Deși elementele de decor din această piesă sunt mai puțin funcționale decât în celelalte spectacole, în schimb formele plastice ale decorului capătă un polisemantism bogat și diferit. "Ca decor frunza servește drept casă, ca simbol vorbește despre puritatea sufletească, rezistența, vivacitatea, capacitatea de a fi mereu îndrăgostit de viață, oameni, natură..." [1, p. 172].

Scenografia pentru spectacolul *Canibala* este mult mai funcțională și reușit plasată în spațiul scenic. Căsuțele-cutii în care locuiesc cei nouă bătrâni redau starea lucrurilor din azilul în care au fost aduși cei părăsiți de soartă. Prin elementele de decor și aceste cutii aduse în fața scenei artistul a vrut să evidențieze starea sufletească în care se află bătrânii, izolându-se până la urmă fiecare în cutia sa, cu amintirile unei vieți trecute.

Pentru scenografia spectacolului *Domnișoara Julie* artistul recurge la un număr redus de simboluri, prezentând un copac alb-negru, un măr, două cuburi, manechine și măști. Copacul și mărul direcționează publicul spre legenda biblică despre Adam și Eva. Aici, domnișoara Julie loacă rolul "șarpelui ispititor". Acest număr de obiecte era necesar pentru redarea elementului esențial al spectacolului și a ideii regizorului.

Piesa lui I. Druță *Cu numele pământului și al soarelui* (1977) a fost jucat la Teatrul Dramatic Academic Leton "A. Upit". Spectacolul poate fi

atribuit nu numai realizărilor letone, dar și artei teatrale moldovenești, reprezentanții căruia au fost pe scena letonă I. Druță, S. I. Șcurea și I. Puiu. Realizarea decorului pentru acest spectacol a oferit pictorului și anumite dificultăți. Astfel, putem specifica numărul mare de locuri de acțiune, tonul poetic al piesei, care a necesitat găsirea exactă a echivalentului vizual. A fost necesară aplicarea unor forme plastice, care ar soluționa simultan mai multe probleme. Trebuia găsită imaginea și caracterul fiecărei scene, fără a pierde în același timp unitatea atmosferei poetice a spectacolului.

Decorul a constituit o structură de țevi montate și adaptate bine între ele asemănătoare unor trunchiuri de copaci. Instalarea scenică a avut mari posibilități de a transfigura și poziția în spațiu datorită mobilității elementelor constitutive. Aceste schimbări creau transformările acțiunilor (o bisericuță, acoperișul unei case, un fragment al interiorului ș. a.), fapt ce a ajutat regizorul să realizeze o dezvoltare continuă, o dinamică a acțiunii pe scenă. În conformitate cu conceptul scenografului, prin intermediul relațiilor asociative, structura primea ba forma unei păsări cu aripile desfăcute, ba forma instrumentului muzical popular moldovenesc de nai. În creația lui I. Puiu această lucrare a fost una dintre cele mai reprezentative prin designul său și economă în ceea ce privește selectarea mijloacelor de expresie. Prin concepția sa, artistul a obținut un chip monumental și convingător prin simplitatea sa (Fig. 1). Astfel, el devine „creatorul de simboluri” ce a revoluționat expresia scenică [4, p. 146].

Cu totul neobișnuit a fost realizată scenografia pentru spectacolul *Horia* de I. Druță, regia Ion Sandri-Șcurea, muzică Vasile Goia, montat la Teatrul Academic de Dramă „Andrejs Upits” din Riga (1977). Artistul transformă aripioarele de pasăre în două aripi enorme realizate după configurație din două naiuri gigantice, care porneau în zbor „închinându-se pământului”. „Zburau deasupra oamenilor, ocrotindu-le lumina din suflet, trecutul, prezentul și pacea cea de toate zilele” [3, p. 6].

Destul de reușit a fost realizat decorul pentru spectacolul *Odochia* de I. Puiu, când artistul este și

dramaturg și scenograf. În acest sens I. Puiu a avut ocazia să rectifice ceea ce nu i-a reușit ca dramaturg, să rezolve ca scenograf.

În cele mai bune lucrări ale pictorului este percepută clar emoția reală, abilitatea de a găsi o mișcare acută, justificată pe plan intern, orientarea spre asociativitatea percepției vizuale. Ion Puiu enunța adevăruri viabile, legate de limbajul vizual și semantic al spațiului scenic. „A fost un jurat al spațiului scenic, în spectacolele sale scenografia ajunge, în sfârșit, personaj central” [2, p. 29].

Artistul a parcurs o cale destul de complicată și deloc ușoară în dezvoltarea sa, marcată de noi căutări ale formelor de exprimare, ale metodelor și mijloacelor de organizare a spațiului scenic.

Deține numeroase premii pentru scenografie (Chișinău, Riga). În 1991 s-a învrednicit de Premiul de Stat al Republicii Moldova. Este Eminent al Culturii, Maestru în Artă, deținător al Medaliei Eminescu,

Ion Puiu a oferit pe parcursul carierei sale de creație, de aproximativ 30 de ani, scenografii pentru circa 100 de spectacole, care au fost montate pe scenele teatrelor din Republica Moldova, Rusia, Țările Baltice, România, Georgia.

Opera artistului rămâne și azi actuală, ea poartă armonia peste ani, exprimându-se plener în creațiile sale. Artistul, prin talentul său, a reușit să găsească mereu expresia adecvată, folosind mijloacele tehnice și plastice proprii, egale de iscusință, gust și rafinament.

Referințe bibliografice

1. Drumi V. Rolul scenografiei lui Ion Puiu în spectacolele teatrului „Vasile Alecsandri” din Bălți. În: *Arta*, Chișinău: Institutul Studiul Artelor, pp. 171-174, 1997.
2. Proca P. Și noi eram o ceată tristă... Chișinău: Bons Offices, 2012, 376 p.
3. Puiu I. „La început a fost ... spațiul”. În: *Literatura și Arta*, nr. 3 (2007), 19 ianuarie, p. 6, 1984.
4. Turea L. Ion Puiu, demiurgul desident. În: *Arta*, Seria: Arte audiovizuale, pp. 145-146, 2016.

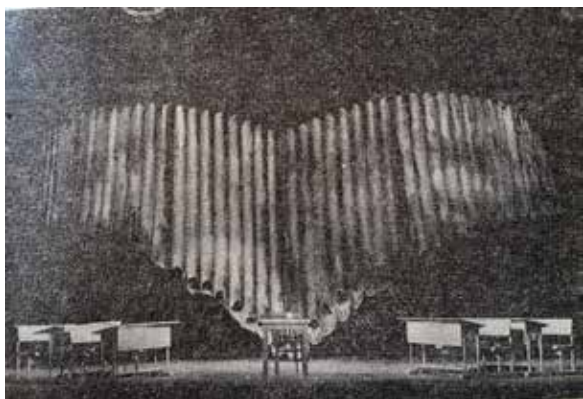


Fig. 1. Decor scenic pentru spectacolul *Cu numele pământului și al soarelui* (1977), după piesa lui I. Druță, montat la Teatrul Dramatic Academic leton "A. Upit". Regizor S. I. Șcurea, scenograf I. Puiu

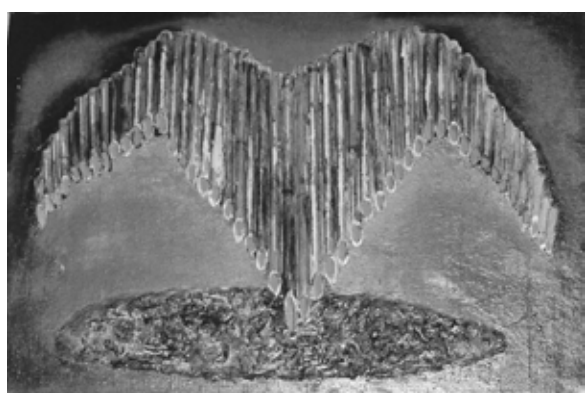
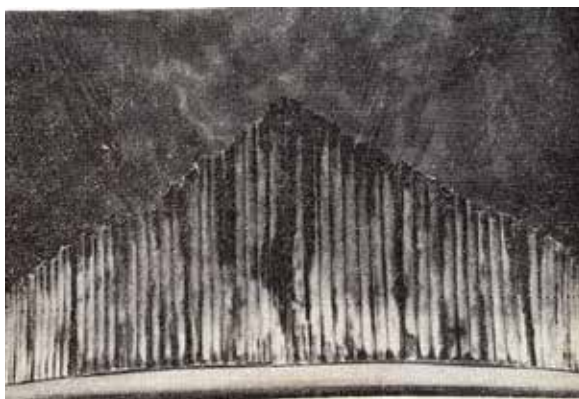


Fig. 2. Schiță de decor la spectacolul *Horia* (1977) de I. Druță, regie Ion Sandri-Șcurea, muzică Vasile Goia, montat la Teatrul Academic de Dramă "Andrejs Upits" din Riga

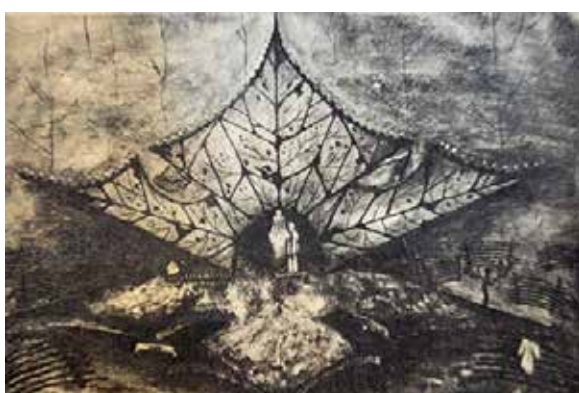


Fig. 3. Schiță de decor la spectacolul *Frunza de la urmă* de A. Cibotaru, regia S.Fusu, montat la Teatrul "V. Alecsandri" din Bălți

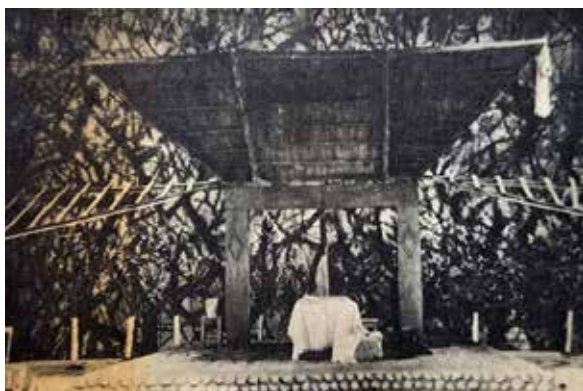


Fig. 4. Machetă pentru scenografia spectacolului *Odochia* (1980) de I.Puiu, regia V.Rusu, montat la Teatrul "V. Alecsandri" din Bălți



Fig. 5. Schiță de decor la spectacolul *Odochia* (1980) de I.Puiu, regia V.Rusu, montat la Teatrul "V. Alecsandri" din Bălți

Ana MARIAN

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1530-0765>

Implementări ale metodei lui V.A. Vataghin în sculptura animalieră moldovenească

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.10>

Rezumat

Implementări ale metodei lui V.A. Vataghin în sculptura animalieră moldovenească

Artist al Poporului din RFSSR, membru al Academiei Artelor Plastice din URSS, laureat al mai multor premii de stat, sculptorul animalist Vasili Alexeevici Vataghin (1884-1969) a parcurs o cale complexă și controversată de creație. Sunt deosebit de interesante și concludente în aspect plastic desenele și schițele sale care reproduc lumea animală. Se conturează pregnant două caracteristici ale desenelor lui V.A. Vataghin: repartizarea compozițională armonioasă a reprezentărilor pe foaie și desenul cu linie fluidă, cu îngroșări și subțieri, precum și utilizarea tonului. V.A. Vataghin situează chipurile de animale la același nivel cu chipul omului, atribuindu-le aceeași paletă de emoții. Astfel, perioada începuturilor genului animalier în creația sculptorilor din RSS Moldovenească, Naum Epelbaum și Nicolae Gabzulin, coincide cu "apusul măreț" al creației lui Vasili Alexeevici Vataghin, și acest fapt presupune familiarizarea sculptorilor moldoveni cu creația acestuia. Variatele procedee artistice, aplicate de sculptor, care oscila mereu între realism și stilizare, au condus la o mare diversitate stilistică în opera sa, iar maniera sa de modelare și studiul din natură au devenit clasice, fiind preluate de plasticienii din întregul spațiu al URSS, în zilele noastre – și de alte țări de pe mapamond. Contribuția sculptorului rus V.A. Vataghin la proliferarea genului animalier din Republica Moldova este una incontestabilă, substanțială și inestimabilă.

Cuvinte-cheie: sculptură, gen animalier, schițe, desene, paletă de emoții, realism, stilizare.

Summary

IMPLEMENTATION OF V.A. VATAGIN'S METHOD IN MOLDOVAN ANIMALISTIC SCULPTURE

People's Artist of the Russian Federation, member of the Academy of Arts of the USSR, laureate of state prizes, animal sculptor Vasili Alexeevich Vatagin (1884-1969) followed a complex and controversial creative path. His drawings and sketches, which reflect the world of animals, are especially interesting and convincing in terms of their plasticity. Two characteristics of V.A. Vatagin's drawings emerge clearly: the harmonious compositional distribution of images on the sheet and the sketches made in a fluid line, with thickening and thinning, as well as the use of tone. V.A. Vatagin positions the appearances of animals on the same level with a person's, assigning them the same palette of emotions. Thus, the initial period of development of the animalistic genre in the works of the sculptors of the Moldavian SSR, Naum Epelbaum and Nikolae Gabzulin, coincides with the "majestic decline" of the creativity of Vasili Alexeevich Vatagin, and this fact suggests the familiarization of Moldavian sculptors with his creative activity. The various plastic techniques used by the sculptor V.A. Vatagin, who oscillated between realism and stylization, led to a great stylistic diversity in his creativity. His manner of modeling and study from nature became classic and were taken over by artists of the USSR, and nowadays by other world artists. The contribution of the Russian sculptor V. A. Vatagin to the development of the animalistic genre in the Republic of Moldova is undeniable, significant and invaluable.

Key words: sculpture, animalistic genre, sketches, drawings, palette of emotions, realism, stylization.

Artist al Poporului din RFSSR, membru al Academiei Artelor Plastice din URSS, laureat al mai multor premii de stat, sculptorul animalist Vasili Alexeevici Vataghin (1884-1969) a parcurs o cale complexă și controversată de creație [3, p. 7]. Timp de șase ani de la sfârșitul vieții sale (1963-1969) a ținut prelegeri lucrând la Catedra de Ceramică a Școlii Superioare de Arte

din Moscova (fosta Stroganov) [3, p.8].

Sunt deosebit de interesante și concludente în aspect plastic desenele și schițele sale care reproduc lumea animală. Printre primele sale desene se consideră lucrarea *Tapir* (1910), în care expresia se obține prin contrastul alb-negru al blâniei animalului, reprodușă realist.

Urmează un ciclu de lucrări cu denumirea *Leu. Schițe* (1910), în care animalul este redat relaxat, în diverse racursiuri. Deja în această filă grafică se conturează două caracteristici ale desenelor lui V.A. Vataghin: repartizarea compozițională armonioasă a reprezentărilor pe foaie și desenul cu linie fluidă, cu îngroșări și subțieri, precum și utilizarea tonului.

În desenul cu denumirea *Lebădă* (1920) mișcarea este surprinsă în avansare, tonul servind doar în calitate de fundal, pe care se evidențiază albul penelor păsării. Iar în fila grafică *Korsak. Shițe* (1921) plasticianul V.A. Vataghin explorează posibilitățile de redare prin linia subțire și ușor întreruptă. Principiul elaborat în anii '20 ai secolului XX de către sculptor, și anume coexistența imaginilor complete cu cele ale unor detalii, este perpetuat dintr-o lucrare în alta.

Abia în fila grafică *Râsul. Shițe* (1922) conturul formelor exterioare devine decisiv, fluiditatea liniilor conferind volum, iar animalul este redat multiplu în diverse racursiuri și în mișcare lentă.

Principiile graficii de carte în ilustrațiile cărții *Mawgli* de R. Kipling, în anii 1922-1926, conlucrează cu cele din filele grafice elaborate de V.A. Vataghin. Dar, spre deosebire de reprezentările anterioare, aceste ilustrații din opera lui R. Kipling conțin foarte mult dinamism. Această animare a subiectului înviorează percepția părții textuale, o completează și, prin efectele de dinamism, îi conferă dramatism. Repartizarea pe filă a două sau mai multe registre, includerea imaginilor în roudouri cu respectarea unității compoziției, scenele de prietenie și conflict ale lui Mawgli cu mai multe animale din anturajul său – totul exprimă ideea generală a cărții lui R. Kipling [3, pp.71-73].

În perioada de lucru asupra ilustrațiilor la această carte (1922-1926) se resimte o evoluție a redării stilistice grafice în creația lui V.A. Vataghin: de la reprezentările dinamice cu suprafețe mari, redade în ton, la cele cu îngroșări și subțieri de linie, apoi la cele cu un contur evidențiat, după care urmând redarea în pete integre de ton. Deși avea un sistem bine conturat de lucru la subiectul desenarea genului animalier, V.A. Vataghin nu conține să persevereze. Astfel, în anul 1926, el creează o serie de lucrări: *Lemuri* (1926) și *Maimuță cu moț* (1926), în care hașurarea ocupă un loc important în cadrul experimentărilor tonale.

În același an, 1926, lucrările *Toaleta* și *Familie de maimuțe* semnaleză o nouă etapă în creația sculptorului prin adoptarea redării în suprafețe

mari, geometrice, unghiulare, susținute de contraste tonale, obținute prin hașurare intensă. Iar lucrarea *Maimuță șezând. Schiță* (1926) este redată „minimalist” prin linii întrerupte, cu accente sporadice.

Hașurarea și contururile intense se observă în lucrările *Urs din Himalaya* (1926) și *Leu* (la fel, 1926), V.A. Vataghin urmându-și traseul său propriu în grafica animalieră. Ca rezultat al acestor căutări, apare lucrarea *Cap de cămilă* (1926), în care elaborările lui V.A. Vataghin se contopesc într-o singură imagine, la care se mai alătură și redarea psihologică a stării interioare a acestui mamifer. La fel este și *Portretul de tigr* (1926), creat în aceeași perioadă, cu aceleași procedee plastice, dar exprimând agresivitatea.

În desenele lui V.A. Vataghin se regăsesc imaginile cu păsări, precum ar fi *Păsărea-secretar* (1926). În această imagine, ocrul fundalului contrastează cu negrul penajului aripilor păsării redade în mișcare.

Dramatismul subiectelor care provoacă trăiri intense la spectator, sunt atestate în lucrările *Gnu supărat* și *Struț supărat* (ambele din 1927). Iar *Puiul de orang* (1927) cucerește prin atitudine puerilă și gingașie, iar contrastul alb-negru servește drept imbold al producerii impresiei de durată. De asemenea, într-o schiță cu un aspect nefinalizat, *Orangutan* (1927) sculptorul punctează printr-o linie simplă principalele puncte-reper ale conturului chipului animalului. Prin linii puternic accentuate V.A. Vataghin subliniază formele masive ale *Bourului* (1929). Totuși, V.A. Vataghin revine la maniera sa de a schița pe filele grafice, manieră devenită celebră și ușor recognoscibilă – *Varan. Shițe* (1930).

Libertatea absolută în tratarea mamiferelor se soldează și cu apariția unor portrete: *Cimpanzeul Petea* (1930), care este animat prin hașurare și redă inteligența care se lecturează în ochii săi. Cu toate acestea, sculptorul nu renunță în desenele sale la efecte naturaliste, cum ar fi cele din desenul *Gans bolnav* (1934), care are un aspect finalizat și volume clar vizibile, redade prin hașurare intensă și obținerea unor suprafețe întunecate, ce contrastează cu cele mai puțin evidențiate.

Un racursiu complicat pune în evidență principalele caracteristici ale unui *Urs mergând* (1932), care este redat frontal. Delimitarea suprafețelor corpului ursului una față de alta prin linie și hașurare, precum și redarea lui în mișcare relevă aspecte psihologice în acest desen. Ursul brun

mai apare într-o schiță, *Urs culcat* (1931), în care forma este sugerată intuitiv prin linii întrerupte, dar care conturează întregul său chip. Un *Urs alb* (1935) este redat în mișcare, linia și hașurarea contribuind la relieful principalelor caracteristici ale animalului.

Linia portretelor de mamifere este continuată prin *Leul Max* (1936). Regele lumii animale este redat cu tot snobismul și măreția specifică lui prin procedee plastice, cum ar fi: linia întreruptă, concentrică, hașurare abia perceptibilă și contraste între suprafețe.

Ulierior, V.A. Vataghin operează cu posibilitățile guașei negre și albe, sub care se întrezărește lucrătura în creion. Aceste contraste conferă chipului păsării veridicitate - *Cioara* (1950).

Cu totul alte posibilități oferă desenatorul litografia, așa ca în lucrarea *Panda* (1959), în care blana animalului este redată exhaustiv și asemănător cu originalul. Acest desen are calitățile unei lucrări terminate și independente.

Astfel, desenele alb-negru evoluează vertiginos, principala calitate a acestor file grafice ale lui V.A. Vataghin fiind libertatea și dezinvoltura creionărilor.

În ceea ce privește desenele color, ele evoluează în paralel cu cele alb-negru. Spre exemplu, filele grafice cu denumirea *Girafe* (1910), în care aplicarea acuarelei completează redarea volumetrică a animalelor în mișcare, sunt reprezentate într-un spațiu african torid. Iar unul dintre primele portrete de animale realizate de V.A. Vataghin, *Portret de girafă* (1910), redă cuminența și frumusețea acestui animal prin culori fine, pastelate, compatibile cu cele din natură. Totuși, comparația care poate fi făcută între o lucrare din anul 1908 (*Maimuța*) și cele din 1910, relevă o evoluție vertiginosă a măiestriei lui V.A. Vataghin. Experimentele continue cu redarea color pot fi observate în litografia *Tucani* (1910), în care, prin culoare, autorul relevă specificul exteriorului acestor păsări. Aceleași caracteristici se atestă și în desenul *Pavian* (1910), lucrat în acuarelă și guașă albă.

O fuziune între caracteristicile filelor grafice alb-negru și cele color se atestă în schițele cu denumirea *Fazani* (1925), în care autorul plasează accente de roșu și negru, ce contrastează cu desenul în creion. Desenatorul situează liber în pagină păsările redată în diverse racursiuri. La fel, culoarea conlucrează cu desenul în lucrările *Râs* (1926) și *Maimuța Diana* (1926). Volumele în aceste desene capătă viață prin colorarea cu acuarelă și tuș,

completată prin aplicarea creionului. Iar *Orangul* (1927), prin hașurarea intensă și petele de acuarelă, capătă dispoziție și expresivitate, pe când *Antilopa* (1926) este lucrată în creion colorat, pastelat și subtil, redând animalul la păscut în cadrul vegetației înconjurătoare.

În creația lui V.A. Vataghin se atestă și desene executate pentru publicații științifice, precum *Păsările. Ilustrație pentru articolul "Păsări" din Mica enciclopedie sovietică* (1947). Redate color, pe un fundal al naturii, și acesta color, cele 51 de păsări de diferite specii și total diferite ca exterior și comportament sunt reprezentate fidel, cu lux de amănunte.

Linia de file litografice este continuată prin chipul *Păsării răpitoare* (anii 1950), iar reprezentarea în creion colorat, *Bufnița* (1948) cucerește prin privirea vie a ochilor, lucrăți de sculptor cu multă măiestrie.

Autorul păstrează și amplifică rezonanța desenelor în creion colorat, repartizate intuitiv pe pagină, cum ar fi cea cu denumirea *Leuț* (anii 1950).

V.A. Vataghin recurge la redări realiste, dar cu o tentă ușor decorativă - *Maimuța Diana* (1952), lucrată în acuarelă și creion colorat, și desenul *Maimuța* (1962), care este o litografie color.

Astfel, sculptorul și desenatorul V.A. Vataghin obține o mulțime de efecte plastice în schițe și își conturează propria sa modalitate de lucru în desen alb-negru sau color, modalitate care "trădează" viziunile progresive și originale ale autorului. Experimentând intens cu tehnicile și fluiditatea liniei, el aduce în fața spectatorului diversitatea de specii animaliere, pe care el o oglindește veridic și expresiv.

În ceea ce privește genul animalier sculptural, V.A. Vataghin realizează primele sale opere la începutul secolului al XX-lea. Printre acestea se numără *Dulapul maimuțelor* (1908-1909), care conține o ușă centrală și două uși laterale, pe fiecare dintre ele fiind reprezentate grupuri din mai multe maimuțe. Lucrat în relief și în lemn, acest dulap conține în fiecare cadru dreptunghiular maimuțe expresive în diverse racursiuri și poze, evidențindu-se pe un fundal redat cromatic mai deschis ca și culoare. În cadrul din dreapta este redată o scenă de gingășie a maimuței-mame și a puiului său. Autorul reușește să surprindă caracteristicile comportamentului acestui animal exotic, studiindu-l, pe atunci, în grădinile zoologice din Europa.

Inițial, în perioada 1908-1915, V.A. Vataghin lucrează preferențial în stil decorativ. Așa este lu-

crarea *Broasca* (1908, lemn vopsit), care reprezintă un relief. Autorul redă, totuși, volumetric imaginea broaștei, evidențiind formele exterioare prin conturul ei. Deja în anul 1909 sculptorul recurge la reprezentări în volum, cum ar fi *Crabul* (1909, marmură din Tarusus) sau *Elefant șezând* (1915, lemn vopsit), ultimul fiind redat în manieră indiană străveche. În aceeași cheie orientală este redat *Bourul sacru* (1915), sculptat în lemn vopsit și într-o paletă mai largă și festivă de culori aprinse.

Către anul 1920, V.A. Vataghin modelează deja în bronz - *Elefantul* în mușcare, căutând să reprezinte animalul în viziune proprie și în manieră singularizată. La fel și lucrarea *Șarpe* (1912, marmură din Tarusus), în care V.A. Vataghin omite agresivitatea acestei reptile, evidențiind grațiozitatea formelor și "înțelepciunea" acesteia. Un *Râs* (1918), cioplit în lemn păstrează în redarea volumelor sale forma-bloc din care a fost tăiat prin extragerea surplusului de material. În această lucrare sculptorul a reușit deja să reproducă nu doar formele exterioare și asemănarea cu modelul, dar și caracteristicile psihologice ale animalului. Iar în lucrarea *Pisica* (1925, lemn) maestrul reușește să surprindă sclipirea ochilor pisicii gata de vânatoare.

Cu totul altfel este redat un *Tigru. Schiță* (1925, metal), care prin toată firea sa sugerează oboseală și lipsă totală de forțe. Sculptorul a reprezentat starea animalului prin formele generale ale sale, fără însă a recurge la detalii subtile. Un alt *Tigru* (1926, ghips patinat) redă o stare de agresivitate, care se lecturează pe chipul animalului cu botul deschis și rânjetul fioros, cât și prin laba stângă cu ghearele scoase. Specifică Antichității, cât și artei europene din secolele XVII-XIX, agresivitatea în comportamentul animalelor redată în sculptură revine, doar episodic în creația lui V.A. Vataghin, în secolul XX. Este de remarcat că, deși parțial, agresivitatea este caracteristică și lucrărilor sculptorului animalist din RSS Moldovenească Nicolae Gabzulin, cum ar fi scena din compoziția sa *Câinii și iepurele* (1961, ghips, patinare). Agresivitatea câinilor din acest subiect înscenat de Nicolae Gabzulin își are începutul în sculptura animalieră de la care s-a inspirat și V.A. Vataghin.

Episodic, sculptorul V.A. Vataghin revine la procedeele plastice de tăiere în lemn, cum ar fi cele din lucrarea *Urs de Himalaya* (1925). Cioplit prin extragerea din trunchiul de copac, chipul ursului emană curiozitate față de lumea înconjurătoare. Această imagine a fost prototipul pentru crearea *Figurii ursului din fața intrării la noul te-*

ritoriu al Grădinii Zoologice din Moscova (1931-1932, ciment). Cu toate că lucrarea nu s-a păstrat și noi putem judeca despre valoarea sa estetică doar din fotografii, ea cucerește instantaneu prin dinamica chipului. O altă sculptură, *Leu. Sanatoriul "Karpati", Crimeea* (1935, ciment), de asemenea n-a supraviețuit și poate fi contemplată doar din imagini foto. Măreția, pompozitatea, dominația absolută asupra spațiului înconjurător – toate constituie subiectul acestei lucrări monumentale.

Revenind la sculptura de șevalet, menționăm că lucrarea lui V.A. Vataghin *Pisică speriată* (1925, lemn) redă exhaustiv starea psihologică a animalului. Prin grumazul încovoiat autorul reflectă starea interioară exteriorizată a animalului.

De asemenea, sculptorul recurge și la experimente cu deplasarea granițelor dintre genurile artei plastice. Astfel, el realizează un portret, *Cap de orangutan* (1927, lemn), în care redă, pe lângă trăirile psihologice, inteligența, duioșia și frumusețea interioară a acestui animal. Ulterior, V.A. Vataghin situează chipurile de animale la același nivel cu chipul omului, atribuindu-le aceeași paletă de emoții.

În perioada următoare, sculptorul își focalizează atenția asupra redării aspectelor psihologice în lucrările sale, de exemplu, în lucrarea *Prizonierii* (1936-1937, lemn). Proprietățile lemnului i-au permis autorului să releve dispoziția mamiferelor în captivitate, trăirile lor fiind asemănătoare cu cele umane. Acest procedeu conceptual este prezent și în lucrările sculptorului din RSS Moldovenească Naum Epelbaum. În lucrarea *Maimuță* (1965, șamotă) este redată firea acestui animal și nu doar calitățile exterioare, dar și cele interioare. Iar în compoziția lui Naum Epelbaum *Leoaică cu leuț* (1970, lemn) se atestă trăirile profunde în relația mamă – prunc. Pe când în lucrarea *Cal bătrân* (1979, ceramică) sunt redade neputințele bătrâneții la nivel reprezentativ (ca imagine) și la nivel psihologic. Redarea laturii psihologice a animalelor devine un imperativ al creației lui V.A. Vataghin și a elevilor săi și, episodic, influențează și concepțiile sculptorilor animalisti moldoveni. Această preluare de experiență îmbogățește vizibil latura conceptuală a operelor sculptorilor din RSS Moldovenească.

În anii 1950, V.A. Vataghin ilustrează în lucrările sale de sculptură ronde-bosse chipuri memorabile de animale, cum ar fi *Țăpușor* (1946, lemn). Redat într-un racursiu complicat, puiul de animal manifestă energie și hiperactivitate, pe când *Bu-fnița* (1942, lemn) este o miniatură total statică.

În aceeași perioadă, V.A. Vataghin experimentează cu tehnicile și procedeele plastice, în 1945 creând două reliefuri în lemn: *Mamut mergând* și *Zimbru mergând*. Redând contrastul dintre silueta întunecată și fundalul mai deschis tonal, aceste animale reprezintă regnurile ancestrale, demult dispărute. Oferind un paralelism, lucrarea *Mamut* (1991, bronz) a lui Vladislav Șevenco, sculptor din Republica Moldova, reprezintă, deși într-o lucrare ronde-bosse, aceleași caracteristici ale formei opace care relevă contururile exterioare, iar *Zimbrul* (1977, ceramică) lui Naum Epelbaum redă aceleași caracteristici complexe ale formelor la fel ca și lucrarea sus-amintită a sculptorului rus V.A. Vataghin.

O altă lucrare a lui V.A. Vataghin, *Jaguar* (1945) [2, pp. 44-45], definitivată în ceramică, prezintă paralelisme cu lucrarea lui Naum Epelbaum, *Bars* (1970), lucrată în șamotă. Aceste două lucrări, apărute în intervale diferite de timp, au un aspect comun – redarea stării de mișcare între statică și dinamică. Totuși, ele sunt diferite în aspectul prelucrării suprafeței: cea a lui V.A. Vataghin este redată cu lux de amănunte, blana fiind sugerată prin culoarea ocru și găuriri minuscule, pe când cea a lui Naum Epelbaum, deși conține aspecte de porozitate, este redată generalizat. Ambele lucrări, însă, reflectă grația și eleganța acestor animale răpitoare.

O altă temă preferată de V.A. Vataghin este cea din lucrarea *Elefanți* (aproximativ anii 1950). Ghipsul patinat oferă posibilitatea de a reda animalele în mișcare, într-o relație de tandrețe. La fel, se memorează instantaneu lucrarea aceluiași autor *Familie de elefanți* (anii 1950, ceramică), în care cuplul familial cu puiul de elefant constituie un tot întreg armonios și indisolubil, pozitiv și emoțional. De remarcat că elefanții modelați de Vladislav Șevenco sunt redați la fel de exact de sculptorul din Republica Moldova, care, deși se afla la o vârstă a tinereții în creație, posedă, totuși, o intuiție fenomenală în redarea formei din natură. Posibil, el a cunoscut realizările lui V.A. Vataghin, dar a conturat și o manieră proprie de lucru în bronz.

Se pare că imaginile cu maimuțe sunt o tematică preferată de V.A. Vataghin și ele iau diferite forme în creația sa. Așa este lucrarea *Maimuță șezând* (anii 1950). Metalul cu luciul și duritatea sa cedează din austeritatea sa pentru a da viață unui chip de animal, care, concomitent, este și serios, și amuzant. Dacă trasăm o paralelă cu lucrarea *Maimuță* (1965, șamotă) a sculptorului animalist

Naum Epelbaum, putem sesiza diferența în redarea acestor chipuri: primul fiind mai meditativ, al doilea mai năstrușnic, mai plin de umor.

În anii 1950, chipurile de maimuțe mai apar, în creația lui V.A. Vataghin. Spre exemplu, lucrarea *Maimuță șezând* (1956, lemn). Ca și chipurile precedente, această maimuță manifestă inteligență și rațiune. Redând chipul îngândurat al animalului, V.A. Vataghin apropie prin opera sa chipul maimuței de chipul omului, reliefând aceeași paletă emoțională.

În alte chipuri de maimuțe sculptorul redă proeminent stările emoționale, apropiate și cunoscute omului, cum ar fi cele din lucrările *Maimuță speriată* (1958, ceramică) și *Maimuță tristă* (1964, lemn). Aceste două lucrări se fac remarcate și prin generalizarea acerbă a formelor, care conduc spre reliefația trăirilor intense ale animalelor.

Sculptorul animalist V.A. Vataghin continuă linia de subiecte cu maimuțe prin lucrarea *Maimuță* (1950, ghips, culoare), care este apropiată coloristic de lucrarea sus-amintită a lui Naum Epelbaum, *Maimuță* (1965, șamotă). Totuși, ele diferă ca paletă emoțională și manieră de redare.

Ulterior, sculptorul V.A. Vataghin experimentează intens cu materialele, căutând adevărul artistic și prelucrând formele de fiecare dată diferit. O abordare singularizată este *Cimpanzeul Paris* (1960, lemn), care, pe lângă formele reproduse cu exactitate, posedă și o stare interiorizată specifică și omului. Aceeași alură meditativă îi este specifică și *Maimuței cu nucă* (1952, lemn), pe când *Pavianul șezând* (1965, lemn) – o lucrare tardivă – este redat ceva mai degajat și dezinvolt.

În anii 1950, generalizarea formei în creația lui V.A. Vataghin devine evidentă în lucrările *Poneiul* și *Tapirul* (ambele din 1946, ceramică). Fiind privite în comparație, aceste două mostre prezintă atât o cunoaștere profundă a anatomiei, cât și a formelor exterioare ale animalelor reproduse din natură.

Sculptorul V.A. Vataghin identifică frumusețea și grațiozitatea în cele mai neașteptate subiecte, cum ar fi *Cămila* (anii 1950), lucrată în teracotă. *Cămila* pășește legănat și elegant, prin întregul său chip emanând o stare emoțională interiorizată și plăcută.

De asemenea, tot în anii 1950 sculptorul rus creează o serie întreagă de pești, cu determinarea exactă a speciei și redarea ei prin contururile exterioare, culoare și chiar dispoziție. Utilizând diverse tehnici (ceramică, faianță, os, lemn), autorul

crează iluzia lumii subacvatice, atât de diferită și specială față de viața pe uscat.

Sculptorul redă și chipuri de animale exotice, cum ar fi *Cangurul* (1956, lemn colorat), animal de pe continentul australian. Caracteristicile anatomice ale cangurului reliefează comportamentul său, el fiind surprins în momentul în care apleacă un ram pentru a gusta din frunziș.

Alături de animalele exotice apar chipuri de animale specifice Federației Ruse și Europei. Așa se prezintă lucrarea *Ursul* (1951, lemn), în care animalul este redat într-o mișcare grațioasă și drăgălașă.

Vizavi de acestea, în creația sculptorului apar și imagini de animale domestice, cum ar fi lucrările *Pisica manul* (1957) și *Pisica manul* (anii 1950). În primul caz lutul ars, iar în al doilea – faianța i-au permis sculptorului să reliefeze (în primul caz) prin corpul relaxat al animalului, iar în al doilea – prin grumazul încovoiat și privirea războinică, ale aceluiși animal, pisica manul, diferite comportamente și dispoziții.

De asemenea, putem trasa o paralelă între lucrarea *Berbec de munte* (1957, ceramică) a lui V.A. Vataghin și lucrările Țap și *Berbec* (ambele 1981, lemn) create de Naum Epelbaum. Aceleași caracteristici determinante sunt redată cu succes de ambii sculptori, doar că lucrările se deosebesc prin tratarea suflului național. *Berbecul de munte* al lui V.A. Vataghin amintește de jucăriile din lut și ceramică rusești, iar lucrările lui Naum Epelbaum poartă semnificația prelucrării în lemn a stâlpilor și porților casei țărănești moldovenești. Astfel, anume specificul național este acea calitate care deosebește lucrările sculptorilor de diverse naționalități și le îmbogățește în aspect stilistic.

Sunt interesante și chipurile de păsări în interpretarea lui V.A. Vataghin. Astfel, lucrările sale cu genericul *Vultur* (1959, lemn) și *Condor* (1964, lemn) au fost realizate prin disecarea succesivă a materialului lemnos, păsările fiind situate pe câte un postament, fapt care le conferă un plus de măreție, superioritate și festivitate. Aceste păsări răpitoare emană o atitudine calmă, dar și grațiozitate. Păsările în tratarea lui V.A. Vataghin oferă o gamă largă de modalități de modelare – de la un realism acerb până la stilizări și generalizări totale. Stilizarea în forme geometrice reci îi este specifică lucrării sale *Pasăre din tropici* (1964, lemn colorat), iar stilizarea în forme circulare calde determină chipul *Curcanului* (anii 1960, majolică). Prima – obedientă și simplă, a doua – umflată în pene și

plină de sine. Aceste două păsări redau diapazonul psihologic larg al abordărilor lui V.A. Vataghin.

În anul 1959 sculptorul recurge la redarea *Focilor* (teracotă). Imaginea de un realism covârșitor, fidel în cele mai neînsemnate trăsături, reliefează traiul de zi cu zi al acestor mamifere arctice.

Practic, în aceeași perioadă, anul 1958, sculptorul creează și un animal fantastic – *Dragonul* - lucrat în majolică. Acest animal, apărut în urma unor reconstituiri ale sculptorului V.A. Vataghin, este redat realist cu detalii subtile, astfel încât se creează impresia că a fost modelat din natură. Or adevărul este altul: animalul a fost reconstituit prin apelarea la caracteristicile animalelor preistorice. Și colorarea în verde-suriu, amintind filmele documentare, contribuie la crearea impresiei de ”document istoric”, fapt care amplifică rezonanța acestei lucrări.

Astfel, perioada începuturilor genului animalier în creația sculptorilor din RSS Moldovenească, Naum Epelbaum și Nicolae Gabzulin, coincide cu ”apusul măreț” al creației lui Vasiliu Alexeevici Vataghin [1, p. 5], și acest fapt presupune familiarizarea sculptorilor din RSS Moldovenească cu creația acestuia. Polivalența și spectrul larg de abordări ale sculptorului animalist rus a impulsionat, pe lângă procesul artistic din RFSSR, și creația sculptorilor din republicile unionale. Varietate procedee artistice, aplicate de sculptorul V.A. Vataghin, care oscila mereu între realism și stilizare, au condus la o mare diversitate stilistică în opera sa, iar maniera sa de modelare și studiul din natură au devenit clasice, fiind preluate de plasticienii din întreg spațiul URSS, iar în zilele noastre – și de alte țări de pe mapamond. Contribuția sculptorului rus V.A. Vataghin la proliferarea genului animalier din RSS Moldovenească este una incontestabilă, substanțială și inestimabilă.

Referințe bibliografice:

1. Тиханова В.А. Анималисты России. Москва: Советский художник, 1980, 9 стр., ил. /Tihanova V.A. Animalisty Rossii. Moskva: Sovetskii khudozhnik, 1980, 9 str, ill.
2. Тиханова В.А. Лик живой природы. Москва: Советский художник, 1990, 240 стр., ил. /Tihanova V.A. Lik zhivoi prirody. Moskva: Sovetskii khudozhnik, 1990, 240 str., ill.
3. Тиханова В.А. Птицы и звери Василия Ватагина. Москва: Советский художник, 1987, 84 стр., ил. /Tihanova V.A. Ptitsy i zveri Vasilia Vatagina. Moskva: Sovetskii hudojnik, 1987, 84 str., ill.



1. V.A. Vataghin, *Leu. Shițe.* (1910).
(Тиханова В.А. Птицы и звери Василия Вагагина.
Москва: Советский художник, 1987, 84 стр., ил.)



2. V.A. Vataghin, *Râs. Shițe.* (1922).
(Тиханова В.А. Птицы и звери Василия Вагагина.
Москва: Советский художник, 1987, 84 стр., ил.)



3. V.A. Vataghin, *Ilustrația cărții "Maugli" de R. Kipling.* (1922-1926).
(Тиханова В.А. Птицы и звери Василия Вагагина.
Москва: Советский художник, 1987, 84 стр., ил.)



4. V.A. Vataghin, *Ilustrația cărții "Maugli" de R. Kipling.* (1922-1926).
(Тиханова В.А. Птицы и звери Василия Вагагина.
Москва: Советский художник, 1987, 84 стр., ил.)



5. V.A. Vataghin, *Jaguar* (1945).
(Тиханова В.А. Птицы и звери Василия Ватагина.
Москва: Советский художник, 1987, 84 стр., ил.)



6. V.A. Vataghin, *Maimuță tristă* (1964).
(Тиханова В.А. Птицы и звери Василия Ватагина.
Москва: Советский художник, 1987, 84 стр., ил.)



7. Naum Epelbaum, *Maimuță* (1965, șamotă)



8. Naum Epelbaum, *Bars (leopard)* (1978, șamotă,
email)



9. Vladislav Șevcenco, *Două girafe* (1991, bronz)
(Colecția de fotografii a familiei Șevcenco)

**Cercul de Stat din Chișinău – primul obiectiv arhitectural
modernist-socialist inclus în Registrul monumentelor
Republicii Moldova ocrotite de stat**

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.11>

Rezumat

**Cercul de Stat din Chișinău – primul obiectiv arhitectural modernist-socialist
inclus în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat**

Modernismul reprezintă în istoria culturii mondiale unul din cele mai globale stiluri, acoperind aproape întregul secol al XX-lea. În acest context, Republica Moldova nu face excepție, având o moștenire modernistă semnificativă. Numeroase proiecte, materializate în impunătoare clădiri publice, reprezintă repere importante în perceperea identității capitalei țării noastre în perioada sovietică. Cercetarea acestora duce la dezvăluirea spiritului modernismului și a întregii impresii despre obiectivele din perioada respectivă și, nu în ultimul rând, conștientizarea valorii lor reale.

Astfel, Cercul de Stat se impune atenției publice prin calități artistice: atât prin proporții, ritm riguros al pilonilor de pe fațadă, decorații plastice, cât și prin particularitatea de a reprezenta epoca istorică în care a fost construit. Autorii proiectului arhitecturii S. Șoihet și A. Kiricenکو introduc în structura urbană o compoziție volumetrică expresivă, iar preocupările artiștilor plastici V. Rotari, P. Obuh, L. Yantsen și E. Saakov sunt orientate spre accentuarea caracterului ludic al edificiului.

Neprotejată legal până nu demult, arhitectura edificiului era în pericol de a fi alterată grav de intervenții neadecvate și ireversibile. Primul pas în salvarea obiectivului arhitectural modernist-socialist este făcut de Asociația B.A.C.U., care, argumentând ponderea edificiului în contextul urban, reușește să-l includă în Registrul monumentelor ocrotite de stat.

Cuvinte-cheie: Cercul de Stat, modernism socialist, Biroul pentru Artă și Cercetare Urbană (B.A.C.U.), valorificare, clasare, expresie arhitecturală, sculptură, pictură murală, decorații plastice.

Summary

**The State Circus in Chisinau - the first socialist modernist
architectural object included in the Register of state protected monuments
of the Republic of Moldova**

Modernism represents one of the most global styles in the history of world culture, dominating almost the entire 20th century. In this context, the Republic of Moldova is no exception having a significant modernist heritage. Numerous projects, materialized in imposing public buildings, are important landmarks in the perception of the identity of our country's capital during the soviet period. Their research leads to the revelation of the spirit of modernism and of the whole impression of the architectural objects of that period, and last but not least, to the awareness of their real value.

Thus, the State Circus attracts the public attention through its artistic qualities: the proportions, the rigorous rhythm of the pillars on the facade, the plastic decorations, as well as through the particularity of representing the historical era in which it was built. The authors of the project, architects S. Șoihet and A. Kiricenکو, introduce an expressive volumetric composition into the urban structure, whereas the plastic artists V. Rotari, P. Obuh, L. Yantsen and E. Saakov are preoccupied with emphasizing the playful character of the edifice.

Legally unprotected until recently, the architecture of the edifice was in danger of being seriously altered by inappropriate and irreversible interventions. The first step in saving the socialist modernist architectural object is made by the B.A.C.U. Association, which, arguing about the importance of the edifice in the urban context succeeds in including it in the Register of State-protected monuments.

Keywords: State Circus, socialist modernism, Bureau for Art and Urban Research (B.A.C.U.), valorization, classification, architectural expression, sculpture, mural painting, plastic decorations.

Examinarea arhitecturii moderniste sovietice ne face să ne dăm seama cât de variată și creativă este, odată ce se renunță la rigiditatea stilistică a realismului socialist. În parte, această eliberare culturală presupune o reîntoarcere la formulările mai radicale ale constructivismului sovietic. Alteori, realizările ating o monumentalitate de dimensiuni precolumbiene sau demonstrează soluții originale. În decursul a circa trei decenii (1955–1991), arhitectura sovietică s-a îndreptat către o sinteză a paradigmelor occidentale și a propriei moșteniri avangardiste, în mare parte neconstruite.

În perioada declanșată, după atacul întreprins de Nikita Hrușciiov la adresa arhitecturii „vechi”, staliniste, la „întrunirea unională a constructorilor, arhitecților și lucrătorilor din industria materialelor de construcție, din industria construcțiilor de mașini, din organizațiile de proiectare și cercetare” din 7 decembrie 1954, urmează schimbări radicale în domeniul edificării. O atenție deosebită se acordă industrializării construcțiilor (standardizare și tipizare, prefabricare și producție în masă a elementelor structurale). Sunt introduse metode de folosire mai adecvate a utilajului și a spațiului de lucru. Preocuparea socială (cu depășirea agendei realismului socialist arhitectural) și asigurarea unor economii evidente (prin insistența scăderii costului per metru pătrat de construcție ca „unic etalon de judecare a arhitecturii” [6]) definesc valoarea proiectului „epurat” și „raționalizat”. Arhitectura devine secundară în raport cu edificarea. Cu toate acestea, arhitecții trebuiau să manifeste o atitudine inovatoare față de realizarea sarcinilor de creație, înafară de obligațiunea să posed tehnica modernă din construcții și să înțeleagă problemele economiei construcțiilor.

În statul sovietic autoritar, limbajul estetic oficial se impune „de sus”, în primul rând, de liderul de la Kremlin, care oprește în mod deliberat evoluarea arhitecturii pompoase staliniste și declară că arhitectura ar trebui să fie funcțională și să răspundă nevoilor populației. Apelând la posibilitățile tehnologiei contemporane de industrializare, sunt propuse totodată scopuri de semnificare ideologică a arhitecturii moderniste.

Pentru o perioadă foarte lungă de timp, opinia publică permite exprimarea atitudinii nefavorabile față de modernismul sovietic asociat cu o arhitectură teribilă, fără suflet, ca mai apoi să se producă o reevaluare, multe edificii fiind recunoscute ca monumente [10]. Pe fondul proiectelor fără chip, ștampilate în birourile mari de design

din URSS, au existat și manifestări locale distincte ale acestei tendințe arhitecturale – clădiri impozante, create de arhitecți talentați – fiind luate în considerare caracteristicile climatice și culturale ale regiunilor [12].

În ceea ce privește intrarea în uz științific a sintagmei „modernism arhitectural sovietic”, acest lucru este facilitat de albumul Советский модернизм: 1955–1985 [11], care conține 100 de obiective selectate și evaluate de către arhitectul și criticul de arhitectură american Vladimir Belogolovski, însoțite de un eseu istoric, semnat de arhitectul și publicistul Felix Novikov.

În arealul fostului bloc socialist este utilizată sintagma arhitectură modernist-socialistă, care se dezvoltă în anii '60 ai secolului trecut ca rezultat al procesului de cristalizare a unor trăsături caracteristice arhitecturii atât din URSS, cât și din țările socialiste, care, depășind faza de refacere postbelică, desfășoară un amplu proces de construcție cu accent preponderent pe programele social-comunitare.

Actualmente, un rol important în atragerea atenției asupra unicității și valorii arhitecturii modernist-socialiste din România și Republica Moldova îi revine Asociației B.A.C.U. (Biroul pentru Artă și Cercetare Urbană), care întreprinde activități de cercetare, identificare, monitorizare, protejare și includere în inventarul asociației a obiectivelor modernist-socialiste, cu intenția de a le clasa ulterior pe cele mai valoroase. Grupul de lucru, care a contribuit la selecția edificiilor, este alcătuit din arhitecți, istorici și artiști: Dumitru Rusu, Tamara Nesterov, Vasile Mitrea, Sorina Varenic, Alexandru Trandafiropol ș.a. Datorită programului *Socialist Modernism*, conceput în 2013 de Asociația B.A.C.U., o serie de construcții socialiste au fost selectate pentru a fi clasate ca monumente de istorie și arhitectură. Printre acestea – Circul de Stat din Chișinău. În 2016, Asociația s-a adresat pentru prima dată cu o asemenea propunere către Ministerul Culturii al Republicii Moldova, însă dosarul nu a ajuns până la examinare. În luna ianuarie 2019, membrii Asociației au depus pachetul de documente încă o dată. Abia în luna mai 2022 Parlamentul Republicii Moldova a luat decizia de a include clădirea Circului din Chișinău în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat cu statutul de monument de arhitectură de categorie națională [5].

Cercul de Stat este una dintre clădirile reprezentative ale modernismului socialist din Re-

publica Moldova, fiind și un reper important în perceperea identității Chișinăului. Capacitatea de a-și îndeplini rolul determinat a fost evaluată din multiple puncte de vedere: aspectul exterior și interior, organizarea spațială, planimetrică și funcțională. În același timp, acest edificiu arhitectural complex se face remarcat și prin detaliile care ilustrează sinteza artelor: sculptură, pictură murală, ceramică decorativă.

Ansamblul de exigențe satisfăcute de programul de arhitectură, respectiv circurile, demonstrează evoluarea acestuia, remarcat drept reflex pe plan funcțional al structurilor și suprastructurilor sociale, care formează „comandă socială”. Odată cu derularea schimbărilor în societate se schimbă și expresia arhitecturală a circurilor ce înglobează o paletă largă de abordări, începând de la construcții simple, demontabile, din materiale modeste și până la clădiri de mare amploare, desfășurate pe suprafețe considerabile, care aduc în prim-plan forme actuale de o mare varietate.

În Basarabia circurile ambulante erau destul de răspândite. Reprezentațiile se dădeau în corturi, de regulă circulare. Atestarea documentară a construcțiilor cu caracter provizoriu destinate spectacolelor de teatru și circ ține de sec. al XIX-lea, iar prima clădire pentru circ din Chișinău datează din 1860. Incendiile ce izbucneau destul de des duceau la dispariția unora și apariția altora. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, circul era amplasat în Piața Poliției [3, p. 170], în perimetrul străzilor Aleksandrovskaya (astăzi Bulevardul Stefan cel Mare), Mikhailovskaya (astăzi str. Mihai Eminescu), Sinadinovskaya (astăzi str. Vlaicu Pârcălab) și Piața Fontannaya (astăzi str. Veronica Micle).

Dacă în primă fază majoritatea circurilor Chișinăului erau construite în totalitate din lemn, fără a ține cont de regulile de securitate contra incendiilor, începând cu sec. XX situația se schimbă. Prima încercare de a construi un circ permanent la Chișinău, făcută pe 22 aprilie 1911 de către proprietarul hotelului Bristol, Konstantin Kolomandi, a eșuat, propunerea fiind respinsă de Duma Orașenească [2, p. 53]. Totuși, un an mai târziu, în 1912, începe construcția teatrului-circ: o clădire de piatră cu două niveluri amplasată în curtea casei lui Suher Fradis, și anume: la colțul străzilor Mikhailovskaya și Schmidovskaya (astăzi strada Mihai Eminescu și strada Mitropolit Varlaam) [2, p. 54]. Circul activează până în 1917, apoi este adaptat la condițiile de cinematograf, iar din a doua jumătate a sec. XX clădirea reconstruită și extinsă adă-

postește Filarmonica Națională. Până în anii '70 ai sec. XX Chișinăul nu a mai avut o clădire specială pentru circ. Trupele care veneau evoluau pe scena Teatrului Academic Muzical-Dramatic de Stat „A. Pușkin” (astăzi Teatrul Național „Mihai Eminescu”) sau în corturi improvizate.

Însă, odată cu modificarea mediului urban al Chișinăului, în procesul de evoluție arhitecturală și social-economică, apare necesitatea edificării unui circ staționar. Anii '60–80 ai sec. XX sunt marcați de o expansiune activă a industriei în oraș, de construcții în masă a spațiului locativ și de o creștere triplă a populației. Drept consecință a socializării modului de viață, datorită creșterii controlului economic asupra consumului material și energetic, lărgirii gamei și perfecționării materialelor de construcție și ca urmare a dezvoltării tehnologiilor industriale de producție serială, ideile compoziționale manifestă o viguroasă tendință de reformulare adaptivă.

Marcat de statutul de capitală a unei republici unionale (RSSM), dinamica dezvoltării Chișinăului este determinată de ambițiile de dezvoltare sovietice. Propaganda în masă a Partidului Comunist, care a luat naștere în URSS încă în anii postrevoluționari, ia în considerare faptul că circul, devenind principalul tip de spectacol teatral îndrăgit, se transformă într-un instrument important de influență asupra maselor muncitoare.

Unele clădiri sunt proiectate în așa fel încât, în caz de necesitate, să fie folosite nu numai pentru spectacole de circ, ci și pentru concerte, adunări în masă, evenimente sportive și expoziții. Chiar dacă experții considerau că clădirea nu arată ca un circ, proiectul se pretează în a fi refolosit în mai multe amplasamente (ex.: proiectul tip al circului, arh. Salomeia Helfer). În anii 1968–1974, circuri similare au fost construite în Ufa (1968), Donetsk, Samara, Kuibyshev (1969), Krivoi Rog, Perm (1970), Luhansk (1971), Voronezh (1972), Briansk, Harkov (1974) ș.a.

Totuși, perioada de la sfârșitul anilor '60 până la sfârșitul anilor '80 ai sec. XX este una distinctă în istoria arhitecturii URSS, când se schimbă viziunea asupra acesteia, fiind determinată tot mai des de proiecte temerare, neobișnuite, futuriste. O mulțime de clădiri excentrice modelează peisajul urban sovietic, făcând ecou lucrărilor lui Le Corbusier, Oscar Niemeyer, Eero Saarinen și altor modele occidentale și propunând interpretări îndrăznețe ale programelor precum aeroporturile, stadioanele, muzeele și circurile. Majoritatea cir-

curilor rotunde, sub formă de farfurii zburătoare sau corturi fanteziste, au fost construite anume în această perioadă. Se poate constata astfel trecerea în decurs de un secol de la o fază a constrângerilor arhitecturale impuse atât formal, cât și constructiv, la o fază a unei „nelimitate” libertăți, concretizată într-o gamă largă de posibilități. Formele specifice reflectă tehnologia, dezvăluie modul lor de construcție și elogiază capacitatea tehnicii de a soluționa problemele contemporane.

Un număr mare de realizări spectaculoase în domeniul proiectării circurilor uimesc prin performanțele și modul în care s-au conformat cerințelor funcționale, cât și estetice. Datorită resurselor expresive, programul de arhitectură (circurile) capătă un rol special în formarea contextului urban. Pot fi remarcate mai multe circuri construite în orașele Kazan (1967), Soci, Moscova (1971), Sverdlovsk (1980).

În 1965, în legătură cu jubileul de 530 ani al orașului Chișinău, la nivel unional se decide de a construi un circ nou și în capitala RSSM. Clădirea circului urma să fie construită conform tipului prestabilit de Institutul de Proiectări din Moscova pentru Unități de Divertiment. Însă construcția în baza acestui proiect nu a mai fost demarată. Arhitectul principal al proiectului Semion Șoihet și conducătorul grupului de arhitecți Alla Kiricenکو insistau asupra unei clădiri unice din punctul de vedere al imaginii arhitecturale, soluției constructive și modelării funcționale.

Intenția edificării devine iarăși actuală la sfârșitul anilor '70, dar către această perioadă viziunile asupra unei arhitecturi moderne se schimbă: o „cutie” multilaterală, având un etaj și o cupolă joasă nu mai convenea și se ia decizia de a reface proiectul [7, p. 46].

Solicitarea de a construi un edificiu după un proiect individual elaborat la Institutul de Proiectare Moldghiprostroï a fost înaintată ministrului Culturii din URSS Ecaterinei Furțeva și a fost vizată pozitiv. Deoarece orice edificiu pentru spectacole la acel moment era și o armă ideologică, edificiul trebuia să asigure o prezență cât mai mare a spectatorilor. Astfel, apare cerința Asociației Unionale a Circurilor de Stat¹ de a amplasa edificiul în spatele Pieței Centrale, unde se afla autogara, ceea ce trezește împotrivirea proiectanților, care optau pentru un amplasament mai reușit, ce ar scoate în evidență construcția, fiind și un plus pentru contextul urban.

În consecință este determinată varianta finală de amplasare – bulevardul Tineretului (actual-

mente bulevardul Renașterii Naționale) – magistrală de importanță urbană. Totodată, fiind situat pe una din colinele Chișinăului, edificiul se distinge printr-o vizibilitate bună.

Declivitatea terenului pentru construcții generează un proiect individual, distanțându-l tot mai mult de designul tipizat a mai multor edificii la acea perioadă și totodată permite arhitecților să profite de avantajul terenului în pantă pentru organizarea unui nivel adăugător cu intrare principală și hol.

Proiectarea durează o perioadă îndelungată: 1965–1968, 1970–1975 și 1978–1980. Fiecare etapă aduce modificări de adaptare: inițial cercul este proiectat ca o construcție tip monolit, pe parcurs însă se propune să fie construit din elemente prefabricate asamblabile-dezasamblabile. Incluziunea schimbărilor în structura clădirii prezintă avantaje sub aspect funcțional, economic și arhitectural. Utilizarea principiului demonstrării elementelor structurale acordă grandoare clădirii. E de remarcat modul judicios de utilizare a geometriei. Plastica fațadei accentuează verticalitatea prin sistemul de elemente cu forma literei V, alternând cu elemente orizontale, marcate de suprafețele mari vitrate ale foaierei. Volumetria simplă utilizează ritmul pilonilor, organizați în zigzag, care conduc la o compoziție bine structurată, pentru mulți devenind simbolul horei moldovenești.

Din punctul de vedere al finisajelor exterioare este utilizată placarea cu marmură (pe stâlpii de la parter și pe registrele orizontale) și tencuiala decorativă (pe celelalte elemente). Modul amplasării zonelor vitrate redă funcțiunile spațiilor interioare. În zona de acces, foaiere și terase sunt folosite fațade cortine și vitraje ample. În zonele tehnice vitrajele sunt de dimensiuni mai reduse, având în principal rolul de iluminare a spațiilor.

După darea în exploatare în 1981, Cercul din Chișinău este recunoscut drept cel mai bun dintre circurile staționare din spațiul sovietic în ceea ce privește tehnologia și organizarea construcțiilor [7, p. 47]. În 1984, autorii și executanții proiectului au fost distinși cu Premiul de Stat al RSSM în domeniul artei și arhitecturii.

Având o planimetrie reușită, cercul devine și unul din cele mai confortabile atât pentru artiști, cât și pentru public. Acesta este format din două corpuri majore: unul circular, destinat în principal publicului, și unul adiacent, cu spații pentru artiști și animale, înconjurat de un teren de circa trei hectare ce îi aparține.

Corpul destinat publicului conține sala de reprezentări principale cu o arenă de 13 metri în diametru, prevăzută cu diverse utilaje mecanice care fac posibilă reamenajarea acesteia. Cupola care acoperă arena mare are un diametru de 44 metri, înălțimea este egală cu 30 metri și este demontabilă. Sala de spectacole, cu o capacitate de 2000 de locuri (1900 locuri pentru spectatori și 100 locuri pentru trupa de lucru), este împrejmuită de un foaiet în formă de semicerc și terase de vară. În concepția arhitecturală a clădirii s-a căutat realizarea unor spații ample care să permită punerea în scenă a unor spectacole contemporane, având în vedere tehnologia de la vremea respectivă, precum și crearea unui mediu propice pentru spectatori.

Corpul adiacent adăpostește toate spațiile destinate artiștilor (spații de cazare și cabine) și animalelor (grajduri și manej). În acest corp se disting trei zone, fiecare având acces separat: zona pentru artiști, zona pentru animale și zona tehnică. Asemenea corpului pentru public spațiile se desfășoară în jurul arenei secundare.

La proiectarea celor două corpuri s-a ținut seama de realizarea unei cât mai clare funcționări pentru a realiza un complex cultural la un nivel comparabil cu cele mai desăvârșite circuri din URSS și străinătate. Se dorea o construcție monumentală, conceptualizată ca o îmbinare a componentelor de arhitectură, structură și decorațiune.

Deasupra intrării principale se află o sculptură din bronz de mari proporții reprezentând clovni de circ. Lucrarea de pe frontispiciul clădirii constituie emblema Circului, fiind o amprentă artistică a instituției. Compoziția de circa 12 metri a fost creată de sculptorul Valeriu Rotari [1]. Basorelieful instalat pe clădirea Circului din Chișinău a fost inclus în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat, aprobat prin Hotărârea Parlamentului Republicii Moldova din 22 iunie 1993.

Cercul se manifestă printr-o integrare activă a picturii, sculpturii și decorațiunilor plastice în arhitectura interioară. Datorită arhitecților este creată o ambianță de fluiditate spațială, în care componentele structurale și cele picturale se contopesc într-o relație de proporții copleșitoare. Foaietul edificiului în formă de semicerc, ce împrejmuește sala de spectacole și permite accesul spre terasele de vară, este decorat cu o pictură monumentală, desfășurată în forma unei frize de aproximativ 120 m². Picturile au fost realizate de Pavel Obuh, care folosește o tehnică foarte rară în ziua de azi –

encaustica în ceară fierbinte –, când culorile sunt diluate în ceară și supuse unei temperaturi suficient de înalte pentru a căpăta un luciu plăcut, a fi perfect fixate și deosebit de rezistente. În spațiul cu formă semicirculară pictorul înscrie secvențe ale unui spectacol de circ: scene cu fachiri, sirene, clovni, gimnaste, muzicanți, dresori, cai în exercițiu de voltij etc. Datorită tehnicii, dar și dinamicii structurilor plastice, se evidențiază caracterul imponderabil al lucrării. Aptitudinile de desenator și abordarea creativă a fiecărei scene în structura compozițională cu multe figuri au fost menționate de Consiliul artistic al UAP ca fiind cea mai bună lucrare a anului 1982 la nivel republican [9, p. 258].

La panourile și compozițiile ceramice „Plecarea” și „Îmblânzire”, instalate pe pereții Circului, au lucrat Luiza Yantsen și Eduard Saakov, distinși cu medalii de aur ale Academiei de Arte a URSS. Lucrările sunt orientate spre accentuarea caracterului ludic al edificiului, ele „sonorizează” spațiul arhitectural și, în același timp, reactualizează anumite valori spirituale, având impact major asupra privitorului, în special asupra copiilor.

Sculptura și relieful plastic ce finisează exteriorul și interiorul Circului de Stat sunt forme de exprimare artistică specifice perioadei de referință și oferă un bogat teritoriu de studiu pentru cercetarea evoluării circurilor.

Astfel, Cercul de Stat se impune atenției publice atât prin calități artistice, cât și prin particularitatea de a reprezenta epoca istorică în care a fost construit. Cu alte cuvinte, edificiul încorporează anumite cunoștințe și experiențe, care, imortalizate în structura și expresia arhitecturală, elucidează tendințele din arhitectura națională. Salvagardarea acestui obiectiv, ce constituie o verigă importantă în contextul urban, e absolut necesară pentru generațiile viitoare. Păstrarea fondului construit istoric și luarea sub protecția statului a arhitecturii modernist-socialiste „fără discriminare pe criterii politice” – deziderat tot mai des accentuat în ultimul timp – contribuie la menținerea „stratigrafiei istorice a Chișinăului” [8, p. 40].

Până în prezent clădirea se află în stare avansată de degradare. Și dacă până nu demult se discuta despre protejarea obiectivului arhitectural prin luarea sub protecția statului, după includerea în Registrul monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat, se cere implicarea neîntârziată a specialiștilor pentru restaurarea exteriorului și re-vitalizarea spațiilor interioare.

Note

1. Soiuzgostsirk (rus.: Союзгосцирк) – Asociația unională a circurilor de stat înființată prin Decretul Consiliului de Miniștri al URSS din 17 august 1957, care gestiona întreaga activitate a circurilor din republicile unionale: turneele în străinătate, turneele în interiorul țării, activitățile de regie ale colectivelor circurilor ș.a.

Referințe bibliografice

1. Bortă V. Mărturii: Cine este autorul Clovnilor de pe frontispiciul Circului? <https://www.ziarulnational.md/cine-este-autorul-clovnilor-de-pe-frontispiciul-circului/> (accesat 18.11.2019).
2. Ceastina A. The history of one architectural monument in Chișinău: the building of the first stone circus, the “Express” cinema, the Moldovan drama theater and the National Philharmonic (1911–2021). În: *Arta. Seria Arte Vizuale: Arte plastice, arhitectură. Serie nouă*, 2022, vol. XXXI, nr. 1, pp. 52-58.
3. Colesnic I. Chișinăul din amintire. Chișinău: Grafema Libris, 2011, 516 p.
4. De ce Circul din Chișinău este renumit în întreaga lume și cum a fost proiectat. Disponibil: <https://noi.md/md/societate/de-ce-circul-din-chisinau-este-renumit-in-intreaga-lume-si-cum-a-fost-proiectat> (accesat 25.01.2023).
5. Hotărârea Parlamentului Republicii Moldova nr. 129 din 19 mai 2022 privind modificarea Registrului monumentelor Republicii Moldova ocrotite de stat, aprobat prin Hotărârea Parlamentului nr. 1531/1993. În: *Monitorul Oficial al Republicii Moldova*, nr. 159-163, art. 289, din 27 mai 2022.
6. Ioan A. Un discurs funebru la căpătâiul realismului socialist. Disponibil: <http://www.arhiforum.ro/agora/un-discurs-funebru-la-capataiul-realismului-socialist-i> (accesat 25.11.2017).
7. Kiricenکو A. Modernismul socialist la Chișinău. Activitatea unui arhitect după 1961. În: *Arhitectura modernist-socialistă. România și Republica Moldova. 1955–1989/91. Ghid de arhitectură*. București: B.A.C.U., 2018, pp. 44-49.
8. Nesterov T. Modernismul socialist în Republica Moldova În: *Arhitectura modernist-socialistă. România și Republica Moldova. 1955–1989/91. Ghid de arhitectură*. București: B.A.C.U., 2018, pp. 38-40.
9. Podlesnaia N. Pictura monumentală din Basarabia și RSS Moldovenească. Teză de doctor în studiu artelor și culturologie. Chișinău, 2015. 262 p.
10. Мамаева О. Архитектор Куба Снопек – о советском модернизме, хрущевках и Москве. 2018. / Mamaeva O. Arkhitektor Kuba Snopek – o sovetskom modernizme, khrushchevskakh i Moskve. 2018. Disponibil: <https://realty.rbc.ru/news/5afd51de9a794758bc13f22a> (accesat 31.01.2021).
11. Новиков Ф., Белоголовский В. Советский модернизм. 1955–1985. Екатеринбург: Татлин, 2010. 232 с. / Novikov F.; Belogolovskii V. *Sovetskii modernizm. 1955–1985*. Ekaterinburg: Tatlin, 2010. 232 s.
12. Солонарь О. Неожиданности бетона: советский модернизм на выставке в Вене. 2013. / Solonar' O. Neozhidannosti betona: sovetskii modernizm na vystavke v Vene. 2013. Disponibil: <https://www.dw.com/ru/неожиданности-бетона-советский-модернизм-на-выставке-в-вене/a-16546520> (accesat 31.01.2021).



Figura 1. Circul de Stat. Arhitecți S. Șoihet, A. Kiricenکو. Vedere generală, mijlocul anilor 80 ai sec. XX (<https://goodnews.md/05/04/6896/>; accesat 10.06.2022)

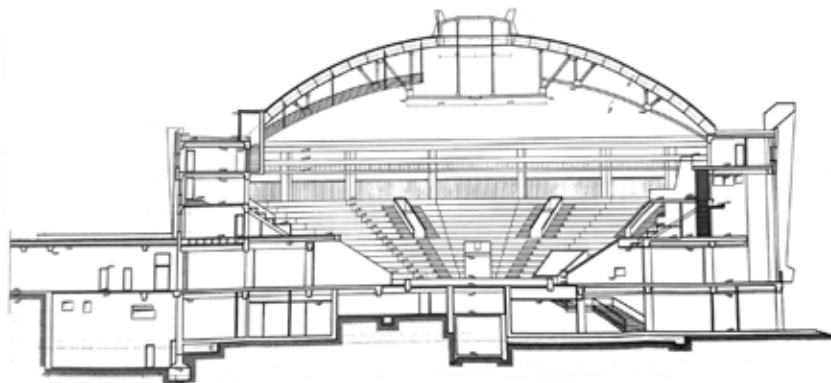


Figura 2. Circul de Stat. Secțiunea corpului principal (Arhiva B.A.C.U.)

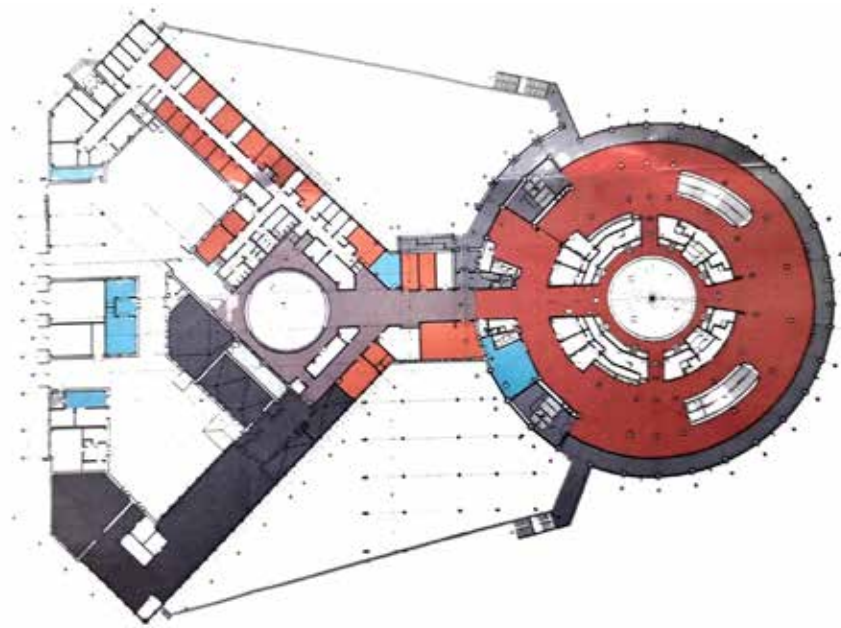


Figura 3. Circul de Stat. Plan ansamblu. Cota ± 0.00 (Arhiva B.A.C.U.)

Ilustrații în creația plasticianului Dumitru Trifan la poezie și proză scurtă

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.12>

Rezumat

Ilustrații în creația plasticianului Dumitru Trifan la poezie și proză scurtă

Articolul de față este consacrat studierii și analizei ilustrațiilor la poezie și proză scurtă în creația graficianului Dumitru Trifan. Proza scurtă include nuvele, pilde și povești scurte, povestiri, eseuri și schițe literare. În perioada actuală, de dinamizare sporită a activității umane, proza scurtă capătă noi aprecieri de valoare, fapt confirmat și prin rezultatele concursurilor internaționale în domeniu. Antologii de proză scurtă, prin bogăția, complexitatea și multitudinea subiectelor abordate, adesea concurează cu romane impunătoare ca volum. Ca de altfel, pentru devenirea artiștilor plastici sunt importante desenele sau lucrările de scurtă durată, pentru scriitori, proza scurtă oferă oportunități bune de formare și consacrare. Dumitru Trifan a ilustrat literatură de diferit caracter. Finețea plasticii liniare, laconismul și operarea dezinvoltă cu efectele spațiale de configurare decorativă a clarobscurului denotă trăsături inedite ale operelor artistului. Ilustrații la proza scurtă semnate de artist adesea se apropie de grafica lui satirică sau de ilustrații la alte specii literare ca poezie etc. Selecția și dezvăluirea subiectelor interesante, decorativismul clarobscur în colaborare cu principiile tehnice inedite de autor descoperă latura axiologică a creației artistului.

Cuvinte-cheie: ilustrație, poezie, proză scurtă, valoare, artă, grafică, carte, caricatură.

Summary

Poetry and short prose illustrations created by visual artist Dumitru Trifan

This article is devoted to the study and analysis of illustrations for poetry and short prose in the works of the graphic artist Dumitru Trifan. The genre of short prose includes short stories, parables, short tales, essays and literary sketches. In the current period of increased dynamism of human activity, short prose acquires new value assessments, which is confirmed by the results of international competitions in this field. Anthologies of short prose, in terms of their richness, complexity and the variety of topics covered, often compete with impressive novels in terms of volume. Just as drawings or short sketches are important for the creative development of artists, so, short prose offers good opportunities for development and growth for writers. Dumitru Trifan illustrated literature of a different nature. The elegance of linear plasticity, the conciseness and the casual operation with the spatial effects of the chiaroscuro decorative configuration determine the originality of the artist's works. Illustrations for short prose created by the artist are formally and stylistically often close to his satirical graphics or illustrations for other literary genres, such as poetry, etc. The selection and disclosure of interesting of subjects and the chiaroscuro decorativism, combined with author's original technical principles reveal the axiological side of the artist's creation.

Key words: illustration, poetry, short prose, value, art, graphics, book, caricature.

Creația plasticianului Dumitru Trifan a avut o importantă menire civică și intelectuală de a influența conștiința națională a cetățenilor moldoveni. Conținuturi paradigmaticale ale desenelor sale reflectă profunzimea problemelor socioculturale autohtone, actuale și în prezent. Pline de laconism, eleganță și putere de sugestie, caricaturile sale sensibilizează receptorii cultivați.

Opera artistului plastic Dumitru Trifan poate fi urmărită studiind publicațiile săptămânalului „Literatura și Arta” și edițiile de carte semnate de

scriitorii români de pe ambele maluri ale Prutului. Marcate de filosofia vieții în toate aspectele ei cotidiene, desenele graficianului Dumitru Trifan reflectă procesele de dezvoltare a culturii societății în ansamblu.

Studiind și analizând ilustrațiile semnate de graficianul Dumitru Trifan, am observat o predicție aparte pentru abordarea poeziilor și prozei scurte. În esența lor, poezia și poemul au trăsături simbolico-metaforice, de exprimare alegorică a emoțiilor și sentimentelor, de personificare a na-

turii etc. Proza scurtă include nuvele, pilde și poezii scurte, povestiri, eseuri și schițe literare. În perioada actuală, de dinamizare sporită a activității umane, proza scurtă capătă noi aprecieri de valoare, fapt confirmat și prin rezultatele concursurilor internaționale în domeniu. Antologii de proză scurtă, prin bogăția, complexitatea și multitudinea subiectelor abordate, adesea concurează cu romane, impunătoare ca volum. În creația sa, artistul plastic Dumitru Trifan a reușit să accentueze poeticul naturii natale și umorul satiric al prozei vieții cotidiene.

Ca de altfel, pentru devenirea artiștilor plastici sunt importante desenele sau lucrările de scurtă durată, pentru scriitori, proza scurtă oferă oportunități bune de formare și consacrare. Însă metoda plastică a lui Dumitru Trifan absolut nu coincide cu metoda de creare a crochiurilor și desenelor de scurtă durată. În creația artistului plastic Dumitru Trifan caracterul de aparență și efectul trăirilor de moment se configurează prin mijloace tehnice inedite, iar imaginea artistică grafică reflectă cu desăvârșire ambele concepte: de „poezie” și de „proză scurtă”. E un caz excepțional când conținutul textual coincide cu cel vizual, la nivel de imagine artistică. Precizia reprezentărilor trăsăturilor psihologice ale personajelor create din câteva linii, prin nuanțe tonale reduse și laconice este caracteristică creației plasticianului Dumitru Trifan. În continuare vom căuta izvoarele și confirmări mai concrete ale acestor constatări, ce rezidă în personalitatea lui Dumitru Trifan ca om și artist plastic.

La fel de important e să cunoaștem omul și cetățeanul Dumitru Trifan în relațiile cu colegii și prietenii săi. Modestia lui a devenit „proverbială”. Îi plăcea haina simplă, mersul pe jos, era moderat în toate [2]. În astfel de cuvinte îl amintea Ion Cațaveică în articolul său intitulat „Lecția morții”. „... *Ca și în desene, era și în vorbă laconic și glumeț. Și foarte harnic. Avea un deosebit talent de a degaja atmosfera, oricât ar fi fost ea de încărcată*” [5], a remarcat în articolul său Sava Melega.

Dumitru Trifan a început cariera de ilustrator de carte activând alături de graficianul de carte Isai Cârnu, însă a devenit vestit prin arta caricaturii. Graficianul Dumitru Trifan (1937-1997) făcea parte din pleiada artiștilor plastici moldoveni căreia îi aparțin Emil Childescu, Aleksandr Hmelnițki, Alexei Grabco, Ion Daghi, absolvenți ai Școlii Republicane de Arte „I. Repin” (actualul Colegiu Republican de Arte Plastice „A. Plă-

mădeală”, pe care Dumitru Trifan l-a absolvit în 1962). După finalizarea studiilor urmași de câțiva ani de activitate la Fabrica de Lactate în calitate de ilustrator, artistul a lucrat ca pictor-ilustrator la săptămânalul „Cultură”, apoi din 1977 până la sfârșitul vieții (1997) – la „Literatura și Arta” [8]. În imagini semnate de Dumitru Trifan, publicate pe paginile săptămânalului „Literatura și Arta”, putem vedea toate schimbările sociale și să observăm cât de acut simțea artistul durerile și nevoile poporului său. Receptivitatea și simțul profund al datoriei profesionale și civice îl evidențiază printre graficienii de forță din Republica Moldova. În anii de avânt al renașterii naționale Dumitru Trifan a fost apreciat drept caricaturistul de forță din Republica Moldova, care a oglindit în grafica satirică confruntările de opinii în societatea basarabeană [8].

Creația lui Dumitru Trifan trebuie privită ca o pagină separată și inedită, deosebit de importantă în evoluția artelor plastice naționale. Artistul a ilustrat literatură de diferit gen: poezie și proză, a creat desene pentru poeme, schițe și povestiri umoristice, nuvele umoristice, ghicitori, epigrame, satire și aforisme, basme, legende și povești. Astfel, legătura semantică a imaginilor sale umoristice din caricatură și subiectul cărților ilustrate sunt evidente. Aspectul de ornare al paginilor cu poezii și imaginile pentru proză scurtă diferă prin faptul că ilustrațiile la proză sunt mai apropiate de imagini de șevalet și mai des au aspect de imagini caricaturistice. Decorativismul structurilor plastice și liniare adesea servește ca element comun al diverselor principii de design utilizate de graficianul Dumitru Trifan. În cazul unor ilustrații la poezii artistul a utilizat forme plane, configurarea conturilor cărora servea mult creării efectelor de volum și spațiu („Adio, Cioco!” de Anatol Gujel, 1978). În aceste ilustrații, partea coloristică și nuanțele tonale la fel servesc accentelor spațiale de reflectare a clarobscurului sau evidențierii zonelor de umbră și lumină. Ca efect vizual, ductul liniar, alături de elementele tonale selectate în mod creativ inedit, apropie imaginile create de artistul plastic Dumitru Trifan de imagini create la calculator, în programul „paint” sau în „grafica vectorială” etc. Însă aceste similitudini sunt aparente, ele doar accentuează precizia și caracterul minuțios al prezentărilor artistice și al desenelor semnate de Dumitru Trifan.

Dacă grafica lui caricaturistică se baza pe principiul tonal sau liniar în căutarea formulelor

precise în plan ideatic și totodată la nivel de realizare compozițională și artistică, atunci ilustrațiile sale în alb-negru și cele color descoperă și mai multă filosofie a vieții, în care simbolul etnic este abordat în fiecare formă, linie și nuanță cromatică. Multe ilustrații ale sale, chiar și una dintre primele sale coperte la „Traduceri alese” de Vladimir Belistov [16] (1967-1968) creată alături de redactorul artistic Isai Cârnu la editura „Cartea Moldovenească”, au trăsăturile decorativismului izvorât din arta populară și folclorul moldovenesc. Este vorba de o figură feminină în peisaj arhitectural în stil neoclasic, văzută în interiorul unei forme geometrice ce amintește forma unei oglinzi ovoidale cu vârful ascuțit în părțile de sus și de jos. Titlul cărții, caligrafiat manual, reprezintă baza structurii stilistice și compoziționale a imaginii. În această lucrare elementul strict geometric, decorativ al petelor tonale și al conturilor este accentuat prin prezența detaliilor ovoidale, adesea găsite ca formă care poate sugera efecte vizuale de volum și care creează iluzii decorative ale spațialității. Deci raporturile între linii și forme calde și reci sunt găsite absolut inedit în creația acestui artist. Asemenea efecte vizuale originale nu mai găsim în grafica altor artiști plastici moldoveni, se pare că ele izvorăsc din interesul acut al artistului față de desenul tehnic, atitudinea și gândirea lui tehnică, mai degrabă proprii unui designer sau arhitect. Și în acest context mărturiile colegilor de la „Literatura și Arta”, scriitorilor care vedeau cum în realitate lucra artistul, cum organiza locul său de muncă și creație sunt deosebit de prețioase. Când își schimba sediul de lucru, Dumitru Trifan aducea cu sine aceeași masă nedespărțită a sa. „*Ne obișnuisem să-1 vedem mereu aplecat asupra mesei de lucru – o masă construită anume, înclinată, cu un capac mobil din sticlă groasă, prinsă în ramă de lemn, sub care adesea vedeai luminând o lampă electrică.... Era masa lui tradițională, însă scumpă sufletului său. Aplecat astfel în fața ei, artistul plastic Dumitru Trifan pătrundea într-o nouă atmosferă de pioasă și adâncă meditație*” [6], menționa Sergiu Nucă într-un articol în memoria lui Dumitru Trifan. Astfel, precum și masa, nu se mai schimba de-a lungul vieții și tehnica de autor a lui Dumitru Trifan, doar se îmbogățea prin nuanțe tonale și cromatice. Sesizăm aceste nuanțe analizând cărțile ilustrate de Dumitru Trifan și cele în care au intrat un mare număr de caricaturi: „Adio, Cioco!” de Anatol Gujel (1978) [22], „Vacanța omuleților de zăpadă” de Nelea Rațuc (1986) [29],

„Câinele Guasa” de Ion Arion (1997) [1]; cărțile umoristice „La doi pași de fericire” de Alexei Marinat (1989) [28], „DENS/Dicționar ENCiclopedic Satiric. Cartușiera” de Efim Tarlapan (1994) [10] și alte ediții ale cărților cu genericul „Cartușiera” din 1991, 1994, 1995, poemul satiric „Uite așa se trece vama” de Jorj Distant (Gheorghe Cutasevici, 1997) [3] etc.

Artistul a ilustrat cărți de diferit conținut, printre care se impune un mare număr de poezii de diferit caracter, în care artistul reușea deosebit de ritmic, melodios și metaforic să sublinieze caracterul landsafturilor moldave, hainelor și detaliilor de arhitectură națională.

Dumitru Trifan a ilustrat „Pasteluri” de Vasile Alecsandri (1967) [14]. În caligrafierea titlului acestei cărți, artistul a elaborat tipuri de caractere literare proprii, găsite atât de fin și precis încât se pare că și tehnica actuală nu cunoaște exemple de asemenea fonturi. Eminesciana lui a fost publicată pe paginile săptămânalului „Literatura și Arta”, despre care atât de frumos își amintesc colegii lui de la ziar.

În anul 1980, la Editura „Literatura Artistică” apăruse prima carte consacrată creației pictorului Dumitru Trifan, intitulată „99 desene umoristice” [34], această carte îl anunță lumii ca un pictor caricaturist format și maturizat din punct de vedere artistic. Curajul civic, viziunea clară și exactă a evenimentelor, finețea observației, acuitatea simțirii artistice sunt datele fundamentale ale creației lui Dumitru Trifan. Anii 1988-1997 n-au făcut decât să evidențieze aceste calități care ni-l prezintă pe Dumitru Trifan ca un adevărat și mare talent, precum cândva a fost relatat și într-o recenzie apărută în presa periodică.

Abordând metode plastice specifice mai degrabă desenului tehnic în varianta lui liniară și tonală, prin reprezentări compoziționale marcate de o plastică decorativă aparte a peisajului natal cu înfățișări portretistice rafinate și elegante, artistul a reușit să accentueze caracterul etnic melodios al textelor literare abordate, dar și caracterul epico-poetic al plaiului nostru.

Amintim în acest context teoria fractalilor, devenită în vogă spre mijlocul anilor 1970 în domeniul designului și armoniile matematice pe care ele se bazează. Este vorba de lucrarea revoluționară a matematicianului Benoit Mandelbrot „O teorie a seriilor fractale” [4], care mai târziu a intrat în cartea lui manifest „Geometria fractală a naturii”. Armoniile geometrice din creația grafici-

anului Dumitru Trifan se prezintă mult calculate și concepute rațional. Însă, aspectul meditativ, emotiv, filosofic și simbolic nu este străin creațiilor sale. Văzută de graficianul Dumitru Trifan, geometria naturii constă în armonia ei absolută, înălțătoare, divină și înzestrată de puteri supranaturale.

Deși activitatea lui Dumitru Trifan a fost o componentă de primă valoare în ofensiva desfășurată pe frontul de eliberare națională a românilor de dincoace de Prut, latura emoțională și concepția filosofică a acesteia este la fel de valoroasă.

Desenele lui se întretaie armonios cu poeziile de înaltă ținută civică și îmbărbătare ale lui Grigore Vieru, Ion Vatamanu, Ion Hadârcă, Dumitru Matcovschi, Nicolae Dabija, Leonida Lari [26] și mulți alții [15, 24, 30, 34], fiind partea vizuală a mesajului acestora, ascuțitul ironic al căruia era îndreptat prin desen spre adevărata sa adresă transmisă prin intermediul publicațiilor în presă și în cărți separate.

Personalități de valoare ale literaturii și artei fotografice amintesc cu multă prețuire operele sale și impresiile despre Dumitru Trifan. Laconismul și bogăția de conținut a desenelor sale copleșeau pe toți admiratorii creației sale.

În anul 1997, la Editura „Labirint” au văzut lumina tiparului cinci cărți ilustrate de Dumitru Trifan. E vorba de culegerea de basme, legend și povești „Câinele Guasa” a scriitorului bucureștean Ion Arion, de cărțile satirice „Mărul lui Adam” de Efim Tarlapan [12] și „Uite-așa se trece vama” de Jorj Distant, dar și de primul număr al revistei „Arta educației”, precum și de cartea Valentinei Stoica „Vladimir Zaiuc în reverberațiile scenei”, ultima atinsă de „lumina sufletului său”, menționa Gheorghe Cutasevici în articolul consacrat lui Dumitru Trifan, care îi ilustrase cartea „Hora luminii”.

Accentuând goliciunea spiritului, caracteristicile temperamentelor și trăsăturilor psihologice umane, creația grafică a lui Dumitru Trifan are multe tangențe cu arta actorului, regizorului, scenaristului de filme și artistului plastic român Ion Popescu-Gopo. „Omulețul” în desenele animate ale lui Ion Popescu-Gopo este personajul nud și schițat din câteva linii, care interpretează destul de complet problemele lumii contemporane. În multiplele sale caricaturi și ilustrații, Dumitru Trifan a reușit să reflecte viața omului basarabean prin găsirea stilisticii proprii, care, datorită preciziei

plastice și stilizării decorative, poate fi asociată cu colajul. Însă, este vorba despre desenele create foarte fin cu lupa, cu vârful celei mai subțiri pensule. Materialele preferate ale artistului au fost tușul, penelul, penița și guașa. Rafinamentul tehnic liniar al negrului pe alb și al reprezentărilor policrome din grafica de carte a lui Dumitru Trifan amintesc și de arta maștrilor cehi și polonezi din perioada anilor 1950-1970. Finețea plasticii liniare, laconismul și operarea dezinvoltă cu efectele spațiale de configurare decorativă a clarobscurului denotă trăsăturile inedite ale operelor artistului.

În procesul evoluției creatoare a plasticianului Dumitru Trifan, ilustrațiile sale la schițe literare sau proză scurtă au avut amprenta altor activități profesionale ale artistului. Bazate pe principiul tonal sau liniar în căutarea formulelor precise în plan ideatic și totodată la nivel de realizare compozițională și tehnică, ilustrațiile la schițe literare adesea se apropie de grafica lui satirică, de caricatură.

Analizând în mod separat ilustrații pentru proză scurtă semnate de graficianul Dumitru Trifan, observăm similitudini de abordare stilistică în prezentarea artistică a cărților „Naufragiu pe Tlogra” [19], pseudoanticipație de Alexandru Gromov, 1974 și „Pasteluri” [14] de Vasile Alecsandri, 1967. Linia abordată în mod similar diferă datorită utilizării diferitor fondaluri (alb și negru), ceea ce îi acordă diverse conotații și nuanțe semantice sau de reflectare a atmosferei etc. În ambele cazuri artistul a creat schițe de căutare a variantelor de caligrafie a titlurilor, cu o stilistică apropiată de ilustrațiile la aceste cărți, ceea ce corespunde cu ideea integrității stilistice și compoziționale a designului cărților.

Procesul creator are anumite trăsături și legități aparte. Subtilitățile și legăturile logice ale unor fenomene artistice sunt aparente. Amintind biografia artistică a plasticianului Dumitru Trifan, observăm mai multe momente pe care le putem analiza alături de evoluția creației caricaturistilor de vază autohtoni și a celor care pe lângă caricatură s-au manifestat și în grafică de carte: Lică Sainciuc, Anatoli Smîșleav, Leonid Domnin, Boris Șirokorad, Nikolai Makarenko, Zigfried Polinger etc. Deși la prima vedere legăturile semantice și morfologice între operele mai multor artiști remarcăți și creația lui Dumitru Trifan arată destul de evidente, este complicat să separăm operele lor din aceste două genuri ale graficii. Spre exem-

plu, putem analiza în opoziție aspectele ideologice și principiile plastice abordate de către artiștii plastici Dumitru Trifan și Boris Șirokorad, care persefla fascismul și imperialismul prin mijloace artistice apropiate de Kukrîniksi, bazându-se în plan stilistic pe metoda realistă picturală a academismului rus. Însă, în acest context nu trebuie să ometem etapa istorică de înflorire sau apogeu în creația fiecărui artist în parte. Găsim aspecte semantice comune în operele lui Boris Șirokorad, Leonid Domnin și Zigfrid Polingher, care pot fi analizate și din perspectiva ateismului sovietic. Influența pregătirii profesionale a jucat un rol important în cariera fiecărui artist plastic, nu excludem aici rolul dominant al acceptării sau negării de către artiști a politicii și ideologiei oficiale la o etapă istorică sau altă.

Subiectele abordate în desene și caracterul decorativ al plasticii liniare, adesea combinată cu elementele tonale, apropie mult creația lui Dumitru Trifan de creația timpurie a lui Lică Sainciuc sau de creația matură a lui Leonid Domnin, Nikolai Makarenko și Zigfrid Polingher, colegi renumiți atât prin creația lor caricaturistică, cât și prin cea de grafică de carte. Deja către sfârșitul anilor 1950 – începutul anilor 1960 în creația lui Nikolai Makarenko sesizăm aderarea la principiile geometrice de abordare a formelor și volumelor realizate plastic.

Mai amintim că în perioada sovietică decorativismul auster și modern, pe care îl mai întâlnim și în creația precursorilor (spre exemplu, creația lui Theodor Kiriakoff din perioada basarabeană), la etapele de început nu era oficial acceptat. Totuși, chiar și atunci unii plasticieni reușeau să convingă publicul versat prin realizările lor artistice, radicale pentru acele timpuri în plan stilistic și conceptual. Muzeul Național de Artă al Moldovei deține în colecțiile sale ilustrațiile semnate de Zigfried Polingher către sfârșitul anilor 1970 la „Enciclopedia moravurilor” (hârtie, tuș), care stilistic se apropie de anumite principii de aplicare a liniei abordate de Dumitru Trifan în mai multe caricaturi și unele ilustrații ale sale.

Este important să găsim oportunități de precizare a datărilor schițelor cu stilistica similară a creației lui Dumitru Trifan alături de căutările colegilor săi, pentru a crea o imagine mai veridică a importanței operei fiecărui artist în parte, fără a aduce aprecieri speculative. Toți artiștii menționați au activat prolific și strălucitor în acea perioadă. La fel de interesant este să găsim legăturile

între creația acestor remarcabili artiști moldoveni și arta graficienilor ruși din perioada anilor 1920, celor care au apelat și la arta ex-libris-ului (Nikolai Piskariov etc.), arta plasticienilor școlilor de ilustrare poloneze și lituaniene etc. Comunicarea și interesul față de realizările colegilor de breaslă, inclusiv a celor din alte țări, exista în permanență. Unele izvoare ale caracteristicilor de simbol geometric sau semn de carte, precum este numit ex-libris-ul, pot fi găsite și în faptul că mulți graficieni au aderat la acest gen al graficii de carte. Ex-libris-uri create în tehnica linogravurii se apropie de stilistica constructivismului rus, care servea și propaga ideologia realismului socialist, mai cu seamă a fișul politic din acea perioadă. Ca și decorativismul, constructivismul nu dezintegrează maniera artistică a lui Dumitru Trifan în ilustrarea cărților [7] semnate de Grigore Adam [13], Serafim Belicov [15] etc. Constructivismul decorativ, aflându-se la baza multor altor căutări ale sale plastice, în care apropierea sau distanțarea de epic și patetic, gradații necesare ale acestora în raport cu conținuturi textuale au rolul esențial și definitoriu. Așa se deosebesc copertile și ilustrațiile pentru cărțile „Copii dinainte de război” [18], „Secolul vitezei” [21], „Noi, nerăbdătorii...” [20], „Continentul enigmelor” [17] și altele [21] semnate de Alexandru Gromov. Ca și cum în opoziție, pot fi analizate amprentele formal-stilistice ale stilului Art Deco sau Art Nouveau din ilustrațiile cu caracter romantic și totodată umoristic al cărților semnate de Efim Tarlapan [11] sau Alexei Marinat [35]. Copertile și foile de titlu pentru cărțile „De luni până sâmbătă” [29] sau „La doi pași de fericire” [28] de Alexei Marinat stilistic se apropie de principiile plastice ale Art Deco sau Art Nouveau, în timp ce forțașurile și ilustrațiile sunt mult apropiate caricaturilor semnate de artist. Principiile compoziționale specifice colajului, în abordările artistului plastic Dumitru Trifan, dezvoltă toate aceste trăsături. În multe ilustrații create de Dumitru Trifan, finețea liniilor plastice se configurează prin intermediul procedeelelor geometrice de caracter constructivist, transformate într-o manieră individuală de autor.

Colaborarea continuă cu aceiași autori (Gromov, Marinat, Tarlapan, Gujel etc.) a servit cristalizării principiilor tehnice și formal-stilistice în evoluția creației plasticianului Dumitru Trifan. Finețea plasticii liniare, laconismul și operarea dezinvoltă cu efectele spațiale de configurare decorativă a clarobscurului denotă trăsături inedite

ale operelor artistului. Ilustrațiile la proza scurtă semnate de Dumitru Trifan adesea se apropie de grafica lui satirică sau de ilustrații la alte specii literare ca poezie etc. Selecția subiectelor interesante, descoperirea imaginilor artistice, îmbinarea narațiunii cu simbolul, decorativismul clarobscur în colaborare cu principiile tehnice inedite de autor dezvăluie latura axiologică a creației artistului. Abordând cu desăvârșire ambele concepte: de „poezie” și de „proză”, ilustrațiile semnate de plasticianul Dumitru Trifan reprezintă un caz excepțional de conexiune a conținuturilor textuale cu imagini artistice vizuale.

Referințe bibliografice

1. ARION, I. *Câinele Guasa: Basme, legende, povești*. Chișinău: Editura Labirint, 1997, 56 p.
2. CAȚAVEICĂ, I. Lecția morții. În: *Literatura și Arta*, 27 noiembrie 1997, nr. 48 (2728), p. 2.
3. DISTANT, J. (CUTASEVICI, Gheorghe). *Uite-așa se trece vama: Poem satiric*. Chișinău: Labirint, 1997. 32 p.
4. MANDELBROT, B. B. *Les objets fractals: forme, hasard et dimension*. Paris: Flammarion, 1975, 190 p.
5. MELEGA, S. În amintirea celui care a fost și veșnic pentru noi va rămâne Dumitru Trifan. În: *Literatura și Arta*, 27 noiembrie 1997, nr. 48 (2728), p. 2.
6. NUCĂ, S. Masa lui Dumitru. În: *Literatura și Arta*, 19 noiembrie 1998, nr. 47 (2779), p. 8.
7. OBIDIN, Y. Realism socialist moldovenesc: Grigore Adam, „O serbare”. Disponibil: <https://razboiulpentrutrecut.wordpress.com/2016/06/04/realism-socialist-moldovenesc-grigore-adam-o-serbare/>
8. PROHIN, V. Dumitru Trifan: Nu datorez nimăunii nici o idee de caricatură. (Dialog cu Dumitru Trifan). În: *Moldova*, nr. 4, iulie-septembrie 2012, rubrica „Bărbații de altădată”, p. 28-31.
9. TARLAPAN, E. *Cartușiera: Epigrame, satire, aforisme*. Chișinău: AE Periodica, 1991, 240 p.
10. TARLAPAN, E. *DENS (Dicționar ENCiclopedic Satiric)*. *Cartușiera*. Chișinău: Labirint, 1994, 32 p.
11. TARLAPAN, E. *Ghicitori. Epigrame. Cartușiera*. Chișinău: Labirint, 1995, 32 p.
12. TARLAPAN, E. *Mărul lui Adam. Cartușiera*. Chișinău: Labirint, 1997, 32 p. (Parodie)
13. АДАМ, Г. *О сербаре*. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1978, 24 п. / ADAM, G. *O serbare*. Kishineu: Literatura Artistike, 1978, 24 p.
14. АЛЕКСАНДРИ, В. *Пастелурь*. Кишинэу: Лумина, 1967, 48 п. / ALEKSANDRI, V. *Pastelur'*. Kishineu: Lumina, 1967, 48 p.
15. БЕЛИКОВ, С. *Несфыршитул спикулуй*: Версурь. Кишинэу: Лумина, 1976, 24 п. / BELIKOV, S. *Nesfyrshitul spikului: Versur'*. Kishineu: Lumina, 1976, 24 p.
16. БЕЛИСТОВ, В. *Традучерь алесе*. Кишинэу: Карте Молдовеняскэ, 1968, 252 п. / BELISTOV, V. *Traducher' alese*. Kishineu: Kartia Moldoveniaske, 1968, 252 p.
17. ГРОМОВ, А. *Континентул енигмелор*: Авентурь космиче ку екоурь пэмынтешть. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1980 / GROMOV, A. *Kontinentul enigmelor: Aventur' kosmiche ku ekour' pemyntesht'*. Kishineu: Literatura Artistike, 1980.
18. ГРОМОВ, А. *Копий динаинте де рэзбой*: Крейонэрь ын негру-алб. Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1975, 240 п. / GROMOV, A. *Kopii dinainte de rezboi: Kreioner' yn negru-alb*. Kishineu: Kartia Moldoveniaske, 1975, 240 p.
19. ГРОМОВ, А. *Науффражиу пе Тлогра*: Псеудоантичипацие. Кишинэу: Лумина, 1974, 59 п. / GROMOV, A. *Naufrazhiu pe Tlogra: Pseudoantichipatsie*. Kishineu: Lumina, 1974, 59 p.
20. ГРОМОВ, А. *Ной, нерэбдэторий...* Кишинэу: Литература Артистикэ, 1977, 64 п. / GROMOV, A. *Noi, nerebdeatorii...* Kishineu: Literatura Artistike, 1977, 64 p.
21. ГРОМОВ, А. *Секолул витезей*: Прозэ документарэ. Рефлекций. Диалогурь. Кишинэу: Лумина, 1976, 176 п. / GROMOV, A. *Sekolul vitezei: Proze dokumentare. Reflektzii. Dialogur'*. Kishineu: Lumina, 1976, 176 p.
22. ГУЖЕЛ, А. *Адио, Чоко!* Кишинэу: Литература Артистикэ, 1979. / GUZHEL, A. *Adio, Choko!* Kishineu: Literatura Artistike, 1979.
23. ГУЖЕЛ, А. *Фынтына соарелуй*: Поезий ши повешть. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1987, 48 п. / GUZHEL, A. *Fyntyna soarelui: Poezii shi poveshit'*. Kishineu: Literatura Artistike, 1987, 48 p.
24. ДАРИЕ, П. *Дор де мамэ*: Версурь. Кишинэу: Лумина, 1967, 48 п. / DARIE, P. *Dor de mame: Versur'*. Kishineu: Lumina, 1967, 48 p.
25. КЭРАРЕ, П. *Микул штрэнгар*. Кишинэу: Лумина, 1975, 28 п. / KERARE, P. *Mikul sh-trengar*. Kishineu: Lumina, 1975, 28 p.

26. ЛАРИ, Л. *Мареле вынт*: Версурь. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1980, 108 п. / LARI, L. *Marele vynt: Versur'. Kishineu: Literatura Artistike*, 1980, 108 p.
27. МАРИНАТ, А. *Де лунь пынэ сымбэтэ*: Скице ши повестирь умористиче. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1978, 256 п. / MARINAT, A. *De luni ryne symbete: Skitse shi povestir' umoristice*. Kishineu: Literatura Artistike, 1978, 256 p.
28. МАРИНАТ, А. *Ла дой пашь де феричире*: Скице ши нувелете умористиче. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1989, 232 п. / MARINAT, A. *La doi pash' de ferichire: Skitse și nuvelete umoristice*. Kishineu: Literatura Artistike, 1989, 232 p.
29. РАЦУК, Н. *Ваканца омулецилор де зэпадэ*: Повестирь. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1986, 85 п. / RATSUK, N. *Vakantsa omuletsilor de zepade: Povestir'*. Kishineu: Literatura Artistike, 1986, 85 p.
30. ТЕЛЕУКЭ, В. *Ымблызиря фокулуй*: Версурь. Кишинэу: Картя Молдовеняскэ, 1971, 160 п. / TELEUKE, V. *Ymblynziria fokului: Versur'. Kishineu: Kartia Moldoveniaske*, 1971, 160 p.
31. ТРИФАН, Д. *99 десене умористиче*. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1980, 65 п. / TRIFAN, D. *99 desene umoristice*. Kishineu: Literatura Artistike, 1980, 65 p.
32. ЧОКАНУ, А. *Де ворбэ к'ун гидуш*. Кишинэу: Лумина, 1974, 32 п. / CHIOKANU, A. *De vorbe c'un gidush*. Kishineu: Lumina, 1974, 32 p.
33. ГРОМОВ, А. *Первогодки*: Повесть и рассказы. Кишинэу: Литература Артистикэ, 1979, 316 с. / GROMOV, A. *Pervogodki: Povest' i rasskazy*. Kishineu: Literatura Artistike, 1979, 316 s.
34. ЛУТКОВА, Л. *Голубая капель*: Стихи. Кишинев: Типография МЭА. 1997, 101 с. / LUTKOVA, L. *Golubaia kapel': Stihi*. Kishinev: Tipografia MEA. 1997, 101 s.
35. МАРИНАТ, А. *Пестрая неделя*: Юмористические рассказы. Кишинев: Литература Артистикэ, 1980, 256 с. / MARINAT, A. *Pestraia nedelia: Iumoristicheskie rasskazy*. Kishineu: Literatura Artistike, 1980, 256 s.



1. Dumitru Trifan. Coperta cărții „Pasteluri” de V. Alecsandri, 1967.



2. Dumitru Trifan. Ilustrație la carte „Naufragiu pe Tlogra” de A. Gromov, 1974.



3. Dumitru Trifan. Coperta cărții „Copii dinaintea războiului” de A. Gromov, 1975.



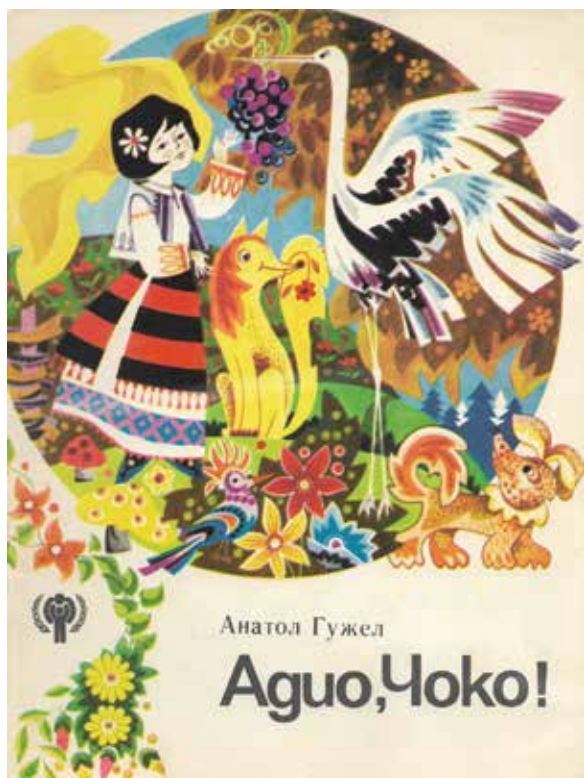
4. Dumitru Trifan. Ilustrație la cartea „Noi, nerăbdătorii” de A. Gromov, 1977.



5. Dumitru Trifan. Ilustrație la cartea „De luni până sâmbătă” de A. Marinat, 1978.



6. Dumitru Trifan. Ilustrație la cartea „Adio, Cioco!’” de A. Gujel, 1979.



7. Dumitru Trifan. Coperta cărții „Adio, Cioco!” de A. Gujel, 1979.



8. Dumitru Trifan. Coperta cărții Пёстрая неделя / „O săptămână pestriță” de A. Marinat, 1980.



9. Dumitru Trifan. Ilustrație la culegerea de povestiri „Vacanța omuleților de zăpadă” de N. Rațuc, 1986.

Lucia ADASCALIȚA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1010-3380>

Expresia plastică a cotidianului în grafica satirică a pictorului Glebus Sainciuc

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.13>

Rezumat

Expresia plastică a cotidianului în grafica satirică a pictorului Glebus Sainciuc

Plasticianul Glebus Sainciuc este cunoscut, în spațiul artistic și cultural din Republica Moldova, grație operelor picturale, a măștilor lucrate în papier mâché și a unor foi remarcabile în desen. Inițial, protagonistul debutează în arta picturii de șevalet ca, pe parcursul deceniilor, să își îmbogățească arealul de interes și printr-o vastă activitate în arta măștilor, arta caricaturii sociale și a șarjelor prietenești. Caricatura, în calitate de gen al creației plastice, este profesată de plasticianul Glebus Sainciuc preponderent la finele anilor 50 – începutul anilor 60 ai secolului XX. Debutul său în grafica satirică coincide cu perioada de timp în care devine membru al Colegiului de redacție la revista de satiră și umor *Chipăruș*, în anul 1958. Activitatea artistului se încununează cu caricaturi sociale care se înscriau în diverse filiere tematice, precum cultura, viața socială, economia națională. Opțiunile creatorului au fost îndreptate spre elaborarea unor imagini expresive cu un accentuat substrat metaforic ce reflectă original cotidianul. Realizate în acuarelă și tuș, caricaturile elaborate de către Glebus Sainciuc pun în evidență expresiile plastice ale culorii și liniei, iar subiectul imaginii favorizează elucidarea în manieră satirică a unor realități sociale și culturale.

Cuvinte-cheie: artist plastic, grafică satirică, caricatură, compoziție, linie, culoare, mesaj.

Summary

The plastic expression of everyday life in the satirical graphics of the artist Glebus Sainciuc

Glebus Sainciuc is known in the artistic and cultural space of the Republic of Moldova, thanks to his pictorial works, papier-mâché masks and remarkable drawing sheets. Initially, the protagonist debuts in the art of easel painting, so as over decades to also enrich his area of interest through a vast activity in the art of masks, the art of social caricature and friendly cartoons. Caricature, as a genre of plastic creation, was practiced by artist Glebus Sainciuc mainly in the late 50s - early 60s of the 20th century. His debut in satirical graphics coincides with the period of time in which he becomes a member of the editorial board of the satire and humor magazine "Chiparus" in 1958. The artist's activity involves social caricatures that were part of various thematic branches such as culture, social life, national economy, etc. The creator's efforts were directed towards the elaboration of expressive images with an accentuated metaphorical substrate that originally reflects everyday life. Made in watercolor and ink, the caricatures developed by Glebus Sainciuc highlight the plastic expressions of color and line, while the subject of the image favors the satirical elucidation of some social and cultural realities.

Keywords: plastic artist, satirical graphics, caricature, composition, line, color, message.

Glebus Sainciuc (1919-2012) a fost și rămâne a fi o personalitate marcantă a vieții artistice din țară, fapt ce presupune necesitatea cercetării și punerii în valoare a aportului plasticianului inclusiv în domeniul graficii satirice.

În artele plastice din Republica Moldova, Glebus Sainciuc înscrie o filă inedită prin faptul că a creat opere în diverse genuri, precum pictură, forme sculpturale (măști) și grafică (desene, șarje și caricaturi) [3, p. 12], [4, p. 203].

Spre sfârșitul anilor '50 ai secolului trecut, ac-

tivitatea de creație profesională a artistului plastic Glebus Sainciuc este orientată, în paralel cu pictura, spre un alt gen de artă – grafica satirică. În mare parte interesul plasticianului față de noul gen de artă coincide cu apariția, în data de 10 ianuarie 1958, a primei reviste de satiră și umor *Chipăruș*. De remarcat că, începând cu cel de-al doilea număr al revistei, apărut la 30 ianuarie 1958, pictorul Glebus Sainciuc se numără printre membrii Colegiului de redacție de rând cu Nicolae Macarenco, Evghenii Merega, Iacob Averbuh, Igor Vieru, Ilie

Bogdesco ș.a. În acest sens, se menționează Ordinul nr. 114 al redacției revistei *Chipăruș* semnat de redactorul șef Petru Zadnipru, prin care „se anunță recunoștință membrului Colegiului de radacție al revistei *Chipăruș* - pictorului Sainciuc G. V. pentru participarea activă la editarea revistei” [15, f. 34]. Astfel, conchidem faptul că în procesul de creare a paginilor revistei de satiră și umor *Chipăruș* se antrenează activ la acea oră și plasticianul Glebus Sainciuc, care în perioada 1958-1964 publică activ pe paginile revistei în cauză caricaturi. Iar după o perioadă mai îndelungată, în care se ocupă de realizarea în special a șarjelor și măștilor, creația sa din domeniul graficii satirice apare pe coperta primului număr al revistei de satiră și umor *Chipăruș* din anul 1988. Amintim, că începând cu prima jumătate a anilor '60 ai secolului al XX - lea, Glebus Sainciuc creează și publică intens șarje prietenești pe paginile revistei literare și politico-sociale *Nistrul* la rubrica „Satiră și umor”, cât și pe paginile ziarelor *Tinerimea Moldovei*, *Cultura Moldovei*, *Cultura*, *Moldova Socialistă*, *Tineretul Moldovei*, *Literatura și Arta* ș.a.

Pentru perioada în care a colaborat cu revista de satiră și umor *Chipăruș* sunt reprezentative foile grafice: *Dacă șeful are scaun...*, *De-ale lui Păcăluș* și *Joene, Frate Joene, noroc de Anul Nou că ne mai înjugă la plug!* publicate în anul 1958, *Stația electrică e gata...*, *Ți-am spus de o sută de ori să scoți șapca...*, *Ce trebuia să faci!*, *Fără cuvinte*, *Tăticule, am dat încă un examen* (1959), *Draga mea, fac niște balcoane așa mici*, *Am avut noroc că o avut combina anvelope* (1960), *Mulgătorii* (1961), *Toamna leneșului*, *S-a spart*, *S-au mutat în casă nouă* (1962), *Am sfeclit-o, fraților!*, *Coastă-n coastă* (1963), *La o altă revistă* – în anul 1964.

În primul an de editare a revistei de satiră și umor *Chipăruș* artistul publică foi satirice în care se regăsesc numeroase personaje ale căror chipuri sunt tratate generalizat, în manieră grotescă, cu note de umor și ironie. Totodată, în foile grafice *Dacă șeful are scaun...* și *Joene, Frate Joene, noroc de Anul Nou că ne mai înjugă la plug!* se percepe tendința plasticianului de a crea imagini în spirit național și de a înfățișa multitudinea de „fațete” ale figurii umane incluse artistic în ambientul satului sau al colhozului. Totodată, datorită spiritului de observație dezvoltat de care dădea dovadă artistul, precum și a firii sale emotive și ingenioase, reușește abil să dezvăluie și să reprezinte multiple sentimente și stări ale personajelor. Remarcabil este faptul, compozițiile foilor grafice satirice

semnate de Glebus Sainciuc oglindesc fenomene și activități cotidiene, dezvăluind o gamă vastă de probleme ce caracterizează viața și activitatea anumitor persoane sau grupuri sociale. Astfel, prin intermediul caricaturilor sale putem afla despre unele probleme cu care se confruntau oamenii de la sat (*Stația electrică e gata...*) sau cei de la oraș (*Draga mea, fac niște balcoane așa mici*, *S-au mutat în casă nouă*), ce lecții de viață acumula unii copii și prin intermediul căror metode (*Ți-am spus de o sută de ori să scoți șapca...*, *Tăticule, am dat încă un examen*, *Spuneai că nu-ți bați niciodată copilul*), cum erau organizate unele ceremonii sau manifestări publice (*Fără cuvinte*) și cu ce probleme se confruntau unele instituții publice (*S-a spart*, *Mulgătorii*, *La o altă revistă*). Aceste scene ale cotidianului au fost surprinse și extrase rațional din viața reală, cea cu care artistul se întâlnea în nenumăratele sale deplasări de creație în satele și colhozurile din țară, unde fie făcea studii documentare la fața locului pentru lucrările sale, fie își „juca” măștile lucrate în papier mâché, ajutat fiind de nepoata Nana Plămădeală [9, 17].

Una dintre primele caricaturi ale pictorului ce vede lumina tiparului în decembrie 1958 este deja amintita foaie grafică *Joene, frate Joene, noroc de Anul Nou că ne mai înjugă la plug!* (fig. 1) apărută pe coperta revistei *Chipăruș*. Aici plasticianul amplasează în prim-plan personajele principale – doi boi înjuțați – subiectul ironiei și ridiculizării. Realizate în manieră realistă, personajele centrale sunt surprinse într-un cadru de sărbătoare, adică Ajunul Anului Nou. Scena este una dinamică, în care se regăsește și o ceată de urători. Atmosfera unei întâmplări din viața cotidiană este redată printr-o reprezentare realistă, aproape documentară a portului urătorilor, a biciului, a colacilor, a clopoțelului și a bradului împodobit. Iar mediul în care se desfășoară acțiunea, cel rural, se face perceptibil datorită decorativismului și detalierei intenționate a arhitecturii colțului de casă și a porții. Acțiunea acestei scene este bine animată și permite pătrunderea în magia sărbătorilor de iarnă datorită implicării culorilor luminoase și calde. Mimica expresivă a personajelor reîntregeste starea de fericire a ambianței, însă aceasta mai joacă rolul și de prezentare artistică ironică a subiectului imaginii.

Foaia grafică în cauză pune în evidență atât acțiunea, cât și planurile spațiale, accentuează aspectul tematic atât prin configurația generalizată a siluetei, expresia sursei de lumină, cât și prin colorit.

Tot în anul 1959, la Chișinău, iese de sub tipar *Catalogul Expoziției de pictură, sculptură, grafică și artă decorativă consacrată Congresului XXI al PCUS*. În prim-plan la această expoziție se prezentau portrete ale muncitorilor republicii. Pentru prima dată, într-un catalog de asemenea gen, au fost prezentate și lucrări satirice din revista de satiră și umor *Chipăruș*, care l-a momentul dat au fost expuse în sala Uniunii Artiștilor Plastici. Astfel, la această expoziție au participat numeroși artiști plastici cu un număr impunător de foi satirice realizate în acuarelă, acuarelă și tuș, guaș, stampă. În lista participanților la expoziția în cauză se atestă Glebus Sainciuc cu 10 lucrări, Iacob Averbuh – 5 lucrări, Ilie Bogdesco – 2 lucrări, Igor Vieru – 8 lucrări, Alexei Grabco – 4 lucrări, Leonid Grigorașenko și V. Plenkovski – a câte 3 lucrări, G. Dumitriu, Iurie Rumeanțev și Valentina Rusu-Ciobanu – a câte 1 lucrare, Nicolae Makarenko și Boris Șirokorad - a câte 6 lucrări, Evghenii Merega – 5 lucrări, Vasile Moțkaniuk și Filimon Hămuraru – a câte 2 lucrări și Simion Polingher – 7 lucrări [13].

În anul 1960, plasticianul Glebus Sainciuc continuă să valorifice artistic teme cotidiene rurale, cazul caricaturii *Am avut noroc că a avut combina anvelope...* (fig. 2). Foaia grafică menționată se deosebește de lucrările altor caricaturiști ce tratează aceeași temă prin faptul că chipul personajului este realizat în maniera specifică șarjei, unde subiectul, fiind vădit accentuat prin proporție, este tratat plastic detaliat și înzestrat cu particularități distinctive. Compoziția foi grafice în cauză, fiind orchestrată pe diagonală, contribuie la amplificarea expresiilor dinamice și, în același timp, pune în evidență maniera fină de tratare a formei prin linie delicată [1, p. 136-138]. Prin intermediul acestei caricaturi, plasticianul Glebus Sainciuc satirizează obiceiurile proaste și neajunsurile din activitatea agricultorilor.

Pornind de la specificul perioadei de timp în care plasticianul este martor ocular la lucrările de reconstrucție și urbanizare continuă a orașului Chișinău, acesta zămislește foile grafice *Draga mea, fac niște balcoane așa mici...* (fig. 3) și *S-au mutat în casă nouă* (fig. 4). Acestea surprind spiritul comic al scenelor, dar și atitudinea sarcastică a artistului față de anumite situații observate din viața reală a orașului. Promotorii sarcasmului sunt imaginile obiectelor care nu își au loc într-un apartament, cum ar fi: butoiul, păsările de curte, cocoșul, gardul, tăblița cu inscripția „În curte câine rău” ș.a. Iar mesajele verbale, sub formă de

dialog, fiind amplasate ca legendă alături de caricaturi, vin să evidențieze cele mai acute și importante aspecte ale temei abordate.

De altfel, prin intermediul caricaturilor artistului plastic Glebus Sainciuc cunoaștem comportamentul de la vremea respectivă a unor grupuri de oameni implicați în activitățile zilnice. Aici menționăm foile grafice *Într-o zi de piață* (Chipăruș, nr. 16, 1958), *În unele colhozuri* (Chipăruș, nr. 10, 1958), *Fără cuvinte* (Chipăruș, nr. 8, 1959), *La farmacie* (Chipăruș, nr. 8, 1960), *Poșta satului* (Chipăruș, nr. 9, 1960), *Cu oaspeții în casă ...* (Chipăruș, nr. 25, 1980). În lucrările în cauză plasticianul modelează generalizat atât formele obiectelor, cât și figura umană. Foile grafice respective denotă cu plenitudine faptul că artistul opta spre reliefa plastică a unor momente reprezentative surprinse din realitatea cotidiană. Prin redarea de către plastician a stărilor de spirit ale personajelor și valorificarea artistică inedită a narațiunii, protagonistul oglindește împrejurimile în care se desfășoară acțiunile, stările și reacțiile contextuale ale personajelor, reliefează viciile și atuurile oamenilor. Foile grafice elaborate de către Glebus Sainciuc poartă un caracter accentuat umoristic, pe alocuri ironic, fiind suplinite cu un larg spectru emotiv generat de expresiile imaginii. Prin exersarea lapidară a mijloacelor artistice, pictorul redă plastic diverse stări lăuntrice ale personajelor, precum îngândurare, tristețe, fericire, uimire, ș.a.

Foile grafice umoristice ale pictorului Glebus Sainciuc au fost expuse nu numai în republică, ci și în afara acesteia. Cronica timpului atestă faptul că „la 21 septembrie 1973, în incinta Galeriei de Arte Plastice din Lviv, s-a desfășurat *Expoziția de lucrări ale lui Glebus Sainciuc*, unde au fost expuse, pe lângă cele 56 picturi, 63 bagatele, 10 șarje prietenești, 58 măști și 4 foi grafice dintre care *Mozaic teatral*, *Lucaefărul* și 3 caricaturi din seria „Păcăluș”, anume *Farsele lui Păcăluș*, *Păcăluș și automobilul*, *Păcăluș și valiza*. Caricaturile erau realizate pe hârtie, una în tuș și alte două în cerneală” [16, f. 126].

Lucrările din seria „Păcăluș”, au fost prezentate publicului larg atât prin intermediul expozițiilor personale și ale celor specializate, cât și prin intermediul revistei de satiră și umor *Chipăruș*. De regulă, acestea reprezentau o situație hazlie constituită din patru scene, organizată din punct de vedere compozițional pe verticală, fapt ce asigură expresie dinamică secvențelor narrative. Eroul principal al seriei, adică Păcăluș, era surpris în situații de dezamăgire, de uimire, de ghinion sau

de provocator al unor farse. Acesta, fiind „ager și descărcător, nimerind mereu în diferite situații anecdotice, ... reușește, de fiecare dată, să iasă basma curată” [3, p. 12]. Diferențierea, la nivel de percepție vizuală, evidențierea eroului principal de cel secundar este realizată de către pictor prin intermediul exersării originale a petei tonale, tratarea grotescă a chipului personajului central și distorsionarea intenționată a formei. Evidențind mimica personajelor, pictorul oglindește diverse stări lăuntrice, precum tristețea, fericirea, mândria, aroganța ș.a. Atât în seria de foi grafice menționate, cât și în așa caricaturi ca *Tăticule, am de dat încă un examen* (1959) și *La farmacie* (1960) zămislite de către pictorul Glebus Sainciuc se îmbină original reprezentările realiste și cele grotești. Această modalitate de valorificare artistică a scenelor surprinse din viața reală, se prezintă a fi particularitate distinctivă a foilor de grafică satirică semnate de artist.

De menționat, la finele anilor '70 ai secolului XX, la Chișinău, a fost organizată *Expoziția republicană de pancarde politice și grafică satirică* [14]. Cu acest prilej, în anul 1979 a fost editat un catalog cu lucrările expuse în cadrul acestui eveniment. Alături de Alexei Grabco, Igor Vieru, Roland Vieru, Iacob Averbuh, Artiom Daghi, Leonid Dominin, Nicolae Makarenko, Lică Sainciuc, Ziegfried Polingher, Natalia Plămădeală, Iurie Rumeanțev, Dumitru Trifan, Valentin Tico se regăsește și Glebus Sainciuc, care a prezentat în cadrul expoziției 3 lucrări: *Mama a venit acasă* (hârtie, tuș), *Din seria „Bagatele” sub genericul Eva în rolul miresei* (hârtie, cerneală, cariocă) și *Concert* (hârtie, cerneală, cariocă) [14].

În anul 1979, la Chișinău, în sălile Muzeului de Stat de Arte a fost inaugurată Expoziția creațiilor pictorului Glebus Sainciuc consacrată jubileului de 60 de ani din ziua nașterii [7, p. 78]. La această expoziție personală, pe lângă picturi, măști și bagatele au fost expuse și foi grafice satirice din seria „Adam și Eva”. Despre această expoziție jubiliară, scriitorul Mihail Hazin scria în Cartea de impresii a evenimentului: „Creația lui G. Sainciuc o concepi ca pe un letopiseț al culturii și artelor Moldovei; e un comentariu viu, inteligent al istoriei ei...”. Tot aici, cercetătorul științific Vladimir Balanuță scria: „prin sălile expoziției lui Gleb Sainciuc te simți antrenat într-un dialog blajin cu timpul în care trăiești” [10, p. 3], [11, p. 2].

Tema „Adam și Eva” este una istorică, valabilă pentru majoritatea caricaturistilor atât de la noi din

țară, cât și pentru cei de peste hotare. Drept exemplu pot servi foile grafice din seriile „Operațiunea Eva” și „Adam și Eva” ale caricaturistului francez Francois Lejeune, cunoscut ca Jean Effel (1908-1982), în care artistul tratează într-o manieră umoristică relațiile dintre Adam și Eva în perioada creării lumii [2]. Caricaturile din același areal tematic, semnate de către plasticianul Glebus Sainciuc, sunt compuse din câteva scene, de cele mai multe ori trei la număr, fiind orchestrate compozițional pe verticală. În imaginile create de către plastician sunt valorificate artistic relații dintre personajele menționate, acestea fiind acompaniate cu particularități specifice realității ce ne înconjoară. Artistul, într-o manieră laconică, cu ajutorul liniei, prezintă scene cotidiene în care se regăsesc doar cele două personaje principale – Adam și Eva. Aici, Glebus Sainciuc apelează, la fel ca și Jean Effel, la umorul blând, însă mai utilizează și tratarea ușor grotescă a trăsăturilor faciale ale personajelor.

În prezent, această temă este tratată original și de alți pictori, printre care Margareta Chițcatii (Republica Moldova), Sergiu Fărcășanu (România), Tom Mathews (Irlanda), Ricardo Galvao (Portugalia), Elly Holzhaus (Olanda), Victor Velez – Chubasco (Mexic), Nikolay Tchobanov (Bulgaria), Jean Loic Belhomme (Franța) [5, pp. 27, 43, 85, 104], [6, pp. 145, 157].

Adesea, creația plasticianului Glebus Sainciuc este reprezentată de caricaturi în care metaforele plastice și valorile simbolice joacă un rol important în generarea mesajului. În acest context este relevantă foaia grafică sub genericul *Mulgătorii* (fig. 5), în care utilizarea de către pictor a figurilor de stil contribuie la obținerea unei încărcături semantice avansate. Maniera de structurare a compoziției imaginii exprimă într-un mod satiric mesajul foi grafice, contribuind la condamnarea viciilor din societate.

Originală este soluționarea plastică a foi grafice intitulată sugestiv *30 de ani de la apariția primului număr* (fig. 6). Aceasta, fiind selectată pentru coperta numărului 1 din ianuarie 1988 a revistei *Chipăruș*, a fost realizată de plasticianul Iurie Simac, care, la rândul său, a fost ajutat de către pictorul Glebus Sainciuc, fapt indicat în subsolul foi grafice. Scena din imagine este tratată metaforic, prezentând artistic Colegiul de redacție și colaboratori ai revistei *Chipăruș* aflați într-o „sală de operație” improvizată, optând prin metode „chirurgicale” cu ustensile artistice (creioane, penițe și tuș) să-și mențină în viață „pacientul” –

revista *Chipăruș*. Ideea și realizarea grafică a acestei imagini, fiind una ingenioasă, devine intrigantă datorită aportului nemijlocit al plasticianului Glebus Sainciuc. În acest context, scriitorul Vladimir Beșleagă spunea într-un interviu că revista *Chipăruș* a fost în acea perioadă „cea mai activă, combativă și usturătoare” publicație de acest gen [12]. Astfel, aspectele istorice, sociale și psihologice ale cotidianului, specifice perioadei de timp în care a fost creată și editată această caricatură, sunt ușor de perceput prin puterea de evocare a mesajului purtat de elementele compoziționale, cât și prin metoda metaforică de oglindire a mesajului.

În contextul celor menționate remarcăm, foile satirice semnate de Glebus Sainciuc au fost selectate frecvent alături de operele plasticienilor Alexei Grabco, Iurie Rumeanțev, Igor Vieru, Nicolae Makcarenko, Evghenii Merega, în calitate de imagini care să orchestreze artistic coperta revistei de satiră și umor *Chipăruș*.

Despre creația plasticianului Glebus Sainciuc, cercetătorul Tudor Stăvilă scria: „Toate operele sale, uneori în aparență simple și cu un subiect cotidian, sunt pline de acțiune interioară ce animează personajele, conferind tablourilor de gen, portretelelor, șarjelor, bagatelelor, măștilor o putere de expresie aparte” [8, p. 118].

În concluzie, prin intermediul caricaturilor semnate de plasticianul Glebus Sainciuc putem cunoaște specificul cotidianului din perioada de timp în care au fost create, putem descifra unele stări de spirit ale persoanelor din diferite categorii sociale și, de asemenea, putem înțelege poziția personală a artistului față de evenimentele înconjurătoare. Ele servesc drept sursă de informare în vederea lărgirii orizonturilor cunoașterii societății și evenimentelor la care protagonistul a fost martor ocular. Iar linia și culoarea, în calitate mijloace de expresie plastică, favorizează atingerea efectelor vizuale ce permit înțelegerea mesajului de către cititori.

Referințe bibliografice

1. Bartos M. Compoziția în pictură. Ediția a II-a. Iași: POLIROM, 2016, pp. 136-138.
2. Effel Jean. Tallinn: Kirjastus – Kunst, 1967.
3. Marian A. Portretele, măștile, șarjele și bagatelele lui Glebus Sainciuc. Abordări la interfezența genurilor artei. Conferința științifică națională „Valentina Rusu-Ciobanu – 100 de ani de la naștere” 30 noiembrie 2020, IPC, Chișinău. Programul și rezumatele comunicărilor. Chișinău: Grafema Libris, 2020, p.12. Disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/12-12_18.pdf
4. Marian A. Portretele-măști ale lui Glebus Sainciuc. În: Studiul Artelor și Culturologie: istorie, teorie, practică, 2016, nr. 2 (29), p. 203. Disponibil online: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/202_207_Portretele-masti%20ale%20lui%20Glebus%20Sainciuc.pdf
5. Popa, Ș. Arte vizuale satirice în Europa. Timișoara, 2022, pp 27, 43, 85, 104.
6. Popa, Ș. Satira grafică contemporană. Timișoara, 2022, pp. 145, 157.
7. Sainciuc Glebus. Bibliografie. Chișinău: Muzeum, 1996, p. 78.
8. Stăvilă T. Maestrul Glebus Sainciuc și dimensiunea creației. În: Revista Akademos, nr. 2(13), iunie 2009, p. 118. Disponibil online: <http://www.akademos.asm.md/files/Maestrul%20Glebus%20Sainciuc%20%C5%9Fi%20dimensiunea%20crea%C5%A3iei.pdf>
9. Барбас Е. Грани таланта. Вечерний Кишинев, 19.07.1989 / Barbas E. Grani talanta. Vechernii Kishinev, 19.07.1989.
10. Clima, M. Sesizând chipul plastic al autorului. În: Literatura și Arta din 17 ianuarie 1980.
11. Crâmpoie din cartea de impresii. În: Literatura și Arta din 17 ianuarie 1980.
12. Publicațiile satirice. Disponibil online: <https://moldova.europalibera.org/a/26785403.html>
13. Каталог: Выставка живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства, посвященная XXI съезду КПСС. Кишинев: Партийное издательство, 1959. / Catalog: Vystovka zhyvopisi, scul'ptury, grafiki i dekorativno-prikladnogo iskusstva, posviashchennaia XXI s'ezdu KPSS. Kishinev: Partiinoe izdatel'stvo, 1959.
14. Каталог: Экспозиция републиканэ де панкарде политиче ши графикэ сатирикэ. Кишинэу: Тимпул, 1979 / Catalog: Expoziția republicană de pancarde politice și grafică satirică. Chișinău: Timpul, 1979.
15. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova. Fond P-2906, inv. 3, d. 237, f. 34.
16. Arhiva Organizațiilor Social-Politice a Republicii Moldova. Fond P-2906, inv. 3, d. 237, f. 126.
17. Agenția Națională a Arhivelor, Cinemateca. Filmul „GLEBUS (Sainciuc)” de Valeriu Jereghia, Studioul Moldova Film, 1983.



Fig. 1. „Joene, Frate Joene, noroc de Anul Nou că ne mai înjugă la plug”, Revista Chipăruș Nr. 24, 1958



Fig. 2. „Am avut noroc că a avut combina anvelope...”, Revista Chipăruș Nr. 11, 1960



Fig. 3. „Draga mea, fac niște balcoane așa mici...”, Revista Chipăruș Nr. 4, 1960



Fig. 4. „S-au mutat în casă nouă”, Revista Chipăruș Nr. 22, 1962



Fig. 5. „Mulgătorii...”, Revista Chipăruș Nr. 17, 1961



Fig. 6. „30 de ani de la apariția primului număr”, Revista Chipăruș Nr. 1, 1988

Contemporary Annex in the Context of Design and Conservation Principles

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.14>

Rezumat

Anexa contemporană în contextul principiilor de proiectare și conservare

Identitatea socială își găsește expresii concrete în monumentele, clădirile, structurile urbane care constituie moștenirea culturală în continuitate istorică. Păstrarea identității orașelor prin asigurarea continuității istorice și culturale este posibilă prin protejarea și conservarea patrimoniului arhitectural. În timp ce clădirile și localitățile istorice utilizate pot fi cu ușurință păstrate prin întreținere, este necesar să se identifice noi funcțiuni pentru a proteja clădirile de patrimoniu cultural neutilizate, uneori operând completări contemporane pentru noile sarcini de utilizare și obținerea de noi spații. În acest studiu, completările contemporane la texturi și clădiri istorice sunt examinate cu exemple în contextul deciziilor și abordărilor de proiectare și al principiilor de conservare; s-a subliniat contextul anexei și apoi s-au discutat cu exemple imitarea, contrastul și adaptarea-interpretare în calitate de abordări de proiectare. În plus, anexele au fost evaluate în funcție de relația fizică stabilită cu structura existentă. Reflectând epoca prin materialul, tehnica de construcție și forma, anexele sunt o componentă importantă a continuității culturale, deoarece reprezintă soluții veritabile pentru necesitățile identificate. Având în vedere că un design calitativ nu poate fi realizat prin concentrarea exclusiv pe principiile de protecție, ar trebui să se accepte că valoarea noului este la fel de mare ca și a vechiului.

Cuvinte-cheie: anexă, adaus contemporan, conservare, patrimoniu cultural, mediu istoric, protejare

Summary

Contemporary Annex in the Context of Design and Conservation Principles

Social identity finds concrete expressions with the monuments, buildings, urban textures that constitute the cultural heritage in historical continuity. Preserving the identity of cities by ensuring historical and cultural continuity is possible by protecting the architectural heritage. While the historical buildings and settlements that in usage can easily be kept alive because of the existing maintenance, it is necessary to install new functions in order to protect the unused cultural heritage buildings and to make contemporary annexes for the emerging new usage and space needs. In this study, contemporary additions to historical textures and buildings are examined with examples in the context of design decisions, approaches and conservation principles. In this context, firstly the context of the annex was emphasized and then the repetition-imitation, the contrast and the adaptation-interpretation as design approaches were discussed with examples. In addition, the annexes were evaluated according to the physical relationship they established with the existing structure. Reflecting the era with its material, construction technique and form, annexes are an important component of cultural continuity, as they represent genuine solutions for real needs. Considering that a qualified design cannot be achieved by focusing solely on protection, it must be accepted that the new should be valued at least as much as the old.

Keywords: annex, contemporary addition, conservation, cultural heritage, historical environment, protection.

1. Introduction

It is very important to preserve the social and cultural identity of transferring the historical buildings and settlements, in which the culture finds concrete expressions, to future generations by providing historical continuum (Icomos, 2013). On the other hand, the sustainability of historical buildings and environments requires

participation in today's life and responding to needs beyond just physical protection. While historical buildings which continue to function can be kept alive more easily because they are maintained, new functions need to be installed in order for some buildings to be used and protected. In both cases, it may be necessary to introduce various additions to the existing texture in order to

meet the new needs of the users, while at the same time, people may want to see some new elements together with the representatives of the architectural cultures of previous periods (Şentürer, 1995; Arabacıoğlu and Aydemir, 2007).

Additions to the historical building and the environment are described as “contemporary annexes” (Ahunbay, 1996; Zeren, 2010). The “contemporary annex” is handled in two ways in the conservation area: building and urban scale. In the first, there are additions brought at the scale of historical buildings in line with new needs, while in the second, new buildings that need to be added according to the needs of the city are transformed into “contemporary annexes” in the existing texture. Considering that various new additions were made to the buildings produced by previous civilizations in each period, the history of making additions can be taken almost back to the beginning of architectural history. This issue has been brought to the agenda of architecture in the form of construction in the historical environment, especially after the destruction caused by the second world war in Europe (Kurrent, 2001). Annex design, which is one of the important subjects of architecture, its structural, aesthetic and technical dimensions (Dibner and Dibner-Dunlap, 1985; Zakar and Eren, 2020), meaning (Byard, 1998), design context (Kayan, 2020) and sustainability (Özcan and Korkmaz, 2021) and some evaluation criteria (Yücerer, 2005) and classifications (Onur, 1991).

In terms of contemporary conservation approaches, the annexes should reflect their own period with their style, construction technique and materials, while adapting the existing building to current needs, they should also emphasize its value and importance. However, while raising the standards required by reuse, the existing structure should be respected in terms of originality, integrity and meaning (Binan, 2014). According to the Venice Charter, the contemporary annex should be distinguishable from the existing architectural composition, bear the stamp of its period, and should not harm the interesting parts of the building, its traditional location, composition, balance and connection with its surroundings. However, it is very difficult to limit the additions that can be made without damaging a structure by respecting it, and it has been seen over time that the resulting examples are open to discussion (Erder, 1977). In this study, contemporary additions to historical textures and structures are discussed with exam-

ples in terms of context, conservation and design approaches, and the physical relations established by “the old and the new”.

2. Context and Annex

The contemporary annex is not only one of the main subjects of conservation, but also attracts attention as a broad field of architectural criticism. In this respect, the adaptation process of historical buildings to contemporary life is a subject that needs to be handled meticulously and includes many different disciplines. Architecture is the most sensitive of the arts in terms of context (Spector, 2013). In other words, since architecture is not an abstract art, it cannot be dealt with in isolation from its context. On the contrary, the more sensitive it is to its context, the more it considers and glorifies it, the more value and respect it gains. Although the adoption of the old and the new as a whole creates a generally consistent theoretical framework for contemporary designs in the historical environment, it is quite difficult to evaluate this framework, which ranges from harmony to contrast, with an approach that distinguishes the old and the new (Kuban, 2000). Therefore, the relationship between the old and the new should be associated with various approaches in terms of context, as well as the physical dimensions of design such as techniques and methods. Finally, since the contemporary annex should be examined with its concrete and intangible components, the attitude and meaning it creates with the way it is applied should also be considered as a whole.

3. Decision Dimensions and Approaches in Annex Design

Understanding the unique qualities, style and language that make up the meaning and identity of the existing space, and examining and analysing the environmental data in detail provide important clues that guide the design of the annex. According to the data obtained, the relations that play a decisive role in the design of the “new” that will come next to the “old” can be summarized in terms of location-environment, mass-ratio and facade-material dimensions (Table 1). On a large scale, the location of the annex to be built and its relationship with its current environment come to the fore, while at a close scale, the mass and ratio relations between the old and the new constitute critical dimensions. The solid-empty ratio, colour, texture, ornamentation and rhythm on the build-

ing surfaces are other decision dimensions regarding the facade and the material (Velioglu, 1992).

Location and environment	Urban integration, monuments, identity, function, landscape, silhouette, island-plot and road relationship, setback distances
Mass and ratio	Scale, ratio, rhythm, mass, articulation, form, clearance
Facade and material	Fullness-emptiness, surface features, decoration, rhythm, repetition, material, colour and texture

Table 1. Basic dimensions of design in the old-new relationship

One of the controversial issues in the field of architecture is the way to be followed in the design of contemporary additions to the historical environment and buildings. Contemporary annex design can be evaluated in an array ranging from imitation to ignoring relative to the current situation in which the addition was brought (Figure 1). Although there are designs that seek harmony by starting to repeat the existing texture and establishing similarities with characteristic features, the concept of harmony also has relative dimensions.

Zeren (2010) describes new building design approaches in historical texture, imitation of style, imitation of traditional, contemporary form, contrary and respectful attitude. Meitinger (1981) states that because of the subjectivity of art, there cannot be a single correct way of reconstructing history in the environment, and there are many solutions such as creating harmony, repetition or contrast. According to Brolin (1980), harmony in the historical texture; can be captured by copying the existing with a language as similar as possible, using similar forms by rearranging them, creating new forms similar to the old ones, or abstracting the original forms. In this case, if the style, which is the reflection of the designer's way of handling the subject according to the world of thought and values, is put aside, it is possible to talk about three basic attitudes in the design of contemporary additions, namely, the imitative-repetitive approach, the contrasting approach and the harmony-interpretation approach (Aykal, 2019).

3.1 Repetition-Imitation Approach

This approach, which is to repeat the characteristic features of the existing historical building

or texture without any interpretation effort, can also be called an imitative or copying attitude. While it is an expected approach to consider the existing building and environment in the design of the annex, in the repetition-imitation approach the issue of utilizing the available data might reach an exaggerated level. In this idea, there is a complete repetition of all features of historical buildings such as form, material, facade and colour (Karatosun, 2010). The repetition approach, which easily turns into copying, designs that are very similar or identical to the facade and mass features of the historical texture are made (Figure 2). The most basic criticism of the imitative attitude, which has many examples, is the emergence of a misleading product because it does not distinguish between "old" and "new".

3.2 Contrasting Approach

Another approach followed in the design of contemporary additions is the contrasting approach, which proposes a different style completely independent of the existing historical texture. This common approach creates a contrast between the old and the new, allowing the continuity in the time layers to be read (Sönmez, 2017; Şahin, 2011) (Figure 3 and 4). Although the annex designed on the basis of the contrast approach are sometimes described as incompatible, different meanings can be attributed to the concept of harmony according to the point of view. It is an approach that has advantages in terms of reflecting the style of the age, not causing any misconceptions, emphasizing the historical texture by contrasting and providing the designer with a wide range of action when appropriate to its context (Büyükmihçi, 2015). Moreover, the annexation, which is designed to create contrast, has the potential to make the structure or texture it is added to into a focal point. However, it can also be seen that scale, clearance, colour and texture turn into examples that create confusion in a wide area with unclear boundaries. The success in such applications requires a long experience process that analyses and evaluates the original characteristics of the existing environment in detail for the contrast to be designed (Batur and Akın, 2003).

3.3 Harmony-Interpretation Approach

The detailed analysis and interpretation of the architectural forms in the existing texture and their design using contemporary materials and

technologies are described as the harmony-interpretation approach (Figure 5-8) (Altınöz, 2010). This approach, which is based on the principle of transferring the references from the historical texture to the present through interpretation and accepted by many conservation theorists, is also called “imitation of tradition”, and its success has been associated with avoiding the new to the style of the historical one and not making it a simple copy (Zeren, 2010). While adapting the characteristic elements of the existing texture to the new one by stylizing, the overall texture integrity should also be considered (Batur and Akın, 2003).

4. Physical Relationship of Annex and Existing Building

Contemporary annexes, in terms of their relationship with the building; can be considered in six different groups as interior annex, adjacent annex, discrete-independent annex, covered-hidden annex, connection annex, and cover annex (Figure 9). Depending on the necessity, function and design approaches, the annexes are sometimes in the form of an “interior annex” located entirely within the historical building to which they are articulated, and sometimes in the form of an “adjacent annex” that is articulated by touching the facade, roof or eaves of the historical building in various ways.

“Independent annexes”, which do not have any physical contact with the existing structure, also describe another form of relationship between the old and the new. Although adjacent or separate, the annexes, which are often buried underground and covered, form a separate class in terms of their relationship with the exterior. The annexes designed to establish a connection between the two existing structures are also in a different category due to both their function and the physical relationship they establish with more than one building.

The interior additions needed inside the buildings are a design challenge that can be cleared relatively easily because they do not reflect on the exterior (Figure 10). However, the difficulties that arise in the design of the annex in terms of the effect it creates on the interior of the building are not different from the outdoor annexes. While the form stands out in the annexes that reflect on the exterior, the function plays a more decisive role in the interior annexes.

Adjacent annexes that are physically articulated to the existing building aim to add new spaces or new floors that expand the building to meet

new needs or to protect the structure as a roofing cover (Figure 11-13). Since the adjacent annexes establish a comparable relationship in terms of being in direct physical contact with the façade and roof of the existing building, their properties such as mass, material and texture gain importance. Since producing suitable solutions in the physical contact line of the adjacent annex and the existing building can often turn into challenging design problems, it should be preferred to keep the contact with the existing structure to the minimum. Limiting the contact line also provides the opportunity and contribution to emphasize the difference between “old and new”.

The need for additional space can also be met by separate-independent annexes that are in the immediate vicinity of the historical building but do not physically connect. It may be necessary to make such additions for the purposes of facilitating access to existing structures and to undertake an additional function (Figure 14).

Some annexes are made to cover the cultural assets on which they are located, with the aim of long-term or temporary protection. Protection roofs designed to preserve the remains unearthed during excavations in archaeological sites are an example of these annexes, which can be described as cover or roofing annexes (Yılmaz et al., 2019) (Figure 15). In addition, the annexes built in place of the removed roofs of the buildings can be seen as cover inserts (Figure 16).

Designing the annex completely underground, discrete or adjoining, protects the existing structure visually and formally without any intervention, while functionally meeting the current needs unobtrusively (Figure 17). These types of annexes, which are called covered or hidden annexes, are the product of a risk-free attitude by eliminating the design problems that may arise. However, hidden additions, which save the designer from being compared with the existing structure aesthetically, require attention in terms of technical problems that they may cause.

Contemporary annexes in historical buildings sometimes appear as transitions connecting different buildings, and sometimes in the form of annexes that provide the connection between horizontal or vertical points in the same or different structures. These annexes, which can be described as connection annexes, are generally preferred in order to meet and facilitate the emerging pedestrian circulation needs (Figure 18).

5. Conclusion

The way to preserve the historical and cultural continuity by reflecting the original identity of the environment and to protect the original textures and buildings, which act as a bridge between the past, present and future, is to solve the new needs that arise over time due to various economic, cultural, social and technological reasons with contemporary annexes at different scales such as buildings, spaces and elements. However, contemporary annexes, in which the relationship between the old and the new are not adequately questioned, sometimes cause controversy.

In the relationship between the old and the new, the approaches that only repeat by imitating without adding any innovation to the existing texture on the one hand, and completely breaking out of the context by ignoring the existing texture on the other, represent two opposite points. If the design of the annex is considered as a line whose midway is considered to be zero-neutral, there are approaches seeking harmony to the left of the zero and diverging to the right, and imitation and ignoring constitute the opposite endpoints of these two sides. Although the first approach that comes to mind in annex design is repetition, it is seen that examples that interpret historical qualities or follow a contrasting approach again create more original and stable products. The examples that bring the value of the structure into focus by making use of the technology of the age, with the principle of least intervention, and which are articulated with retrievable materials and structure, achieve success.

In terms of conservation approaches, one of the important principles to be considered in the design is that the annex reflects its own era. Additions that do not reflect the age intended interrupt the historical continuum consciously or unconsciously. Contemporary annexes, reflecting the period in which they were produced with their material, building technique and form, become an important component of cultural continuity as genuine solutions developed for real needs. In addition, being retrievable and revealing the building or the environment to which it is added are expected approaches in terms of conservation principles. However, considering that a qualified design cannot be obtained by focusing only on protection, it is understood that it is necessary to value the “new” at least as much as the “old”.

The reasons for the scarcity of qualified contemporary annexes are the differences in the in-

terpretation of conservation principles and the legislation, and the lack of the understanding of contemporary conservation thought. The fact that harmony is often confused with imitation and that the original applications of the legislation are used as restrictive as possible makes it difficult to come up with qualified contemporary additions. Architectural design and conservation should be considered together for success, since approaches that shallowly prioritize only conservation or, on the contrary, ignore the historical texture are insufficient in achieving quality designs.

Acknowledgements

This article has been prepared by using materials from the master thesis prepared by Leyla Elif Sivil under the supervision of Ömer Dabanlı.

Bibliography

1. Ahunbay, Z. (1996). Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon, YEM Yayınları, İstanbul.
2. Altınöz, G.B. (2010). Tarihi Dokuda Yeni'nin İnşası, Ege Mimarlık Dergisi, 75, 18-26.
3. Arabacıoğlu, P., Aydemir I. (2007). The Concept of Revalorization in Historical Environments, Megaron, 4, 204-212, İstanbul.
4. Aykal, F.D., Baran, M., Erbaş, M. (2019). Mimarideki Geçmişin Geleceğin Yaratılmasındaki Rolü: Şanlıurfa İli, Kadioğlu Mahallesi Örneği, Kent Akademisi, s.118-134, İstanbul.
5. Batur, A., Akın, N. (2003). Kentsel Korumada Cephe Sürekliliği: Konuralp örneği, Mimar. İst, 10, 68.
6. Byard, P. (1998). The Architecture of Additions: Design and Regulation, W. W. Norton & Company, New York.
7. Binan, C. (2014). Türkiye Mimari Mirası Koruma Bildirgesi ve Koruma-Restorasyon Uygulamalarında İlkelerin Önemi Üzerine Bir Değerlendirme. Türkiye ve İtalya'dan Restorasyon Uygulamaları Sempozyumu, VGM, İstanbul.
8. Brolin, B.C. (1980). Architecture in Context, Van Nostrand Reinhold Company, London.
9. Büyükmıhçı, G. (2015). Tarihi Dokuda Yeni Yapı Uygulamaları, Yasal ve Eylemsel Sınırlar, 9. Uluslararası Sinan Sempozyumu, Trakya University.
10. Dibner, D., Dibner-Dunlap, A. (1985). Building Additions Design, McGraw-Hill, New York.
11. Erder, C. (1977). Venedik Tüzüğü Tarihi Bir Anıt Gibi Korunmalıdır, Journal of METU Faculty of Architecture, 3(2), 167-190.

12. Icomos (2013). Declaration of Conservation of the Architectural Heritage of Türkiye, ICO-MOS Türkiye National Committee
13. Karatosun, M.B. (2010). Geleneksel Dokular da Yeni Yapı Tasarımı: Alaçatı Örneğinin İncelenmesi, *Ege Mimarlık*, 75, 32-35.
14. Kayan (Sivil), L.E. (2020). A research on the design context of contemporary additions in historical buildings, Master Thesis, FSMVÜ.
15. Kuban, D. (2010). Tarihi Çevre Korumanın Mimarlık Boyutu, YEM Yayınları, İstanbul.
16. Kurrent, F. (2001). Eski Bir Çevrede Yeni Yapılaşma (Translator: İdil Üçer), *Mimarlık*, 297, 39-41.
17. Meitinger, O. (1981). Building and Buildings in Their Historical Surroundings, *Architektur+Wettbewerb*, 108, 26.
18. Onur, H. (1991). Korunması gerekli mimari anıtlara ek yapı tasarımında ilkeler, Doktora Tezi, MSGSÜ.
19. Özcan U., Korkmaz, B. (2021). Çağdaş ve Sürdürülebilir Ek Yapı Denemeleri: Müze Yapıları, *ABD, Yapı*, 464.
20. Sönmez, A. (2017). Tarihi Yapı ve Ek Yapı İlişkisinde Çağdaş Yaklaşımlar: Alman Tarih Müzesi ve Çağdaş Ek Yapısı, *Yapı Dergisi*, 432.
21. Şahin, M. (2011). Bir Yanılsama: EK, *Mimarlık Dergisi*, Mimarlar Odası, 359.
22. Spector, T. (2013). *How Architects Write*, Routledge, New York.
23. Şentürer, A. (1995). İnsanın Uyum-Yaratma İkilemi ve Mimaride Eski-Yeni Tartışması, *Yapı*, 159, 40-48.
24. Velioglu, A. (1992). Tarihi Çevre İçinde Mimari Tasarım ve Süreci Üzerine Bir Araştırma, PhD Dissertation, KTU.
25. Yücerer, H. (2005). An evaluation of interventions in architectural conservation: New exterior additions to historic building, PhD Dissertation, İYTE.
26. Yılmaz, M., Şener, Y. S., Yılmaz, A.B. (2019). Arkeolojik Alanlarda Uygulanan Koruma Örtülerinin Tasarım Kriterleri, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 23, 413-428.
27. Zakar, L. & Eren, Ö. (2019). Tarihi Binalara Ek Yapımında Birleşim Tipolojisi, *Yapı*, 450, 52-61.
28. Zeren, M. T. (2010). Tarihi Çevrede Yeni Ek ve Yeni Yapı Olgusu, Yalın Yayıncılık, İstanbul.
29. Url-1 <https://architizer.com/idea/1476406/> (22.01.2021).
30. Url-2 <https://www.modernamuseet.se/malmo/sv/2020/10/29/museet-tillfalligt-stangt/> (29.10.2020).
31. Url-3 <https://www.archdaily.com/458073/museum-de-fundatie-bierman-henket-architecten/52aba83ce8e44e0f37000074-museum-de-fundatie-bierman-henket-architecten-photo> (07.06.2022).
32. Url-4 <https://ducciomalagamba.com/arquitectos/rafael-moneo/187-edificio-de-oficinas-para-el-ayuntamiento-murcia/> (26.12.2020).
33. Url-5 <https://www.archdaily.com/24801/hotel-fouquet-barrier-eduard-fanchanc> (09.06.2020)
34. Url-6 <https://www.archdaily.com/926033/james-simon-galerie-david-chipperfield-architects> (06.03.2021).
35. Url-7 <https://www.archdaily.com/910982/new-visitor-center-of-cluny-museum-bernard-desmoulin-architecte> (09.02.2021).
36. Url-8 <https://www.archdaily.com/41966/haus-im-haus-behnisch-architekten/5011f72828ba0d5f4c000752-haus-im-haus-behnisch-architekten-photo> (09.01.2021).
37. Url-9 https://www.archdaily.com/791885/beyazit-state-library-tabanlıoglu-architects/579a5f3ee58ece2c9200004a-beyazit-state-library-tabanlıoglu-architects-photo?next_project=no (09.01.2021).
38. Url-10 <https://www.architecturaldigest.com/gallery/adaptive-reuse-modern-architecture/amp?epik=dj0yJnU9WDBpSGlnVk5C-VzFQN0hzdm9YVfVgDXBaQlZoMDNRa1cmcD0wJm49bGtKY2dJeVVViYVRIVG9fR-21LSmhnZyZ0PUFBQUFBROtdRlRj>(07.06.2022).
39. Url-11 <https://www.archdaily.com/898987/cortez-street-house-moss-design> (09.01.2021).
40. Url-12 <http://www.ecarch.com/works/beyoglu-belediyesi/>(10.01.2021).
41. Url-13 <https://www.archdaily.com/778579/mariehoj-cultural-centre-sophus-sobye-arkitekter-plus-we-architecture> (09.01.2021).
42. Url-14 <http://www.wikiyours.com/galeri/berlin-gezi-rehberi/11617/Alman-Tarihi-M%C3%BCzesi> (06.03.2021).
43. Url-15 <https://abbaye-stmaurice.ch/page.php?id=fr50> (09.02.2021).
44. Url-16 https://en.wikipedia.org/wiki/Cathedral_Ruins_in_Hamar (28.03.2021).
45. Url-17 https://www.archdaily.com/132838/moritzburg-museum-extension-nieto-sobejano-arquitectos/50143d0228ba0d5b4900047f-moritzburg-museum-extension-nieto-sobejano-arquitectos-scheme?next_project=no (07.06.2022).

46. Url-18 <https://www.inexhibit.com/museum/joanneum-museum-quarter-graz/> (27.12.2020).
 47. Url-19 https://s.rfi.fr/media/display/cf9e924a-109f-11ea-a341-005056a99247/4-la_pyra-
 48. Url-20 <https://www.archiweb.cz/en/b/rekonstrukce-museo-reina-sofia> (09.06.2020).
 mide du louvre vue interieure c 2017 musee du louvre - olivier ouadah 0.jpg (07.06.2022).



Figure 1. Limits and approaches in annex design.



Figure 2. Jewish Museum (1908), Annex: Kevin Roche (1993), New York (Url-1).



Figure 3. Modern Museet, Malmö (Url-2).

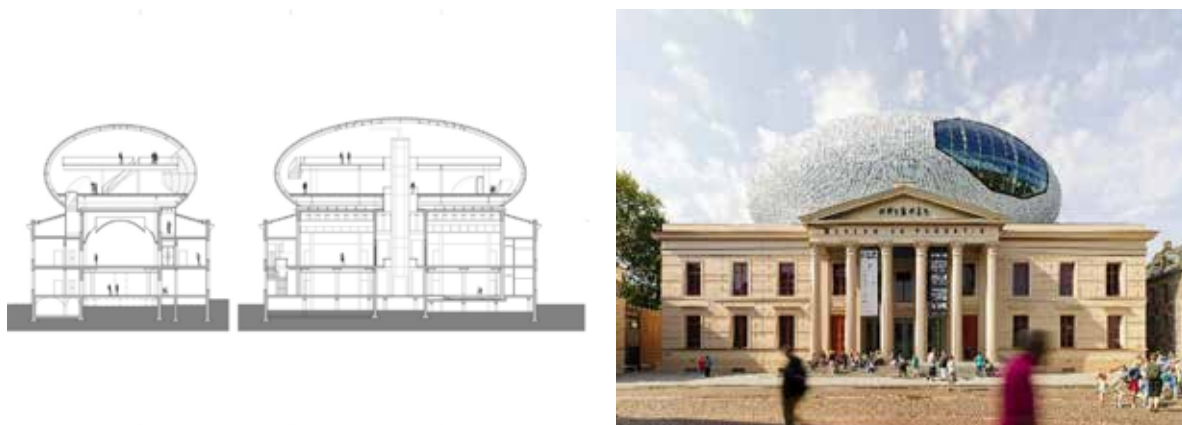


Figure 4. Fundatie Museum, Zwolwe (Url-3).



Figure 5. Murcia town hall annex (Url-4).



Figure 6. Hotel Fouquet Barriere, Paris (Url-5).



Figure 7. James Simon Gallery, Berlin (Url-6).



Figure 8. Cluny Museum visitor center, Paris (Url-7).



Figure 9. Annex classes according to the physical relationship with the existing structure.



Figure 10. Hamburg Chamber of Commerce, (Url-8) and Beyazıt State Library, (Url-9).



Figure 11. 192 Shoreham St., Sheffield (Url-10) and Cortez St. House, Chicago (Url-11).



Figure 12. Beyoğlu municipality, İstanbul (Url-12).



Figure 13. Mariehoj Cultural Center, Copenhagen (Url-13).



Figure 14. Tekfur Palace, İstanbul and German History Museum Annex, Berlin (Url-14).



Figure 15. St. Maurice Monastery, St. Maurice (Url-15) and Hamar Cathedral, Hamar (Url-16).

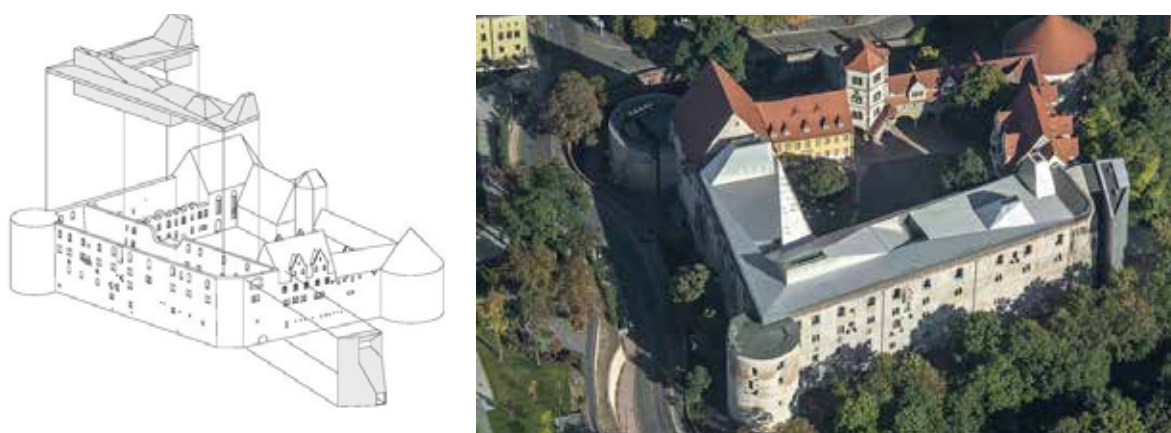


Figure 16. Moritzburg Museum Roof Annex, Halle (Url-17).



Figure 17. Joanneum Museum, Graz (Url-18).



Figure 18. Louvre Museum, Paris (Url-19) and Reina Sofia Museum, Madrid (Url-20).

Tapiseria artistică din Republica Moldova. Anii 2021-2023

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.15>

Rezumat

Tapiseria artistică din Republica Moldova. Anii 2021-2023

Tapiseria artistică din primii ani ai celui de-al treilea deceniu al secolului XXI scoate în evidență un șir de particularități și valențe estetice valoroase ce confirmă caracterul ascendent al creației din domeniul menționat. Procesele firești de suplimentare a potențialului creativ cu reprezentanți a noilor generații de plasticieni au influențat benefic asupra diversificării repertoriului tematic, a registrului sintactic și a metodelor de realizare tehnologică a operelor textile. Ca urmare a unor experimente creative de ordin morfologico-sintactic și tehnologic, întreprinse de către plasticieni, operele de artă textilă din perioada examinată au fost înzestrate cu expresii estetice și mesaje ce oglindesc zonele de interes artistic și filierele tematice spre care și-au îndreptat atenția creatorii la vremea respectivă. Valorile estetice promovate de tehnologia netedă de țesere, exersată pe larg de către plasticieni în deceniile anterioare, au fost acompaniate inedit cu valori provenite din simbiozele tehnologiei menționate cu tehnica păslei, a broderiei și croșetării, în consecință tehnicile mixte de zămislire a imaginii și-au găsit în perioada respectivă, o promovare plastică proeminentă. La rândul ei, alura semantică generată de operele textile din perioada dată a fost asigurată, pe de o parte, de maniera de realizare stilistico-compozițională, texturală și cromatică a imaginii, pe de alta, de valorile asociative și substratul metaforico-simbolic al operei.

Cuvinte cheie: tapiserie, compoziție, stil, metaforă, simbol, tehnologie

Summary

Artistic tapestry from the Republic of Moldova in the period 2021-2023

The artistic tapestry from the first years of the third decade of the 21st century, highlights a series of particularities and valuable aesthetic valences that confirm the ascending character of the creation in the mentioned field. The natural processes of supplementing the creative potential with representatives of the new generations of plastic artists had a beneficial influence on the diversification of the thematic repertoire, the syntactic register and the methods of technological realization of textile works. As a result of some creative morphological-syntactic and technological experiments undertaken by plastic artists, the works of textile art of the examined period were endowed with aesthetic expressions and messages that mirror the areas of artistic interest and themes towards which the creators directed their attention at the time. The aesthetic values promoted by the smooth weaving technology, widely practiced by plastic artists in the previous decades, were accompanied in a new way by values coming from the symbiosis of the mentioned technology with the technique of felting, embroidery and crocheting, as a result of which, the mixed techniques of creating the image found a prominent plastic promotion in the period in question. In turn, the semantic allure generated by the textile works in the given period was ensured, on the one hand, by the stylistic-compositional, textural and chromatic way of creating the image and, on the other hand, by the associative values and the metaphorical-symbolic substrate of the work.

Keywords: tapestry, composition, style, metaphor, symbol, technology

Procesele artistice din Republica Moldova din primii ani ai celui de-al treilea deceniu al secolului XXI, aflându-se într-o strânsă conexiune cu manifestările creative derulate în plan regional și european, pun în lumină un amplu areal de interese și opțiuni plastice prin care o bună parte dintre plasticieni, tinzând să se conecteze la viața artistică internațională, optează spre consolidarea valo-

rilor culturale autohtone și conectarea acestora la actualul flux cultural global. În acest context sunt relevante aspirațiile artiștilor din domeniul artelor decorative îndreptate spre revalorificarea tradițiilor creative deja existente și suplینirea acestora cu valențe în care tradiționalele și noile tehnologii de realizare a operei din domeniu, joncționând iminent cu performante repere actualizate de limbaj

artistic favorizează atingerea unor expresii estetice originale și ample conotații ideatice.

Schimbul de generații de creatori ce s-a produs în artele decorative din Republica Moldova pe parcursul ultimelor două decenii au pus în evidență noi și actuale abordări tematiche, care au influențat iminent procesul de plâsmuire artistică a imaginii. La hotarul dintre cel de-al doilea și cel de-al treilea deceniu al noului mileniu, problemele de limbaj artistic au devenit areal de importanță majoră în ambianța creativă din republică. Remanierile morfologice și sintactice ce s-au produs în așa genuri ale creației precum tapiseria, imprimeul, ceramica, sticla artistică, designul vestimentar, prelucrarea artistică a metalului și a pielii au scos la iveală faptul că plasticienii care activează în domeniile respective, fiind receptivi la oscilațiile culturale ale vremii pe plan mondial, optează spre diversificarea limbajului artistic în perspectiva atingerii unor expresii estetice de valoare și a mesajelor generate de opera de artă decorativă.

Ca și în celelalte genuri ale artelor decorative, în tapiseria artistică din primii ani ai celui de-al treilea deceniu al secolului XXI se face observată o anumită consolidare a preferințelor artistice și tehnologice inițiate în perioadele de creație anterioare și dezvoltate preponderent în deceniul precedent, or, exersarea de către plasticieni în domeniul în cauză a tehnologiilor mixte de valorificare plastică a imaginii, devenind larg practică în perioada examinată, influențează iminent asupra largirii universului estetic și, în același timp, contribuie la aprofundarea spectrului informativ al operei textile. Experimentul vast cu materialele și tehnicile de țesere, exersarea amplă a tehnologiei de împâslire, valorificarea tehnologică a colajului textil și simbiozele acestuia cu broderia sau croșetarea au contribuit la diversificarea paletelor de mijloace artistice proprii genului tapiseriei artistice. Cursul creativ întreprins de plasticienii care practică actualmente artele textile a favorizat apariția unor originale inovații de ordin compozițional și stilistic, găsindu-și o împlinire iminentă atât în multiple opere textile de format și demers artistic cameral, cât și în opere cu dimensiuni sporite, predestinate orchestrării decorative a unor spații arhitectonice de for public.

În activitatea creativă și cea expozițională a vremii au fost implicați larg mai multe generații de artiști care au contribuit la dezvoltarea domeniului.

Bunăoară, opțiunile artistice ale consacrației pictorițe Ludmila Goloseev din perioada de referință sunt oglindite cu precădere în tapiseria *Martorii Eternității* (2022), în care protagonista, operând cu tehnologiile mixte de inserare prin coasere în câmpul imaginii a unor compartimente realizate prin tehnica împâslirii, reușește crearea unei imagini estetic expresive cu un bogat impact asociativ și simbolic valoros. Conceptul ideatic ce a stat la baza generării imaginii în cauză este, în mod evident, acostat în meditațiile artistei asupra evoluției structurilor materiale în univers, inclusiv, metaforic fie spus, și a omului ca parte componentă a lumii. Grație valorificării estetice inedite prin exersarea eficientă a mijloacelor plastice proprii artei păslei, plasticienei îi reușește crearea unei imagini generalizate de sorginte abstractă ce reprezintă asociativ posibile aparențe ale unor stratificări evolutive dezvoltate în timp ale scoarței terestre. Fiind valorificate estetic original, printr-o manieră de structurare compozițională rațional edificată, aparențele stratificate menționate, grație modului de generare a unor contexte metaforico-informative de sorginte spațial-temporală, trimit imaginația spre fundamentale esențe existențiale în care actualitatea, joncționând cu trecutul memorabil, reprezintă schimbările inevitabile ale materiei expuse acțiunii necruțătoare ale timpului. Concomitent, merită o atenție aparte atât expresiile „calde”, apropiate căminului domestic, ale lânei în calitate de material din care este confecționată opera, cât și valorile estetice și informative ale gamei coloristice a imaginii, or, ultima, îmbinând în sine un spectru larg de nuanțe din registrul complementarelor, acompaniază artistic delicat arealul poetic-nostalgic al operei.

Un aspect important al creației perioadei examinate se manifestă prin tendințele mai multor artiști de a reliefa prin intermediul artei textile a dimensiunii identitare, aceasta constituind piatră de temelie în creația mai multor plasticieni printre care cea a lui Andrei Negură, a Galinei Cantor-Molotov, a Ecaterinei Ajder, a Alei Lupu-Leancă.

De exemplu, la începutul deceniului trei, plasticianul Andrei Negură revine, printr-o lucrare reprezentativă cu genericul *Motiv solar* (2021), la metodologia mixtă de reliefare spațială a elementelor constitutive ale imaginii operei textile, metodologie exersată original de către protagonist în ultimul deceniu al secolului al XX-lea. Creând la hotarul dintre cele două milenii câteva tapiserii de

proporții sporite predestinate orchestrării artistice a unor cunoscute spații arhitectonice de for public pe parcursul ultimelor două decenii protagonistul a exersat preponderent pictura de șevalet, creând lucrări impresionante în acest domeniu. Tapiseria *Motiv solar*, prin care pictorul revine la genul îndrăgit de altădată, pune în lumină adevărul artistului la valori de durată, împlântate, pe de o parte, în esteticul și mesajele simbolice proprii creației populare autohtone, pe de alta, la valorile estetice generate de experimentele realizate de o întreagă generație de artiști din arealul european în cea de-a doua jumătate a secolului trecut. Maniera de structurare compozițională a imaginii, asigurând original germinarea din suprafața plană a piesei a configurației motivului astral, vin să reliefeze artistic particularitățile fizice eruptive ale astrului dătător de lumină și, totodată, să exprime prin intermediul unor metafore simbolice valoarea existențială a acestuia. Imaginea *Motivului solar*, fiind plăsmuită plastic de către artist prin inserarea judicioasă în câmpul textil a unor benzi țesute, proeminente spațial, este susținută estetic și semantic de expresiile austere generate de materialul din care este confecționată piesa și de nuanța coloristică naturală a cânepii, fapt ce acostează opera în arealul creativ polivalent al mentalului popular.

O revalorificare inedită a tradițiilor țesutului popular este promovată activ pe parcursul etapelor de creație și de către pictorița Galina Cantor-Molotov. Tapiseria acesteia *Primăvara* (2022) este un exemplu elocvent al unor simbioze reușite dintre expresiile estetice și semnificațiile simbolice promovate de către un repertoriu valoros de motive tradiționale ale artei covoarelor populare cu viziunile actuale de orchestrare plastică a imaginii, ale căror origini germinează din paradigmele plastice ale mișcărilor de avangardă ale secolului XX. Operă de o înaltă ținută artistică și intelectuală, tapiseria menționată pune în valoare raționale interferențe tonale și coloristice ale raporturilor dintre proporțiile motivelor de sorginte abstractă și motivele solare, arboriscente, avimorfe profund stilizate. Configurațiile formelor abstracte de sorginte geometrică, fiind orientate spre structurarea compozițională a fundalului imaginii, sunt înzestrate premeditat de către pictorița cu valori asociative de reprezentare lirico-poetică a aparențelor realului, pe când motivele ce generează vaste conotații simbolice, fiind inserate în registre repartizate longitudinal pe întreg câmpul imaginii, promovează explicit structura unui univers de va-

loroasă sonoritate metaforico-simbolică, semnificațiile fiind adânc împlântate în mentalul colectiv popular secular.

Din punct de vedere tematic, creația pictoriței Ecaterina Ajder, din primii ani ai deceniului trei, se încadrează în repertoriul ideatic tradițional al artistei. Deja pe parcursul câtorva decenii, creația protagonistei, este îndreptată spre reliefația prin intermediul artei textile a valorilor spirituale naționale. Opere precum *Coloana Dorului* (2022), *Iarna cu zurgălăi* (2022), *Mărțișor* (2023) vin să suplinească repertoriul vast de opere textile create de-a lungul carierei creative a pictoriței cu noi valențe artistice. Spre exemplu, în tapiseria *Coloana Dorului* motivele iconografice cu care operează pictorița în creația sa își au rădăcinile împlântate ca regulă în imaginea artistică a diverselor motive simbolice și artefacte ale creației plastice populare precum tradiționala *Coloană* a prispei casei țărănești, gârliciul beciului de la sate cu tradiționala floare în piatră și insemnul romboidal al fertilității, imaginea stilizată a izvorului dătător de viață. Revalorificând morfologic și sintactic coordonatele iconografice ale motivelor menționate, pictorița creează un univers plastic în care contextele generate de întâlnirile în planul și spațiul imaginii textile a formelor și semnificațiilor acestora contribuie la promovarea unor mai noi aparențe artistice ce germinează din modul de structurare compozițională a motivelor și maniera de țesere a operei. Înzestrând original, în tapiseria *Coloana Dorului* expresiile țesăturii clasice netede (prin intermediul căreia pictorița structurează multiplele motive de sorginte tradițională), cu valențe estetice specifice tehnicii împâslirii, artistei îi reușește crearea unei opere originale. În imagine, duritatea configurației motivelor este atenuată de „moliciunea” și „tandrețea” lânii scămășate ce „izvorăște” din bătătura netedă a țesăturii. Aceasta, suplinind estetic planul prin proeminențe texturale, contribuie la crearea unor valențe estetice, spațiale și semantice valoroase.

Ca și opera recent examinată, tapiseriile *Iarna cu zurgălăi* și *Mărțișor* vin să oglindească stările nostalgice ale spiritului creatoarei, îndreptate spre o revenire în timp spre ceea ce s-a întipărit în memorie din anii copilăriei, spre căldura căminului părintesc și frumusețea irepetabilă a zestrei nepetabile a neamului împlântată în tradițiile folclorice seculare și artefactele populare rurale. Ambele imagini sunt înzestrate de către pictorița cu pronunțate valențe simbolice, or, simbioza eterogenă

dintre clopoștii ceramici din lucrările în cauză cu țesătura, pâsla sau croșetarea, accentuând simbioza dintre diverse genuri ale creației plastice populare, jonctiunează iminent cu profunde valori folclorice înrădăcinate în obiceiurile, credințele și ritualurile populare ale arealului agraro-păstoresc milenar autohton.

Analogic, creația unei alte pictorițe, precum este Ala lupu-Leancă, oglindește și aceasta aspirații de revalorificare originală a unor artefacte tradiționale ale artei populare. Operele textile ale protagonistei realizate în primii ani ai celui de-al treilea deceniu, printre care *Zestrea I și Zestrea II* (2021), la care se adaugă și câteva mostre vestimentare reliazate în același an, pun în evidență, pe de o parte, maniera originală distinctă de realizare structural-compozițională originală a operei textile în care tradiționale artefacte ale creației populare servesc în calitate de motive și elemente prin intermediul cărora se formalizează imagini cu un valoros impact contextual în urma căreia opera textilă este înzestrată cu valențe estetice și mesaje de actualitate. Pe de alta, mostrele de port vestimentar zămislite de către pictoriță, grație realizării unor simbioze dintre formă, siluetă și imagini originale obținute prin tehnica împâslirii și aplicării prin coasere pe suprafața vestimentației, promovează noi tendințe de atingere a unor expresii estetice originale și mesaje inedite.

Tehnica colajului textil este exersată în perioada de referință și de artista Lucia Bâlba. În lucrarea *Semnele timpului* (2022) protagonista aplică elemente țesute pe suprafața unor bare de lemn ce constituie o structură expresivă rigidă care, asociativ, poartă în sine memoria unui posibil demers creativ de sorginte populară. Întâlnirile dintre verticalele și orizontalele structurii compoziționale menționate, în coraport cu decorul pictat și compartimentele țesute, prin intermediul cărora este garnisită structura lemnoasă în cauză, vin să readucă în actualitate posibile valențe ale unui mental plastic popular ancorat în negura timpurilor. De menționat, atât motivele de natură geometrică și cele fitomorfe ce orchestrează artistic compartimentele țesute din lucrarea dată, cât și cele pictate pe suportul lemnos vin să reliefeze prin mesaje simbolice ce le aparțin valori estetice neperisabile în timp.

Problema valorificării prin intermediul materialelor textile a unor imagini ce reprezintă diverse aspecte temporale este actuală în creația mai multor plasticieni din domeniu. În acest context,

reprezintă interes și lucrările Mariei Michitici, care, experimentând cu materialele și tehnologia de țesere, în același timp, optează spre amplificarea expresiilor estetice și a mesajului generat de opera textilă. Prin crearea unor simbioze dintre compartimentele țesute sau obținute prin împâslire ale imaginii, cu compartimente executate artistic din diverse materiale precum sârma metalică, cazul lucrării *Iarna în mere* (2022), lemnul și metalul, cazul lucrării *Dinăutru* (2022), utilizarea ramei cu sarcina de a trasa artistic contexte cu impact semantic, cazul lucrării *La bunica* (2022), sau demarcarea unor coordonate arhitectonice ale artefactelor realității cotidiene, prin imprimarea cu vopsea a configurației acestora pe suprafața împâslită a câmpului imaginii, cazul lucrării *Cercul* (2021), protagonistei îi reușește crearea unor imagini originale ce îi consolidează stilul plastic și, în același timp, îi favorizează reliefașii propriilor meditații asupra lumii și valorilor spirituale. Un rol important în atingerea expresiilor estetice și a mesajelor generate de lucrările pictoriței din perioada examinată îl joacă selectarea din cotidian a motivelor capabile să poarte în sine valențe importante de mesaj, și, însuși maniera de operare morfologico-sintactică cu forma, textura, gama cromatică și semnificațiile acesteia, expresiile picturale și grafice proprii materialelor utilizate în edificarea structurală a câmpului imaginii, contribuie într-o mare măsură asupra caracterului original de reprezentare artistică convențională a coordonatelor temporale.

În contextul examinării experimentelor artistice realizate de către plasticienii din domeniul artelor textile din primii ani ai celui de-al treilea deceniu, este oportun de evidențiat și pe cele întreprinse de către pictorițele Elena Chirvasa, Natalia Yampolskaia, Iarâna Savițchi-Baraghin și Ilo-na Lencăuțan.

Opțiunile artistice ale Elenei Chirvasa evoluiază în cadrul a două direcții principale: cea de valorificare plastică a câmpului imaginii prin orchestrarea armonioasă, preponderent în plan, a unor motive de sorginte abstractă, cazul tapiseriei *Fără titlu* (2021), și cea de creare a unor imagini complexe în care planul și expresiile volumetrice generate de către textura spațială a elementelor compoziționale generează valori estetice cu valoros impact asociativ, cazul lucrărilor *Rezonanțe* (2021), *Fără titlu* (2021), *Sentiment* (2022). În tapiseria *Fără titlu*, concepută plastic în anul 2021, pictorița optează spre echilibrarea în plan a unor

forme și conexiuni tonalo-cromatice capabile, pe de o parte, să contribuie la crearea unei structuri compoziționale echilibrate în formatul patruleter, iar pe de alta, capabile să genereze prin caracterul dinamic de structurare compozițională a unor valoroase expresii de ordin asociativ, acestea fiind acompaniate semantic vast de coloritul sobru al imaginii.

În cadrul celei de-a doua direcții, experimentele Elenei Chirvasa, fiind îndreptate spre diversificarea prin intermediul manierei de structurare compozițională și de operare cu compartimentele țesute și cele realizate prin împâslire, pun în valoare originale nuanțe structurale de operare plastică cu forma, textura, culoarea și, nu în ultimul rând, de conlucrare estetică expresivă a acestora cu sursa de lumină. Într-o serie de lucrări, printre care și cele două tapiserii menționate, realizate în anul 2021 și denumite de către pictoriță *Rezonanțe și Fără titlu*, precum și lucrarea *Sentiment*, zămisliță cu un an mai târziu, protagonista identifică plastic, pe de o parte, structura morfologică diversă a formei, constituind tehnologic original motive de sorginte abstractă, iar pe de alta, valorifică original expresiile estetice ale planului și ale coordonatelor spațiale „pozitive” generate de compartimentele țesute și ale celor „negative” ale vidului, ultimul fiind orientat să îndeplinească funcții de cezură ritmică dintre elementele compoziției. Motivele imaginilor create de către Elena Chirvasa, fiind zămislite convențional, oglindesc distinse valori estetice acompaniate de conlucrările plastice dintre compartimentele țesute neted ale câmpului imaginii cu compartimentele valorificate tehnologic prin tehnica împâslirii; de conlucrările estetice dintre compartimentele contrastante textural, inclusiv cele de expresie volumetrică; și, de valorificările estetice expresive produse de joncțiunile compoziționale rațional definite și plastic motivate dintre componentele structurale ale planului imaginii cu elementele de garnisire estetică a ramei. Rama, fiind concepută de către artistă ca element rigid pe care se realizează actul creativ, este inclusă premeditat de către pictoriță în structura compozițională a imaginii și în calitate de element estetic și semantic de importanță. La fel, operând distinct în cele trei lucrări examinate cu o gamă minimalistă de nuanțe coloristice apropiate registrului acromatic, pictorița pune în evidență valorile estetice delicate ale lânii nevopsite în coraportul acesteia cu nuanțele fine ale griurilor calde, contribuind prin aceasta la generarea

unor mesaje asociative în care aparențele realului și muzicalitatea abstractului întregesc un univers lirico-poetic valoros.

Experimentul cu materialele și tehnicile mixte de edificare artistică a imaginii îi favorizează și unei alte pictorițe, Natalia Yampolskaia, atingerea unor expresii estetice delicate și mesaje prin care, valoroase motive ale realității cotidiene, sau repere ideatice de sorginte culturală universală, își găsesc o inedită împlinire poetică. Fiind realizate în tehnica păslei, tapiseriile artistei din primii ani ai celui de-al treilea deceniu, precum *Demetra* (2021), *Înflorire eternă* (2022), *Mere de Paradis* (2022), *Reflecții* (2022), îmbină în sine valențe expresive promovate de maniera rațională de compunere a motivelor în câmpul imaginii și modul de plăsmuire morfologică a configurației figurativului, acestea fiind acompaniate de abilitatea sensibilă a autoarei de a opera original cu valențele estetice și particularitățile semantice generate de textură. Ultima îndeplinește în operele artistei importante funcții compoziționale, decorative și informative de natură asociativă, grație modului de diversificare plastică a petei tonale și celei coloristice. O particularitate distinsă a creației artistei se reliefează favorabil, mulțumită manierei plastice de valorificare formală și estetică a expresiei figurativului antropomorf. Or, imaginea figurativului uman, fiind rațional și profesionist circumscrisă plastic în coordonatele petei locale de natură cluazanistă, contrastează favorabil în universul texturat al câmpului imaginii tapiseriilor artistei, promovându-se în calitate de centru compozițional și ca nucleu informativ valoros. La rândul ei, culoarea îndeplinește în tapiseriile artistei un rol de importanță majoră. Aceasta, fiind îndreptată spre edificarea unor valențe cromatice integratorii cu scop de armonizare estetică a elementelor compoziției, în același timp, contribuie atât la consolidarea coloritului piesei textile în întregime, cât și la însestrarea operei cu valențe estetice de înaltă ținută intelectuală.

Creația Iarânei Savițkaia-Baraghin din perioada de referință este îndreptată și aceasta spre dezvoltarea tehnicii de împâslire a produsului textil, spre valorificarea optimă a expresiilor generate de tehnologia respectivă, spre adaptarea plastică prin stilizare decorativă a unor secvențe și motive bazate pe datele lumii reale în perspectiva creării unor imagini lirico-poetice de reprezentare a lumii tangibile și de zămisirea unor structuri compoziționale în care, importante aspecte de sorginte

sintactică, sunt exersate de către pictoriță într-o manieră inedită. În contextul celor menționate, sunt reprezentative tapiseriile *Sub clar de lună* (2021), *Echilibru* (2021), *Vibrații* (2021), *Ilinca în grădina cu flori* (2022), *Melancolie* (2022), *Timp* (2022). Reliefând prin însuși genericul lucrărilor, opțiunile tematice spre care tinde Iarâna Savițkaia-Baraghin promovează preponderent prin creația sa actuale preocupări artistice îndreptate spre zămislirea unor structuri compoziționale originale. Valorificând plastic multiple posibilități de operare sintactică cu diverse motive eterogene precum cele de sorginte abstractă, geometrică sau cele ce oglindesc artistic aparențe ale lumii tangibile, pictoriței îi reușește crearea unui univers formal și cromatic reprezentativ în care imagini ale motivelor antropomorfe profund stilizate, asociindu-se organic cu elemente decorative sau motive fitomorfe și arboriscente, reprezintă o lume poetică în care predomină armonia și echilibrul promovat de formă, ritm și culoare.

O altă artistă, Ilona Lencăuțan, experimentează original cu tehnicile de garnisire prin împâslire a țesăturii, realizând în cadrul imaginii simbioze inedite ale acestora cu tehnicile croșetării și broderiei. În urma acestor simbioze mixte de constituire a câmpului imaginii, opera textilă este înzestrată cu valențe estetice și semantice valoroase, cazul tapiseriei *Zbor* (2022), ce se caracterizează prin valori estetice distinse, cu actuale expresii și mesaje ale căror rădăcini sunt adânc împlântate în valorile estetice ale artefactelor creației populare seculare.

Opțiunile pictoriței Elena Portărescu din perioada de referință se reliefează în două tapiserii, denumite de către artistă *Motivații* (2021) și *Vibrații* (2021), în care aceasta își implementează viziunile conceptuale, artistice și tehnologice într-o manieră polivalentă. Dacă în prima lucrare menționată, creatoarea își limitează repertoriul morfologico-sintactic la câteva elemente compoziționale de sorginte minimalistă ce configurează în câmpul imaginii motive cu un accentuat impact asociativ și simbolic, apoi în cea de-a doua operă, - prin exersarea unor motive de sorginte geometrică și abstractă, protagonista structurează într-o manieră complexă planul și spațiul imaginii, creând un univers lirico-poetic înzestrat cu delicate valențe estetice. Atât modul de structurare compozițională judicioasă a unor configurații geometrice circulare, triunghiulare și liniare, cu motive de sorginte abstractă, cât și joncțiunea originală a acestora

în planul și spațiul vibrant tonal și coloristic al câmpului imaginii generează acorduri armonice de pronunțată muzicalitate. Însăși gama coloristică a tapiseriei, fiind regisată cromatic nuanțat, promovează concordanțe subtile ale albastrului, brunului și ocrului, contribuind prin aceasta la generarea unor mesaje cu pronunțat substrat metaforico-simbolic. În același timp, însuși modul de realizare tehnologică a imaginii tapiseriilor menționate contribuie la reliefaarea valorilor estetice și semantice spre care tindea creatoarea. În tapiseria *Motivații*, prin modul de încadrare a motivelor într-un format romboidal și exersarea unor simbioze dintre țesătura netedă și colaj, protagonista scoate în evidență nuanțe de mesaj cu un pronunțat impact simbolic subtil codificat. Pe când, în tapiseria *Vibrații* pune în valoare expresiile estetice promovate de tehnologia clasică de țesere. Iar prin inserarea în țesătură a unor compartimente tratate flaușat amplifică valorile estetice generate de tehnica clasică netedă de țesere cu expresii spațial-volumetrică.

Un alt plastician, Igor Svernei, în tapiseria *Nomina Libera* (2021), valorificând expresiile estetice generate de configurația și maniera de zămislire structural-compozițională a figurativului antropomorf, acesta, fiind inserat organic în universul planimetric și spațial iluzoriu al câmpului imaginii, reliefează valorile semantice promovate de coloritul sobru, minimalist al operei.

Creația pictoriței Ludmila Furdui este orientată spre valorificarea originală a unor repere culturale tradiționale autohtone precum cele ce și-au găsit o originală împlinire în așa opere ca *Zestrea Tudorei* (2022) și *Câmpenească* (2022). Or, prin intermediul exersării inedite a unor tehnici mixte de zămislire a configurației operei și a planului abundent texturat al imaginii, protagonista expune firul de ață, utilizat în calitate de element principal al demersului artistic, unor metamorfoze plastice capabile să contribuie la constituirea unor imagini cu valoros impact estetic și ample sonorități poetice.

Alura lirico-poetică este caracteristică și creației plasaticienilor Ludmila Ochievski, Ecaterina Dângă, Mădălina Nederiță, Victoria Bologan, Natalia Roca.

Spre exemplu, creația pictoriței Ludmila Ochievski este îndreptată spre dezvoltarea tehnicii netede de țesere a imaginii și de promovare prin arta țesutului a frumuseții irepetabile a naturii înconjurătoare, cazul tapiseriilor *În zori* (2022), *În*

câmp (2022), *Prin rouă* (2022), *Flori* (2022), *Dor de plai* (2023). Compozițional, tapiseriile artistei oglindesc un grad rațional de operare cu motive ce trimit asociativ spre aparențe ale lumii tangibile, dar, în același timp, prin maniera de constituire a formei acestora poartă în sine memoria generalizărilor formale caracteristice tradițiilor covoare moldovenești. În lucrările pictoriței, îndeplinite tehnologic responsabil și delicat, remarcabile motive fitomorfe, arboriscente și vegetale de diversă genealogie, izvorăsc organic din planul și spațiul imaginii, contribuind la crearea unei lumi artistice armonioase și optimiste.

Tapiseriile Ecaterinei Dângă *Sunt frunză* (2022) și a Mădălinei Nederiță *Frunză* (2022) vin să oglindească prin expresiile promovate de țesătura clasică diversitatea formelor lumii tangibile, iar tapiseria *Prima dragoste* (2021) realizată de Victoria Bologan reliefează într-o formulă metaforică sentimente poetice în care demersul narativ acompaniat de conotațiile generate de coloritul bazat pe expresiile și valorile semantice ale complementarelor întregesc o imagine expresivă plină de speranță și optimism.

Mai multe opere ale tinerilor pictori, printre care *Adam și Eva* (2022), realizată de Natalia Roca, *Prizoniera* (2022), de Octavian Ivanov, *Șoapte* (2023), de Eugen Reabenci, *Inima în scoarțe* (2022), de Maria Butnari, *Eclipsa momentului* (2022) și *Fantasticul metamorfozei* (2022), de Natalia Laba, oglindesc cu precădere opțiunile plastice ale noii generații de artiști.

Concluzionând, menționăm faptul că tapiseria artistică din Republica Moldova din primii ani ai celui de-al treilea deceniu al secolului XXI a cunoscut o evoluție ascendentă grație lărgirii diapazonului tematic, aprofundării registrului morfologico-sintactic de operare cu mijloacele plastice tradiționale proprii artei textile și simbiozei limbajului acestuia cu mijloacele artistice specifice ale păslei, broderiei și croșetării, ca urmare a exersării ample de către plasticieni a tehnicilor mixte de edificare a imaginii operelor textile. Printre opțiunile tematico-artistice preferate de către pictori în perioada de referință se evidențiază, pe de o parte, cele de revalorificare, prin readucerea în actualitate, la un nivel estetic și semantic novator, a valențelor neperisabile ale patrimoniului secular înrădăcinat în artefactele creației populare autohtone, prin care, luxuriante motive cu vastă amplitudă metaforico-simbolică vin să suplinească valoric arealul cultural actual; pe de altă parte, cele de valorificare estetică, prin intermediul experimentelor cu materialele și tehnicile mixte de creare a imaginii, a unor expresii estetice valoroase și mesaje ample, promovate de planul, spațiul, volumul, textura, ritmul și alternanțele cromatice ale imaginii. Or, soluționarea de către plasticieni a unor probleme actualizate de limbaj plastic favorizează incontestabil promovarea estetică a unor concepte, meditații și generalizări existențiale, grație cărui fapt mentalul creativ actual, fiind afiliat proceselor culturale contemporane, își găsește o fructuoasă împlinire.



Andrei Negură, *Motiv solar* (2021), 118 × 100 cm., tapiserie, tehnică mixtă



Iarîna Savițkaia-Baraghin, *Vibrații* (2021), 130 × 115 cm., tapiserie, pâslă



Natalia Yampolskaia, *Înflorire eternă* (2022),
216 × 133 cm., tapiserie, pâslă, tehnică mixtă



Ecaterina Ajder, *Mărțișor* (2023), 200 × 100 cm.,
tapiserie, tehnică mixtă

Angela Savin-Zgardan

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6060-6977>

Ion Manoli

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1494-5932>

Arta și limbajul în viziunea lingvisticii integrale a lui Eugeniu Coșeriu

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.16>

Rezumat

Arta și limbajul în viziunea lingvisticii integrale a lui Eugeniu Coșeriu

În prezentul studiu este abordată concepția filosofului și lingvistului Eugeniu Coșeriu privitor la cultură și la trăsăturile comune dintre artă și limbaj ca și constituenți ai culturii, precum și la trăsătura distinctivă dintre ele. Cu privire la cultură, prin urmare – la artă și limbaj, savantul susține că orice activitate umană are norma sa internă, normă ce implică o anumită morală, o anumită etică a acestei activități. În artă norma este de a nu face nicio concesie subiectului empiric, ceea ce semnifică că subiectul universal în persoana artistului care, totodată, este și persoana etică, persoana morală, creează în modul în care consideră el, dar nu după gustul publicului sau al vreunui partid. Aceste norme implică pentru cultură și, respectiv, pentru artă și limbaj, constante ca: universalitatea, nedogmatica, tradiția, specificul național, cultura universală, cultura în istorie, actualitatea culturii, datoria omului de cultură, de artă, față de situația culturală a comunității lui în istorie. Cât privește caracteristica diferențiată între artă și limbaj, cu excluderea limbajului poetic care este considerat ca fiind artă în concepția marelui lingvist, este vorba de caracteristica subiectului universal care exclude alteritatea în artă, dar care este proprie limbajului. Însă, până la urmă, în ceea ce privește arta și limbajul poetic, se admite existența alterității în condiția când „eul absolut” se adresează „eului interiorizat” al creatorului în artă.

Cuvinte cheie: artă, limbaj, cultură, subiectul universal/absolut, universalitate, tradiție, specificul național, cultura universală, cultura în istorie, alteritate, eul absolut, eul interiorizat, intersubiectivitate.

Summary

Art and Language in the Vision of Eugeniu Coseriu's Integral Linguistics

In the present study, we address the conception of the philosopher and linguist Eugeniu Coseriu regarding culture and the common features between art and language, as constituents of culture, as well as the distinctive feature between them. With respect to culture, therefore - to art and language, the scholar claims that any human activity has its internal norm, a norm that implies a certain morality and a certain ethics of this activity. In art, the norm is not to make any concession to the empirical subject, which means that the universal subject in the person of the artist, who is also an ethical and moral person, should create in the way he/she considers, but not according to the taste of the public or of any party. These norms imply for culture and, respectively, for art and language, constancies such as: universality, non-dogmatics, tradition, national specificity, universal culture, culture in history, the relevance of culture, the duty of man of culture, of art, to the cultural situation of his community in history. In the matter of the differentiated characteristic between art and language, with the exclusion of poetic language, which is considered to be art in the conception of the great linguist, it is about the characteristic of the universal subject that excludes alterity in art, but which is specific to language. However, in the end, as far as art and poetic language are concerned, the existence of alterity is admitted on the condition that „the absolute self” addresses „the internalized self” of the creator in art.

Key words: art, language, culture, universal/absolute subject, universality, tradition, national specificity, universal culture, culture in history, alterity, absolute self, internalized self, intersubjectivity.

Marele filosof și lingvist, Eugeniu Coșeriu, spirit universal, a tratat problemele existențiale referitoare la artă și limbaj, considerându-le, pe bună dreptate, ca părți componente ale culturii.

Savantul își pune întrebarea: ce înțelegem prin cultură? Și tot el oferă răspunsul, afirmând: cultura este obiectivarea istorică a spiritului în forme care durează, în forme care devin tradiții,

devin forme istorice ce descriu lumea proprie a omului, universul propriu al omului. [Coșeriu 1994, p.173]

Formele de activitate ale culturii sunt arta și limbajul, religia și mitul, știința și filozofia. Toate ele formează cultura în forme realizate în istorie și sunt produse de activitatea creatoare, liberă a omului.

Și din nou Coșeriu se întreabă pe sine și pe noi cum ar trebui să fie cultura ca activitate liberă? Trebuie oare să aibă norme care ar cere o anumită caracteristică? Cultura, dacă este obiectivă, implică o anumită morală, etică și libertate în realizarea sa. Libertatea nu înseamnă o acțiune fără normă, ci este norma acceptată anume de libertate. Această normă de moralitate se manifestă prin lipsa de compromis față de subiectului empiric, asumându-și responsabilitatea în calitate de subiect universal. Lingvistul aduce exemplul pictorului care pictează așa cum l-a învățat studiul și experiența proprie, fără a face concesii gustului public sau vreunui partid. Adică, libertatea creatorului în cultură, inclusiv în artă și limbaj, presupune o etică morală ce corespunde subiectului universal, și nu subiectului empiric, cu excepția dacă creatorul nu se identifică pe sine cu gustul mulțimii sau al unei formațiuni politice. Cât privește limbajul care este o activitate culturală a omului, ce se prezintă ca o comunicare între un subiect și alt subiect, norma etică și morală este de a vorbi conform normelor lingvistice ale idiomului dat. Este amoral din punct de vedere cultural, susține Coșeriu, de a vorbi oricum, de a vorbi incorect, de a vorbi fără normă. Imperativul de netăgăduit al culturii ca artă, ca știință, este de **a nu face concesii** unui subiect particular, de a ne asuma responsabilitatea în calitate de persoană morală. [Ibidem, p. 174]

Există mai multe **trăsături** implicite culturii, **comune artei, limbajului poetic, limbajului natural** care ar asigura aplicarea normelor, menționate mai sus. Întâi de toate este vorba de **universalitate**, deoarece normele culturii sunt norme pentru toate persoanele și toate persoanele participă la actul sau la rezultatele culturii. Chiar și limba proprie unui popor este totdeauna o limbă universală, este limba omenirii pentru vorbitorul concret dintr-o comunitate glotică concretă. Coșeriu aduce exemplul unui țaran german pentru care doar cuvintele în limba lui exprimă adevărul, realitatea. Caracterul universal înseamnă că toată cultura este și trebuie să fie **nedogmatică**, nepartinică, fără apartenență la vreo structură politică.

Deci, antidogmatismul culturii implică pluralitatea, pluralismul culturii, posibilitatea mai multor perspective în cultură. [Ibidem, p. 175]

În caz dacă cultura este universală și antidogmatică, ea poate fi națională? Coșeriu afirmă că nu poate fi națională și nu trebuie să fie națională ca **obiect**. Bineînțeles, de obiectele noastre putem să ne ocupăm, fiindcă le-am cunoscut bine, însă fiecare obiect trebuie privit în perspectiva universalității. Cu toate acestea, specificul național este categoric inevitabil prin **subiect**, și nu prin obiect, deci nu putem evita specificul național, tradițiile pe care le include, fiindcă creatorul este parte a unei culturi și a unei comunități constituite istoric.

Totodată cultura, implicit arta, se află în permanentă tradiție și prin tradiție, doar se poate impune noutatea care este de acord cu însăși tradiția. Se are în vedere acea noutate care se prezintă prin originalitate și care acceptă, în același timp, tradiția. Adevăratele lucruri noi sunt cele care perpetuă tradiția și pe care oamenii le recunosc ca fiind concordate la propriile percepții.

Savantul susține, în același timp, că pluralitatea tradițiilor, pe de o parte, și universalitatea, pe de altă parte, impune culturii **spiritul critic**. O cultură matură, bazată pe tradiție și universalitate, nu poate accepta orice manifestare a unei alte culturi, fără a o trece prin prisma propriei critici. Ca pildă de lipsă de spirit critic Coșeriu aduce acceptarea la nivel de societate în țările blocului socialist a obiectelor de cultură, chiar de proastă calitate, cu o pietate ce denota un complex de inferioritate inoculat.

Cele afirmate supra se referă la cultură, artă, ca manifestări ale caracterului universal, adică a ceea ce ar aparține întregii omeniri. În același timp, cultura concretă, arta concretă, este întotdeauna **cultură, artă în istorie**. Dacă e să ținem seama că arta, cultura, sunt manifestări ale creativității obiectivate, ele sunt, totuși, produsul unei comunități și al unei epoci istorice, determinate de o situație anumită. Cele afirmate implică, ca normă, respectul pentru alte culturi și alte tradiții. Coșeriu, într-un interviu dat lui Johannes Kabatek, menționa în acest sens că dumnealui respinge atitudinea de a privi individul și comunitatea ca două entități diferite. „Vreau să spun cu aceasta că ceea ce este comun nu este ceva în afara individualului, ci o dimensiune a acestuia.” [Kabatek, Murguia, p. 201]. Ceea ce oamenii au în comun este baza asocierii în familie și în *polis*, „de aceea există această subliniere a alterității. Prin aceasta voiam,

de fapt, să mă opun separării dintre individ și societate”. [Ibidem, p. 201]. Coșeriu afirma că ideea istoricității, a tradiției vine, bineînțeles, de la Croce, de la Vico și, în special, din *Estetica* lui Hegel, unde se clarifică pe deplin faptul că individul este, de fapt, subiectul creator, dar că individul poate crea, firește, așa-zicând, în numele comunității și poate corespunde cerințelor celorlalți.” [Ibidem, p. 202]

O altă trăsătură caracteristică a culturii și, implicit, a artei și limbajului, este necesitatea **actualității** culturii de fiecare dată în raport cu ceea ce se face pe plan universal și, totodată, cu ceea ce se face într-o comunitate concretă la o perioadă istorică anumită. Eugen Coșeriu aduce exemplul României care a avut o întrerupere a legăturilor cu cultura universală după închiderea hotarelor pe o perioadă lungă de timp. Am adăuga că situația este similară tuturor țărilor postsocialiste și post-sovietice într-o măsură și mai mare.

De asemenea, trebuie luat în calcul și **aspectul creativității**, despre care a vorbit Coșeriu referitor la limbaj, dar pe care îl putem atribui și artei: „Limbajul este un proces dinamic care aparține activității intelectuale a omului, potențial infinită, stând sub semnul creativității. Limbajul [implicit și arta – nota. n.] nu este în primul rând întrebuintare, ci creație de semnificate [...], este creație de conținut și expresie în același timp. [Boc 2021, p. 119]

În continuare ne vom opri asupra unei **trăsături distincte**, de această dată, dintre artă și limbajul natural ca și constituenți ai culturii. Subiectul creator din artă și poetică este *subiectul absolut* care există fără alteritate, adică fără un alt subiect către care este orientată opera de artă sau cea poetică. Creatorul de artă sau de poezie își creează opera fără finalitatea obligatorie de a fi înțeles de altcineva, de alteritate. Eugeniu Coșeriu are convingerea că „poezia [implicit arta – nota n.] nu se orientează către un altul, că pentru poet [creator – nota n.] important este întotdeauna doar să se obiectiveze pe sine însuși. Sunt sigur că în poezie este vorba întotdeauna ... despre obiectivitatea subiectului, dar nu despre dimensiunea alterității. Poezia nu există pentru a fi recepționată și înțeleasă de altcineva; pentru determinarea poeziei acest fapt este total neesențial. Niciun poet ... nu și-ar schimba brusc felul de a scrie atunci când ar trebuie să constate că nu-l înțelege nimeni. Întrucât poezia este activitatea unui subiect universal, poetul [creatorul – nota. n.] își asumă subiectivitatea universală.” [Coșeriu 2013, p. 96-97]. Marele filo-

sof și lingvist afirmă că cele menționate sunt valabile pentru esența însăși a poeziei, dar și pentru esența artei, în general. „Arta se realizează potrivit unui „ar-trebuie-să-fie” care îi este propriu, și nu potrivit unui „a-trebuie-să-fie” condiționat de oarecare circumstanțe contingente – ca, de exemplu, posibilitatea înțelegerii sau obligația de a înțelege”. [Ibidem, p. 97]

Spre deosebire de limbaj care există pentru și prin comunicare, în care există obligatoriu un *eu* și un *tu*, unde subiectul de limbaj nu este creator de limbaj, în opera de artă sau în cea poetică există doar *eul universal, absolut* care creează nu pentru a comunica, ci pentru a exprima esteticul, pentru a crea arta numai ca să fie. „Subiectul universal ... și-a asumat responsabilitatea tuturor subiectelor... El e singurul subiect, deși nu e singur ca subiect empiric, însă e singurul subiect care se realizează cum ar trebui să se realizeze orice alt subiect al picturii. Deci este un subiect absolut”. [Coșeriu 1994, p. 161-162]. Așadar, dimensiunea „cu cineva” lipsește, aceea ce îi conferă un specific de comunicare estetică, având funcția estetică definitivă. [Ungureanu, p. 116]

Vorbind despre diferența dintre limbaj și poezie ca parte a artei, Coșeriu accentuează în continuare că în calitate de „activitate a subiectului „relativ” [dotat cu „alteritate”], limbajul înseamnă înțelegere și structurare a „lumii”, dar nu e interpretare a ei, nici creatoare a lumii posibile. În schimb poezia este întotdeauna absolută și, tocmai de aceea, creează și *alte* lumi posibile.” [Coșeriu, 2009, p.165]

În opera de artă ieșirea din subiectivitatea eului depășește prăpastia dintre *eu* și *celălalt*. Coșeriu, afirmând că în opera de artă nu este prezent un alt subiect decât *eul absolut*, totuși întrevăde o dimensiune înnăscută a *eului* spre un *alt eu*, numit de marele lingvist în filosofia limbajului *alteritate originară* sau *intersubiectivitate*. În filosofia lui Martin Buber, de pildă, se vorbește despre un *tu înnăscut* al fiecărui *eu*. Eugen Coșeriu considera că prezența sau absența alterității determină diferența între limbajul natural [unde este prezentă alteritatea – nota n.] și artă, inclusiv în limbajul poetic [în care este absentă alteritatea – nota n.]. După opinia unor cercetători, însă, prezența celuilalt în propria conștiință „se poate manifesta și în artă, doar că acel celălalt nu este o entitate distinctă, ci un fel de *tu=alt, un tu înnăscut*, un fel de oglindă cu care se poate monologa, sub formă de dialog interior. [Marian, p. 242]

Prin urmare, este vorba de o alteritate interioară, în care alterul coabitează cu eul, un limbaj ce nu implică dialogul în înțelesul clasic al acestuia.

O altă opinie argumentată și obiectivă, venită din afara operei coșeriene, vrea să accentueze un gând important: nu trebuie să se înțeleagă că lingvistica integrală ar nega existența alterității [intersubiectivității] în poezie, că poezia nu se adresează nimănui și că ar trebui redefinită noțiunea de „alteritate” în poezie. [Boc 2007, p. 31-32]. Aceeași concluzie o putem aplica și în cazul artei. Ar trebuie redefinită noțiunea de „alteritate” în care ar putea exista implicit un alter interiorizat al creatorului de artă. Poetul [ca și creatorul de artă] suspendă alteritatea limbajului [odată cu suspendarea eului empiric] și își asumă un alt tip de alteritate în care „atribuirea eului devine atribuirea eului absolut”. [Marian, p. 244]. Astfel, alteritatea și propria subiectivitate absolută se contopesc.

O dimensiune filosofică ne oferă raportul *eu-lui profund* cu *alteritatea* din artă. Alteritatea ca *eu profund* se regăsește în filosofia asiatică unde, prin patru pași de evoluție spirituală, *eul empiric* ajunge la absolutul universal, în care se unește sufletul individual cu cel universal, cu eul multor persoane într-un subiect absolut, universal, prin reintegrarea în Absolut. În așa mod, nu mai există un *eu personal*, ci un *subiect universal*, alcătuit din mulțime de *eu-uri personale*.

Eugeniu Coșeriu, un excelent cunoscător și apreciator al artei, în deducțiile sale excepționale cu privire la trăsăturile distinctive ale limbajului, implicit a vorbit și despre caracteristicile artei în general. Limbajul poate deveni absolut în poezie, unde el nu este doar semnificație și desemnare [caracteristic nivelului limbii], ci este și sens [la nivelul vorbirii]. Și atunci limbajul devine absolut, e izolat și devine operă. [Ungureanu, 117]

În concluzie am putea afirma că Eugeniu Coșeriu susține privitor la trăsăturile comune și distincte dintre artă și limbaj că orice activitate umană are norma sa internă, normă ce implică o anumită morală, o anumită etică a acestei activități. În artă norma este de a nu face nicio concesie subiectului empiric, ceea ce semnifică că subiectul universal în persoana artistului care, totodată, este și persoana etică, persoana morală, creează în modul în care consideră el, dar nu după gustul obiectului subiectiv. Aceste trăsături comune implică pentru artă și limbaj constante ca: universalitatea, nedogmatica, tradiția, specificul național, cultura universală, cultura în istorie, actualitatea culturii, datorita omului

de cultură, de artă, față de situația culturală a comunității lui în istorie. Cât privește caracteristica diferențiată între artă și limbaj, cu excepția limbajului poetic care este considerat ca fiind artă, este vorba de caracteristica subiectului universal care exclude alteritatea în artă, pe când în limbaj alteritatea este implicită. Dar și în acest caz marele lingvist și cercetătorii ulteriori ai operei sale consideră că în artă există o alteritate: subiectul universal se poate adresa „altui eu” interior, astfel obținându-se relația „eu-celălalt” prin „altul eu”.

Referințe bibliografice

Boc 2007: Boc Oana. *Textualitatea literară și lingvistica integrală*. Cluj: Editura Clusium, 2007, 298 p.

Boc 2021: Boc Oana. *Lingvistica integrală și textualitatea literară [Câteva repere generale]*. În: *Eugeniu Coșeriu. Vocația universalității*. [Ed. Popa, Gheorghie]. Chișinău: Știința, 2021, p. 118-126, 482 p.

Coșeriu 1994: Coșeriu Eugen. Prelegeri și conferințe. *Limbajul poetic*, p. 145-162. În: *Anuar de lingvistică și istorie literară*. T. XXXIII, 1992-1993. Iași: Institutul de Filologie Română „A. Philipide”, 1994, 192 p.

Coșeriu 2009: Coșeriu Eugeniu. *Omul și limbajul său*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009, 457 p.

Coșeriu 2013: Coșeriu Eugeniu, *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013, 265 p.

Kabatek, Murguia: Kabatek Johannes, Murguia Adolfo. „A spune lucrurilor așa cum sunt...” *Conversații cu Eugeniu Coșeriu*. Traducere, indici și completări bio-bibliografice de Adrian Turculeț și Cristina Bleorțu. Iași: Casa Editorială Demiurg, 2017. 277 p.

Marian: Marian Rodica. *Alteritate în artă*. În: *Anuar de lingvistică și istorie literară*. T. LI, 2011. Număr special. Eugeniu Coșeriu – 90 de ani de la naștere. București; Editura Academiei Române, 2012, p. 241-246, 443 p.

Ungureanu: Ungureanu Elena. Eugeniu Coșeriu despre arta limbajului și limbajul artei. În: *Eugeniu Coșeriu. Vocația universalității*. Chișinău: Știința, 2021, p. 113-117, 482 p.

Notă: Articolul a fost realizat în cadrul proiectului de cercetare 20.80009.1606.01 *Valorificarea științifică a patrimoniului lingvistic național în contextul integrării europene*, Institutul de Filologie Română „B. P.-Hașdeu” al USM.

Olena FEDORCHUK

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4724-3566>

Romana MOTYL

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6936-0328>

Tradition of Beaded Decoration in the Ukrainian Folk Costume: Reconstruction of the Second Stage (Based on the Materials of Western Regions of Ukraine)

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.17>

Rezumat

Tradiția decorului cu mărgelușe de sticlă al costumului popular ucrainean: reconstruirea celei de-a doua etape (în baza materialelor din regiunile de vest ale Ucrainei)

Articolul continuă reconstrucția începută anterior a tradiției artistice etnice a decorului cu mărgelușe de sticlă [біцеп] al costumului popular ucrainean. Este prezentată viziunea autorului asupra celei de-a doua etape în dezvoltarea acestei tradiții (sfârșitul secolului al XIX-lea – mijlocul secolului al XX-lea).

S-a constatat că, în a doua etapă a dezvoltării sale, tradiția decorului cu mărgelușe de sticlă al costumului popular ucrainean a cunoscut o fază de ascensiune creativă. Meșterii populari ucraineni au extins semnificativ arsenalul mijloacelor tehnice și artistico-stilistice ale creației sale. Se foloseau asemenea tehnici ca ridicarea firelor, coaserea „în atașament”, înșiruire, țesut, broderie. A fost extinsă substanțial tipologia componentelor de mărgelușe de sticlă ale portului popular. Deopotrivă cu podoabele aplicate și acoperămintele de cap, decorul cu mărgelușe de sticlă își face apariția în structura unor componente și accesorii vestimentare mai vechi și mai noi.

Grație implementării tehnicilor de țesut și broderie, stilistica artistică a obținut o dezvoltare continuă. În compozițiile componentelor de mărgelușe ale costumului, pe lângă motivele de forme geometrice, au apărut motive de forme geometrizzante, precum și simbolica națională. S-a îmbogățit substanțial și policromia lucrărilor din mărgelușe. A continuat dezvoltarea cu succes a trăsăturilor generale ucrainene și locale ale artei populare. Cunoștințele acumulate de autori vor fi interesante etnologilor, criticilor de artă, precum și artizanilor contemporani ai articolelor din mărgelușe de sticlă.

Cuvinte-cheie: Ucraina, tradiție artistică etnică, costum popular, decor cu mărgelușe de sticlă.

Summary

Tradition of Beaded Decoration in the Ukrainian Folk Costume: Reconstruction of the Second Stage (Based on the Materials of Western Regions of Ukraine)

The article continues the previously started reconstruction of ethnic artistic tradition of beaded decoration in the Ukrainian folk costume. The authors' vision of the second stage of development of this tradition (the end of the 19th– the middle of the 20th centuries) is presented.

It was found that at the second stage of its development, the tradition of beaded decoration in the Ukrainian folk costume went through the phase of creative uplift. Ukrainian folk craftsmen considerably expanded the arsenal of technical as well as artistic and stylistic means of their creative works. The following techniques were used: typesetting, sewing “v prykrip”, stringing, weaving, embroidery, etc. The typology of beaded components of the folk costume expanded significantly. Alongside with overhead jewelry and headdresses, the beaded decoration emerged in the structure of several old and new components of clothes and accessories.

By virtue of the implementation of the techniques of weaving and embroidery, artistic stylistics developed further. In the compositions of beaded components of the costume, apart from the motifs of geometric shapes, the motifs of geometrized shapes appeared, as well as the national symbols. The colouring of beaded artworks was significantly enriched. Successful development of all-Ukrainian and local features of folk art continued.

The knowledge, accumulated by the authors, will be of a great interest to ethnologists, art historians as well as modern folk craftsmen of beaded artworks.

Keywords: Ukraine, ethnic artistic tradition, folk costume, beaded decoration.

Formulation of the problem

The proposed scientific research is a continuation of a reconstruction of ethnic artistic tradition of beaded decoration in the Ukrainian folk costume, partially published in Revista ARTA [11]. In particular, in the article "Ethnic artistic tradition of Ukrainian folk costume bead decor: reconstruction of the first stage", it was provided that the researched tradition of beaded decoration emerged in the end of the 18th century, went through two stages of its development and currently is at the third one. It was indicated that a certain historical background corresponded to each of the stages. It was also stated that technological, typological, as well as, artistic and stylistic peculiarities of beaded decoration in the Ukrainian folk costume are the visible markers of artistic paradigms of various stages of the tradition. The characteristics of the historical background and comparative analysis of defining markers suggested the following dates for the stages of the tradition: the first stage – the end of the 18th – the end of the 19th centuries; the second stage – the end of the 19th – the middle of the 20th centuries; the beginning of the third stage was marked to be in the 1960s [11, p. 49].

In the publication "Ethnic artistic tradition of Ukrainian folk costume bead decor: reconstruction of the first stage" it was indicated that the initial area of the tradition covered Northern Bukovyna (a significant part of the Chernivtsi region), Western Podillia (a significant part of the Ternopil region), Pokuttia (Eastern part of the Ivano-Frankivsk region) and Hutsulshchyna (mountainous zones of the Ivano-Frankivsk, Transcarpathian and Chernivtsi regions of Ukraine). It was there where the first and the most persistent centres of beaded folk art were formed [11, p. 149].

In the proposed article, the peculiarities of folk artworks of the second stage of the tradition are characterised. The research was conducted on the basis of the materials from all the Western regions of Ukraine (Northern Bukovyna, Western Podillia, Pokuttia, Hutsulshchyna, Boikivshchyna, Lemkivshchyna, Opillia), where from the end of the 19th century until the middle of the 20th century the tradition of beaded decoration in the Ukrainian folk costume was successfully developing.

Data, tested in the works of researchers of the Ukrainian folk costume – Liudmyla Bulhako-va-Sytnyk, Hanna Vrochynska, Mirra Kostyshyna, Olena Fedorchuk [1; 2; 3; 4; 8; 9; 10; 11; 12], were used in the article. The scientific base also con-

tained written, pictorial, material and oral (narratives) sources, personally collected and analysed by the authors of the article. The article was written with the application of the following methods: historiographical analysis, analytical interpretation of the sources, comparative analysis of artefacts, historical reconstruction.

The aim of the article is a lapidary (focused on the key aspects) reconstruction of the second stage of the tradition of beaded decoration in the Ukrainian folk costume. The results of the work are addressed to art historians, ethnologists, culturologists as well as modern folk craftsmen of beaded artworks.

Presentation of the main results

Ethnic artistic tradition of beaded decoration in the Ukrainian folk costume during the second stage of its development was in the phase of creative uplift. The multiplicity and activity of the centres and craftsmen of folk art was a characteristic feature of this phase.

And this is not by accident. The first half of the 20th century was the time of the World Wars and liberation struggle of the Ukrainians for the state independence, i.e. the time of high passionarity of the ethnos, which manifested itself in its multi-vector activity. As Anthony D. Smith emphasised, "the war mobilises ethnic feelings and national consciousness, it becomes the unifying force in the life of the society and provides future generations with myths and memories" [7, p. 36]. The researcher of Ukrainian folklore of the period of the First and Second World Wars, Oksana Kuzmenko, as well indicated that this period of art of the Ukrainians was the time of acquiring tragic experience of crushing World Wars and suffering a crisis state of being [5, p. 13].

Strong emotional experience became an important factor that led to intensive verbal and visual reflexions, their results performed important functions for the society: ethnic consolidation, patriotic maturation, spiritual self-realisation, emotional arousal, etc. [12, p. 88]. Due to the mentioned above, the first half of the 20th century became the time when the majority of Ukrainian ethnic artistic traditions had a high level of passionarity and creative potential [10, p. 12].

The creation and usage of traditional and newfangled components of folk costume (including beaded artworks) was an act of self-expression, in which the folk costume was a marker of ethnicity. Despite the rapid urbanisation and penetration

of urban costume into the rural environment, folk clothes actively functioned in rituals and the social life of the Ukrainians. This is pointed out by numerous respondents and confirmed by historic photographs of the first half of the 20th century (Fig. 1).

With the suppression of struggle of national liberation and imposition of an ideology, hostile to the patriotic consciousness of the Ukrainians, the decline of active practices began, which marked the end of the second stage of ethnic artistic tradition of beaded decoration in the Ukrainian folk costume.

The phase of creative uplift, in which the tradition had been during the first half of the 20th century, was characterised by the emergence of successful (prospective) technical, typological as well as artistic and stylistic innovations of the folk art. The innovations became an important part of the ethnic artistic paradigm of the second stage of the researched tradition.

In particular, Ukrainian folk craftsmen of the end of the 19th – the first half of the 20th centuries (due to optimisation of production, expansion of assortment and development of the market of beaded artworks) started using new forms (cut beads “síchka” and bugle beads “skliárus”), sorts (mirrored, metallised) and colour tones of beaded materials. The techniques of typesetting, sewing “v prykríp” and stringing were still used in practices. Due to the availability of high-quality (strong and at the same time thin) factory threads and special (with the thinnest eye) needles the method of stringing on one thread became widespread. Also, the techniques of weaving (Fig. 5, 10–12) and embroidery (Fig. 6, 7–9) with beaded materials started to be widely used.

Technological innovations led to a significant increase of typological diversity of beaded components of the folk costume. First of all, it concerned overhead jewelry. In particular, in Western regions of Ukraine, alongside with the already known 15 types of decorations (“monýsta”, band gerdán, band gerdán with pendants, one-part “sylianaka”, two-part “sylianaka”, beaded beads, tubular weaving, medallion gerdán, crossed-over gerdán, corner “V”gerdán, joined gerdán, “kvítka”, sash “kraíka”, “chéres”, “triasúnky”), 5 new types emerged (bib “yazyk”, sawtooth “sylianaka”, “kryza”, “cotillion”, tie “kravatka”).

Therefore, the bib “yazyk” (“pivsiórok”, “visiórok”, “tsápka”) appeared – a female chest jewel-

ryin the shape of a square or a rectangle. Such decoration was often stringed from bugle beads. Bugle beads gave a very open-work structure (with big clearances) to the decoration (Fig. 2). Field research shows that in the first half of the 20th century “yazyk” was worn in the villages of Eastern Boikivshchyna and Pokuttia [12, p. 140–141].

Stringing on one thread became a significant technological innovation. Among the jewelry, for example, sawtooth “sylianaka” (“zubáta”, “pylka”) appeared (a collar, the lower edge of which has a notched contour). It was stringed on one thread using the “mosaic” method.

The same innovation began as well to be used for stringing wide beaded canvases with the “mesh” method. By mesh stringing “on one thread” folk craftsmen of Lemkivshchyna, Boikivshchyna and Western Podillia started producing wide open-work collars named “kryza” (“kryvulka”, “kryzka”, “kraíka”, “kraícha”, “sylianaka”, “visiórok”) [2, p. 84, 85, 90–91] (Fig. 3).

At the second stage of the tradition of beaded decoration in the Ukrainian folk costume, the weaving technique began to be widely used. In particular, some already known types of overhead jewelry (band gerdán, band gerdán with pendants, medallion gerdán, crossed-over gerdán, corner “V”gerdán, sash) were produced by weaving. The same technique became the basis of producing a modern beaded jewelry in the form of a pentagonal pendant – “cotillion”. In 1910s–1920s a beaded cotillion was made by a girl for a boy that she liked. She gave it to a boy as a gift when she was inviting him to dance the girlish waltz, so called “cotillion waltz” (this is where the decoration’s name comes from). Soon cotillion became a jewelry of not only male, but as well female rural and urban costumes (Fig. 1, 10, 11).

A tie “kravatka” became a new component of a male festive costume. It could be made with the techniques of stringing, weaving or embroidering of beaded materials. Such adornment was most commonly used in urban clothes (Fig. 4).

Ukrainian folk craftsmen started using the technique of weaving of beaded materials, apart from overhead jewelry, also for producing decor for traditional girlish *headband* (“chil’tse”) and *wedding wreaths* (Fig. 5).

However, it is worth mentioning that the increase in the typological diversity of beaded components in Ukrainian folk clothes mainly happened due to the interest in technique of em-

broidery. Particularly, decor, embroidered with beads, emerged on a towel-like female headdress from Bukovyna, called “rushnýk” [8, p. 460–461; 12, p. 148–149] (Fig. 6).

The technique of embroidery with beaded materials received the widest usage in the decoration of components of clothes and accessories.

Embroidered with beaded materials (beads, cut beads) *shirts* (“soróchka”) appeared in the ensemble of female and, less frequently, male clothes on flat and mountainous territories of Northern Bukovyna [8, p. 461–462] (Fig. 7).

“Soróchka”, embroidered with beaded materials of traditional cut, as well emerged in the ensemble of folk clothes of Hutsuls from Zakarpattia (nowadays Rakhiv district of the Transcarpathian region) [12, il. 109]. In villages of Northern Bukovyna and Western Podillia, located near the banks of the Dniester, festive shirts were often embroidered by using the combination of woollen threads and beads [3, il. 33, 35, 43, 51].

Decorated with beaded embroidery linen *trousers* (“portíanytsi”) became a zonal peculiarity of non-mountainous villages of Northern Bukovyna. Men were wearing them in complex with analogically decorated shirts [4, p. 82].

The components of chest clothes, embroidered with beaded materials, became fashionable in practically all ethnographic zones of Western Ukraine. Starting from the 1920s beaded decoration became a part of the sheepskin sleeveless jacket (with fur inside) “keptár” (“kintár”, “kozhúkh”, “kozhúshok”, “kozhushýna”). Keptar, decorated with beads, initially appeared in male and female clothing of Bukovyna, and since the 1940s – sporadically in Pokuttia [12, p. 155].

At the same time “górset” and “kamizél’ka”, sewn from velvet and decorated with embroidery of beaded materials or threads, became widely worn in the majority of ethnographic zones of Halychyna (Lemkivshchyna, Boikivshchyna, Opillia, Western Podillia) (Fig. 8). A short sleeveless jacket “górset” (down until the waist or a little bit lower) appeared first, and since the 1930s – a longer sleeveless jacket “kamizél’ka” (down to the middle of a thigh).

A velvet sleeveless jacket was sometimes worn together with the analogically decorated velvet *apron* (“zápaska”, “prypýnda”), less frequently – with a velvet *skirt* [1, p. 38, 12, il. 132] (Fig. 9). In some villages of Western Podillia skirts, sewn from woollen fabric of dark shades, were also

embroidered with beaded materials [12, p. 158, il. 133].

In some villages of Transcarpathian Hutsulshchyna festive *cloth cloak*, so called “petek”, worn by men and women, was sometimes decorated with beaded embroidery. In general, such clothes were very rare and were considered to be a sign of prosperity [12, p. 156–157].

Folk craftsmen of Pokuttia sometimes used embroidery with beads for decorating accessories. In particular, during the field research on the territory of Pokuttia, the undescribed earlier embroidered with beads velvet *bags* and linen *handkerchiefs* (“shyrinka”) were discovered [12, il. 136–137].

It is worth noting that until the end of the 19th century Ukrainian folk ornamentics had been persistently preserving old geometric patterns [6, p. 210]. In particular, geometric motifs had been prevailing on beaded overhead jewelry and headresses (Fig. 2, 3). The implementation of weaving and embroidery techniques contributed to the further development of the stylistics of compositions, made of beads. Through embroidery seams (“needle ahead”, “stebélchatyi”, “satin stitch”, “half-cross”), geometrised shapes of phytomorphic and ornitomorphic motifs started appearing (Fig. 6–9).

The motifs, connected to the symbols of Ukrainian statehood (the trident, a golden lion, a golden lion in a crown, the blue and yellow flag), became the peculiarity of stylistic innovations of the second stage of the tradition of beaded decoration of the Ukrainian folk costume (Fig. 1, 11). The spread of the national symbols in the artistic language of folk artworks of the first half of the 20th century confirms our thesis about the need of the Ukrainians for national self-identification.

The trident, as a historical symbol of statehood, known since the times of Volodymyr the Great, was declared to be the state coat of arms of the Ukrainian People’s Republic (February 1918). A golden lion and the blue and yellow flag became respectively the coat of arms and the flag of the West Ukrainian People’s Republic (November 1918). The same flag became official in the Carpathian Ruthenia (March 1920). A golden lion in a crown was the symbol of the volunteer legion of the Ukrainian Sich Riflemen (1914) [12, p. 89].

It should be noted that the first half of the 20th century became the time of development of not only general, but as well of local artistic and

stylistic peculiarities of Ukrainian folk beaded artworks. The features of authentic artistic language were mainly displayed in graphemes of motifs and colouring of beaded compositions.

The so called “lápka z zozúlkamy” may serve as an example. It is a band gerdan with the motif of a side-faced bird, sitting on a branch between flowers. “Lápka z zozúlkamy” still occurs in the village of VelykyiKliuchiv of Kolomyia district of the Ivano-Frankivsk region. The composition of such a decoration is traditionally made of the beads of white (background), dark cherry, dark green, dark purple, black and yellow colours (Fig. 12). “Lápka z zozúlkamy” is attached to the headdress of a groom, whilst the headdress of a best man is decorated with a band gerdan with a flower motif – the so called “lápka z kvítamy” [9, p. 197]. The band gerdan “z zozúlkamy” as a distinctive feature of a groom’s headdress is met exclusively in the village of VelykyiKliuchiv of Kolomyia district of the Ivano-Frankivsk region.

Conclusions

Thus, the paradigm of the second stage of the tradition of beaded decoration of the Ukrainian folk costume has sufficiently expressive technological, typological, as well as, artistic and stylistic characteristics.

In particular, at the second stage, Ukrainian folk craftsmen started working with a larger (comparing to the previous stage) range of sorts and colours of beaded materials. Bugle beads and cut beads of glossy, transparent as well as mirrored and metallised sorts began to be used alongside of simple beads.

Together with the techniques of sewing “v prykríp”, typesetting and stringing, the techniques of weaving and embroidery (seams: “needle ahead”, “stebélchatyi”, “satin stitch”, “half-cross”) of beaded materials also became spread.

Due to the technological innovations, the number of beaded components of the folk costume expanded. Namely, the number of overhead jewelry increased from 15 to 20. The plateau-like female headdress was added to the two already existing girlish ones. Eight components of clothes, decorated with beads, appeared, as well as, two accessories.

Along with the motifs of geometric shapes, the craftsmen started making phytomorphic and ornitomorphic motifs, as well as depicting the state symbols of Ukraine. The unique features of authentic folk art continued developing.

Bibliography:

1. Булгакова-Ситник Л. Подільська народна вишивка: Етнографічний аспект. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005, 328 с. / Bulhakova-Sytnyk L. Podil's'ka narodna vyshyvka: Etnohrafichnyj aspekt. L'viv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2005, 328 s.
2. Врочинська Г. В. Українські народні жіночі прикраси XIX – початку XX століть. Київ: Родовід, 2007, 232 с. / Vrochyn's'ka H. V. Ukrain's'ki narodni zhinochi prykrasy XIX – pochatku XX stolit'. Kyiv: Rodovid, 2007, 232 s.
3. Жіноча сорочка Борщівсько-Заставнівського Придністров'я / упор. Л. Булгакова-Ситник, Т. Лозинський. Київ: Майстер книг, 2013, 330 с. / Zhinocha sorochka Borschivs'ko-Zastavniv's'koho Prydnistrov'ia / упор. L. Bulhakova-Sytnyk, T. Lozyn's'kyj. Kyiv: Majsterknyh, 2013, 330 s.
4. Костишина М. В. Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність. Чернівці: Рута, 1996, 192 с. / Kostyshyna M. V. Ukrain's'kyj narodnyj kostium Pivnichnoi Bukovyny. Tradytzii i suchasnist'. Chernivtsi: Ruta, 1996, 192 s.
5. Кузьменко О. Драматичне буття людини в українському фольклорі: концептуальні форми вираження (період Першої та Другої світових воєн). Львів: ІН НАНУ, 2018, 729 с. / Kuz'menko O. Dramatychnе buttia liudyny v ukrains'komu fol'klori: kontseptual'ni formy vyrazhennia (period Pershoi ta Druhoi svitovykh voien). L'viv: IN NANU, 2018, 729 s.
6. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ: “АНТ”, 2005, 400 с. / Selivachov M. R. Leksykon ukrains'koi ornamentyky (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia). Kyiv: “ANT”, 2005, 400 s.
7. Сміт Ентоні Д. Національна ідентичність / пер. з англійської П. Тарашука. Київ: Основи, 1994, 224 с. / Smit Entoni D. Natsional'na identychnist' / per. z anhlijs'koi P. Taraschuka. Kyiv: Osnovu, 1994, 224 s.
8. Федорчук О. Бісер у декорі традиційного одягу українців (питання типології). Ін: Народознавчі зошити. 2012. № 3. С. 452–468 / Fedorchuk O. Biser u dekori tradytсийnoho odiahu ukraintsiv (pytanniaty polohii). Ін: Narodoznavchi zoshyty. 2012,

- № 3, s. 452–468. <http://dspace.nbuiv.gov.ua/handle/123456789/94754>.
9. Федорчук О. Мистецька традиція бісерного оздоблення народної ноші Покуття. În: Народознавчі зошити. 2017, № 1 (133), с. 188–202 / Fedorchuk O. Mystets'ka tradytsiia bisernoho ozdoblennia narodnoi noshi Pokuttia. În: Narodoznavchi zoshyty. 2017, № 1 (133), s. 188–202. <http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2017-1/18.pdf>.
10. Федорчук О. Время как феномен этнической художественной традиции. În: Revista de etnologie și culturologie, 2019, vol. 1 (XXV), p. 10–18 / Fedorchuk O. Vriemia kak fenomen etnichieskoj khudozhestviennej traditsii. În: Revista de etnologie și culturologie, 2019, vol. 1 (XXV), p. 10–18. https://ibn.idsi.md/ro/vizualizare_articol/82038.
11. Федорчук О. Этническая художественная традиция бисерного декора народного костюма украинцев: реконструкция первого этапа. În: Revista Arta. Seria Arte Vizuale, 2020, vol. XXIX, nr. 1, p. 148–154 / Fedorchuk O. Etnichieskaia khudozhestvienneia traditsiia bisernoho d'ekora narodnoho kostiuma ukraintsev: r'ekonstruktssiia pervoho etapa. În: Revista Arta. Seria Arte Vizuale, 2020, vol. XXIX, nr. 1, p. 148–154. <https://art-journal.ich.md/2021/01/27/revista-arta-sera-arte-vizuale-vol-xxix-nr-1-2020/>.
12. Федорчук О. Традиція бісерного оздоблення народної ноші українців (на матеріалах західних областей України). Львів: Інститут народознавства НАН України, 2021, 320 с. / Fedorchuk O. Tradytsiia bisernoho ozdoblennia narodnoi noshi ukraintsv (na materialakh zakhidnykh oblastej Ukrainy). L'viv: Instytut narodoznavstva NAN Ukrainy, 2021, 320 s.



Fig. 1. Photo of the members of a choir (the girls are wearing monystas and one-part syliankas, three girls and one boy have cotillions). Fragment. 1930s, village Cherniatyn, now Kolomyia district of the Ivano-Frankivsk region, the Horodenka Museum of Local Lore "Pokuttia" (the Ivano-Frankivsk region), exposition



Fig. 2. Yazýk "vivsiórok". Bugle beads, threads; stringing. The first half of the 20th century, village Lolyn, now Kalush district of the Ivano-Frankivsk region. The Museum of the Village of Lolyn. Photo by Romana Motyl



Fig. 3. Kryža “visiórokdóvhyi”. Beads, threads; stringing. The beginning of the 20th century, village Lolyň, now Kalush district of the Ivano-Frankivsk region. The Ivano-Frankivsk Museum of Local Lore, O-461. Photo by Olena Fedorchuk



Fig. 4. Photo of the town activists. Fragment (the man in the middle has a beaded tie). 1934, town Pechenizhyn, now Kolomyia district of the Ivano-Frankivsk region. Photo archive of Vasyl Havryshchuk



Fig. 5. Gerdans for a pre-fabricated version of a wedding wreath. Beads, blown beads, bugle beads, sequins, threads; weaving, embroidery. The first half of the 20th century, Western Podillia. Private collection of Liudmyla Yavna. Photo by Olena Fedorchuk



Fig. 6. Female headdress “rushnyk”. Fragment. Linen and cotton threads, beads; weaving, embroidery. The beginning of the 20th century, village Dubivtsi, now Chernivtsi district of the Chernivtsi region. The Chernivtsi Regional Museum of Folk Architecture and Art. KV-6244. Photo by Olena Fedorchuk



Fig. 7. Female shirt “soróchka”. Fragment. Canvas, cut beads, beads; “half-cross” embroidery. The middle of the 20th century, village Chornyi Potik of Chernivtsi district of the Chernivtsi region. Private collection of the Vasyliuk family, Photo by Olena Fedorchuk



Fig. 8. Gorset. Velvet, beads; embroidery. The first half of the 20th century. Lemkivshchyna. The Museum Complex “Lemkivskeselo”, exposition. Photo by Olena Fedorchuk



Fig. 9. Apron “zápaska”. Velvet, beads; embroidery with the seams “needle ahead” and “satin stitch”. The first half of the 20th century, Pokyttia. The Museum of Kosiv State Institute of Applied and Decorative Art. Photo by Romana Motyl



Fig. 10. Cotillion “gerdányk”. Beads, threads; weaving. 1920s, village Sloboda-Banyliv, now Vyzhnytsia district of the Chernivtsi region. The Chernivtsi Regional Museum of Folk Architecture and Art. Photo by Olena Fedorchuk

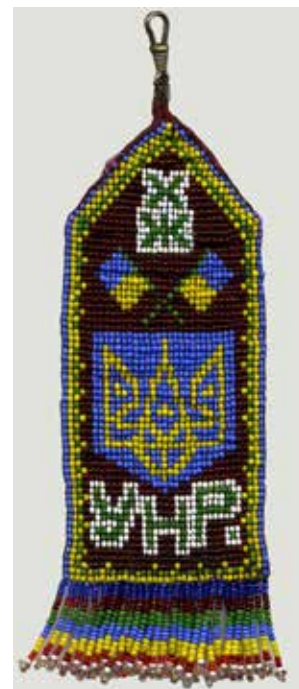


Fig. 11. Cotillion. Beads, threads; weaving. 1919–1921, Eastern Halychyna. Photo by Stepan Pakholko



Fig. 12. Band gerdan “lápka z zozúlkamy” for a groom’s hat. The first half of the 20th century, village Velykyi Kliuchiv, Kolomyia district of the Ivano-Frankivsk region. Private collection of Olha Kolodii. Photo by Romana Motyl

Eighteenth-century architectural schools in Germany

DOI: <https://doi.org/10.52603/arta.2023.32-1.18>

Rezumat

Școlile arhitecturale din Germania din secolul al XVIII-lea

În pofida faptului că astăzi există un material destul de consistent privind arhitectura Europei de Vest în secolul al XVIII-lea și creația arhitecților remarcabili din acea vreme, nu găsim prea multe informații referitoare la formarea educației arhitecturale în Germania ca un sistem de instituții pedagogice, sau cel puțin aceste date nu sunt sintetizate pentru a prezenta clar procesele ce au avut loc în intervalul de timp vizat. Scopul prezentului articol constă în conturarea unui tablou integru al evenimentelor petrecute în ordine cronologică și urmărirea procesului de formare a arhitecturii de la meșteșug până la disciplină științifică.

Având în vedere tulburările politice din Europa în secolul al XVIII-lea, în special în Germania, sunt evidențiate câteva evenimente politice care, la rândul lor, au avut un impact enorm asupra dezvoltării culturii, educației și vieții sociale a țării.

Printre principalele realizări ale secolului al XVIII-lea în domeniul învățământului se numără introducerea unui examen de stat obligatoriu în instituțiile de învățământ superior pentru obținerea certificatului de studii. De asemenea, a fost introdusă o cerință de pregătire specială obligatorie pentru specialitățile în construcții. În această perioadă, au fost elaborate și publicate mai multe manuale. Academii își câștigă și își întăresc în mod activ influența atât în domeniul educației, cât și în cel științific.

La acea vreme apar primele dispute privind corelarea dintre importanța artei și științei în pregătirea arhitecților, o componentă importantă și în dezbaterile moderne.

Cuvinte-cheie: școli arhitecturale din Germania, învățământ arhitectural în Germania, academii de artă din Germania, academii de construcții din Germania, reforme ale școlilor de arhitectură.

Summary

Eighteenth-century architectural schools in Germany

Despite the fact that today there is a fairly comprehensive material on the architecture of Western Europe in the 18th century and a significant amount of research conducted regarding the outstanding architects of that time. There is not a lot of information available regarding the formation of architectural education in Germany, as a system of educational institutions, or at least this information has not been synthesized to give a clear picture of the processes that took place in this timeframe. The main aim of this article is to outline a complete chronological picture of the events that took place and to enable the reader to trace the challenging path of the development of architecture from a craft to the academic discipline.

Given the turbulent political processes in eighteenth-century Europe, particularly in Germany, the article highlights some political developments which, in turn, had a huge impact on the development of culture, education and social life in the country.

The main achievement of the 18th century in the field of education was the introduction of a compulsory state examination to obtain a certificate of higher education. A mandatory special training requirement for construction majors was also introduced. During this period, several textbooks were developed and published. The academies were actively gaining and consolidating their influence in both in education and science.

The first debates about the importance of art and science in the training of architects appeared at this time, which is up-to-date in contemporary debates as well.

Keywords: architecture schools in Germany, architectural education in Germany, German art academies, German construction academies, reform of architecture schools.

At the end of the seventeenth century, after a long thirty-year war, a fragmented, sacked and depopulated Germany was effectively thrown out of the general historical course of Europe. Never-

theless, the development of architectural schools was becoming more and more foreign-oriented. Each of the states had its own school of architecture, sometimes there were several of them. All of

them developed independently, so the structures of schools differed greatly, this was the main difference between Germany and other European countries. The period of the 18th century is interesting, because at that time, the first high schools that still exist today began to appear. It impresses with the biographies of the architects of that time, their individuality, lengthy way of formation, demanding sometimes enormous financial investments to travel to Italy, France, England in order to study architectural craft, and also the need for extended practice in the building of organizations and the fulfilment of various job duties in the early modernity. Since experience gained on the building site plays a major role, over the centuries, the actual training of the profession of architect took place mainly in construction workshops and on the building sites of experienced craftsmen, until institutional training centres were increasingly established during the Enlightenment in the eighteenth century. Of course to this day, experience in building practice is still a necessary step to becoming an architect, but at that time the acquisition of the necessary skills and experience was stretched out over many years, so the importance of developing education in this field was paramount.

Architecture is a fusion of art and technology, theory and practice at the same time. In the 18th century, at the instigation of influential rulers, numerous art and craft schools were opened, some of which provided lessons in architecture. However, compared to the academic institutions of the late 18th and 19th centuries, they had little influence on the practical building activity.

The main concepts in the existing institutions at the time were adopted from Italy, France and England. This choice can be explained by the fact that when the German academies were founded in the Baroque period, the focus was primarily on the Italian predecessors from Florence and Rome, while during the eighteenth century, France increasingly became the model for the training of architects and engineers. England, on the other hand, is interesting because it took its own path in the training of architects, becoming a pioneer in manufacturing and technology thanks to its development during the Industrial Revolution.

By the end of the 18th century, free economic life was increasingly influencing the requirements for obtaining technical professions, namely, education had to provide more extensive training

than before. Alongside this, private companies and local communities began to establish Sunday and Night technical schools for craftsmen. Of note were The art academies, which were pioneers in the further development of architectural education in the German states, were of note: the academies of Berlin, Munich, Dresden, Leipzig, and Vienna. Also noteworthy are the smaller schools: the Academy of Fine Arts in Nuremberg, the State Academy of Fine Arts in Stuttgart, and the State School of Arts and Crafts in Hamburg. Art academies often emerged from drawing schools. Many of them still exist today as art academies and are linked to other educational institutions such as technical universities and higher technical schools.

The oldest art school in the German-speaking world is the Nuremberg Academy of Fine Arts (*Akademie der Bildenden Künste Nürnberg*), founded in the winter of 1662. Initially, it was recognised as a private school of arts. It attained the status of an imperial town academy in 1699, became a royal Bavarian provincial art school in 1806 and in 1833 a school of arts and crafts. Its founders were Joachim Nützel von Sünderbühl (1629-1671), a town councillor, Jakob von Sandrart (1630-1708), a Regensburg copper engraver, his pupil and nephew Joachim von Sandrart (1606-1688), and the architect Elias von Gedeler (1620-1693). Initially the classes of the new art school were held in the house of von Sandrart.

Settling in Nuremberg from 1673-1674, Joachim von Zandrart, one of the most famous German artists of the 17th century, played a decisive role in the rise of the academy. Here he published the first German History of Art in 1675 and 1679 in the *Teutsche Academie*. In accordance with his theory of art, Zandrart set about reorganising the academy. In addition to the usual academic training, according to which the artist should draw from models and antiquity, Zandrart also called for the inclusion of art theory and the natural sciences, geometry, perspective, anatomy, proportion, architecture and classical literature. Under the aegis of him, the academy also became a city-sponsored institution, thanks to which in 1674 it was able to move from the "Rosa" inn on Kornmarkt street to the former Franciscan monastery building [10].

In 1699 the academy was recognised as an imperial city institution. In the same year the engraver and astronomer Georg Christoph Eimmart

(1638-1705) became the director of the academy. The appointment was followed by the relocation of the academy to St. Catherine's Monastery. Now the school was no longer a scattered association of private character but an organised institution, so the timetable was made for the whole year. In addition, secondary subjects and theoretical lectures were introduced. Public institutionalisation also strengthened the social position of artists, who no longer had to integrate themselves into strictly regulated craft organisations.

Appointed in 1704, Johann Daniel Preißler (1666-1737), the academy's director, introduced school rules in 1708, which remained unchanged until 1821. This regulated the strict organisation of working hours and performance requirements. The new organisation, the fixed curriculum and the increased number of students, from now required additional teaching and illustration material, which the academy provided to its students largely through donations and bequests in its favour. In addition, Preisler published important textbooks in several editions until the 19th century, which were used not only at the Nuremberg Academy; these included "Practice Invented by Theory", a three-volume drawing album which was published from 1728 to 1731 and republished in 1763. Preisler's son Johann Justin (1698-1771) compiled the fourth part of the album under the title: "Detailed Instructions for Correct Design", which was published in Nuremberg in 1734 [7].

In the 18th century, Germany was made up of individual sovereign states (kingdoms, grand duchies, principalities, etc.) and free imperial cities. The academies of the sovereign states became predominant. Nuremberg was a free imperial city subordinate directly to the emperor. The Nuremberg Academy was attended primarily by students from the region. Famous Nuremberg engravers, including Johann Adam Delsenbach (1687-1765), studied here. Often famous artists started their training in Nuremberg, but soon left the imperial city because there were better earning opportunities outside it, among them, the court painter Georges Desmarées (1697-1776). An attempt to improve the situation of the Nuremberg institution was made by the art dealer and publisher Johann Friedrich Frauenholz (1758-1822). In 1798 another body, the Committee for the Improvement of the Academy of Artists, was formed. But even these support associations could not renew the academy [7].

When the imperial town of Nuremberg was transferred to Bavaria in 1806 under King Max I Joseph (1756-1825, reigned 1806-1825), a comprehensive reorganisation of the state took place, which also involved reforming and centralising the entire education system. In 1808, the Academy of Fine Arts was established in Munich. Its professors received the title of professor and were paid by the state as civil servants. Because of the reorganisation, the Nuremberg institution still remained an academy, but functionally it had already become a "provincial art school" [7].

In 1811, the engraver Albert Christoph Rein- del (1784-1853), who was educated in Paris, was appointed head of the Nuremberg Academy, which then moved to Gertelshof on Paniersplatz. Reindel promoted the appointment of additional subject teachers and reformed the curriculum in 1823. Already in 1819, at Reindel's insistence, the academy was able to move into more spacious premises in Nuremberg Castle. At the same time the Academy was connected to the state art gallery, which Prince Ludwig opened in Nuremberg Castle in 1809. The director of the academy was also head of this art collection. When he became king, Ludwig I (1786-1868, reigned 1825-1848) wanted to turn the castle into one of his residences. The Academy and parts of the art gallery were forced to move into the former Landauer Brothers' House of the Twelve in 1833. The gallery was dissolved in 1864 as the art school needed more space [7].

Because of freedom of trade, the old system of workshops was dissolved, leading to a change in the teaching structure. The master classes introduced by Jacques-Louis David (1748-1825) in Paris gradually gained popularity in the free cities, subordinated directly to the king. However, another transformation was in store for Nuremberg: in order to formally and nominally express the hierarchy of art schools, the Nuremberg institution was renamed to the "Royal School of Art" under King Max I Joseph in 1820/21 and finally became such under King Ludwig I. In 1833 the status of the School of Arts and Crafts was downgraded. Ludwig wanted to raise the reputation of the Munich academy and make the state capital the centre of the arts. The training of artists was now the exclusive responsibility of the Munich academy, while the Nuremberg institution was to teach authentic Nuremberg crafts such as graphic arts and applied arts, to prevent the decline of crafts in the

age of industrialisation and to provide industrial products a higher standard [7].

In 1928 it was renamed to the “State School of Applied Arts” and only in 1940 finally regained its status as an academy. In 1960 its status was finally equalised with that of the Munich Academy.

The Stuttgart State Academy of Fine Arts (*AbK Stuttgart*), based on the French model, has an interesting history. It was founded in 1761 as the Academy of Fine Arts. At first it was the “Faculty of Art” of one of Stuttgart’s first universities, sometimes referred to as the United School of Art, Real and Craftsmanship. Duke Carl Eugen von Württemberg founded the Stuttgart Academy of Arts [6, p. 16-31] with a general rescript of 25 June 1761. [5, p. 220] The Stuttgart *Academia artium (Stuttgardensis)* rather quickly lost its significance and was merged with the Faculty of Liberal Arts in the Hohen Karlsschule, founded in 1770 by A.F. Batz. Soon after, in 1782, the Hohen Karlsschule was elevated to the status of university. According to Duke Carl Eugen, “the best minds of the country” had to study at this strictly regulated elite school, where military drills were held - the art students also wore uniforms and wigs and had to observe the daily routine [9, p. 367-368].

After Duke Carl Eugen’s death in 1793, the Charles High School was closed for reasons of economy. One of the disadvantages was that the institute was not supported at state level. Württemberg lost its only art school, which had been integrated into a kind of general school and university network, with a large number of painters, 26 architects, 15 sculptors, 9 plasterers, 10 medalists, 33 painters, 19 engravers, 30 draftsmen and a large number of “foreigners”: doctors, lawyers, philologists, natural scientists and other academic professions were also recruited [6]. All of them shaped the intellectual life of Württemberg until the 19th century.

Subsequently, several attempts to revive public art education in Stuttgart were unsuccessful, and after the dissolution of the Karlsschule for three and a half decades the absence of an institute school led to a vacuum. The State Academy of Art (*Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*), established in 1829, cannot be regarded as the successor of the Charles High School [6].

The Hamburg University of Fine Arts (*Hochschule für bildende Künste Hamburg*), founded by the Patriotic Society in 1767, had its origins in a trade school, which also included a drawing

school for future craftsmen. The Night and Sunday school initially included a construction and geometric drawing class. In 1770 the subjects of drafting furniture and drawing “by hand” were added. From then on the name of the school changed at each stage of its development: in 1896 it was the State School of Arts and Crafts (*Staatliche Kunstgewerbeschule*), later the State School of Art (*Landeskunstschule*), then the Hanseatic College of Fine Arts (*Hansische Hochschule für Bildende Künste*) and finally, in 1955, it became the College of Fine Arts. It was known as the College of Fine Arts (*Hochschule für Bildende Künste*), and in 1970 it received the status of an art and science high school (*künstlerisch-wissenschaftliche Hochschule*) [2].

The Munich Academy of Fine Arts (*Die Akademie der Bildenden Künste München*) was founded on 13 May, 1808 and has retained its original focus to this day: painting, drawing, sculpture and architecture. It was preceded by a drawing school, which was located in the former Wilhelminum, the former Jesuit college on Neuhauser Strasse. The importance of the training of architects in art academies or art schools was not very high compared with the construction vocational schools and technical colleges, at least in terms of the number of graduates [4, p. 115].

Founded by the decree of Friedrich Wilhelm III on 18 March, 1799, the Royal Building Academy in Berlin (*Königliche Bauakademie zu Berlin*) is a pioneer of comprehensive architecture education in Europe. By the end of the 18th century the need for technically well-trained building officials had grown, “the qualification and quality assurance of public building officials became a problem. They were recruited from a wide variety of professional groups, often with no specific prior training in construction: mathematicians, craftsmen, architects, above all veterans of military service, officers and non-commissioned officers” [8, p. 127]. Thus, the Royal Academy of Civil Engineering in Berlin initially reported directly to the highest Prussian building authorities. Unlike architectural training in the art academies, which largely followed the example of the *École des Beaux Arts* in Paris, the Berlin Academy of Fine Arts primarily promoted technical specialties and promoted special engineering subjects such as water, road and machine building. The official document says: “capable and skillful master builders and construction servants are recruited especially for chamber construction”

[11, p.65]. What was new was the demand for building professionals whose work was oriented towards public buildings, residential houses, also commercial buildings, rather than exclusively luxurious palace buildings, as had hitherto been the case. “The craftsmanship demanded special attention, state examinations were held annually and certificates were issued without grades. The period of training was a maximum of four years, i.e. one and a half years before the first examination and two and a half years before the master builder’s examination. There were breaks for business trips and internships, and it was possible to resume studies at any time in order to improve the qualifications” [8, p. 121-130].

At the Berlin Academy of Civil Engineering, polytechnic courses were offered in addition to architecture courses. [1, p. 199]. 25 years later one of the graduates of the building academy Hans Viktor von Unruh reports about his studies, “that, the requirements for young builders were very high... Everyone had to be prepared for tests in all subjects, including architectural history, aesthetics and fine arts... Perspective views in ink, ... with staffage, all ornaments had to be drawn in detail. Of course, a true architect should understand painting and sculpture ..., but then we should leave him alone with drawings and calculations of steam engines, with the construction of roads and complex hydraulic and harbor facilities, and conversely, do not torture the master hydraulic engineer with church construction, the history of Greek architecture and aesthetics “ [1, p. 199]. Unruh’s recollection refers to a time when specialization in a field had already become inevitable. The volume of knowledge available was already so great that the former forms of education for the training of architects could no longer be maintained. The timetable of the disciplines studied shows how versatile the knowledge and abilities of an architect must be: Level 1 trigonometry, body theory and curves, optics and perspective, statics and hydrostatics, mechanics of solids, machine theory, building physics and materials, construction of building parts and study of builders, economics in building arts and building plans, urban architecture and building plans, river and dam architecture, building locks, ports, bridges and roads, critical architectural history, drawing by hand, etc.

Professor Andreas Johannes Wiesand, *Professor für Kulturmanagement*, describes the situation

of higher education institutions at the turn of the century as follows: “Until 1828 artistic and creative subjects were offered separately from technical instruction and only in the art academy; steps were taken to harmonise the teaching content and examination systems with other institutions; traditional instruction in the art academies continued but lost importance; the building academy was relocated from the domain of construction to that of administration, and then architectural education was finally superseded by the building authorities” [13, p. 62].

In 1817, the Karlsruhe architect Friedrich Weinbrenner (1766-1826) aptly summed up what he thought was behind the terms “art” and “science” in relation to architecture when he wrote: “Architecture, therefore, consists of art and science, of rules and ideas, brought together” [12, p. 39; p. 123]. For him, artistic ideas expressed in design are effective, and knowledge of proper construction, building materials, technical knowledge, etc. are intertwined and inseparable, and must be considered in the design, execution and evaluation of architecture. And with the term “rule” he makes it clear that much of architecture is shaped by scientific rules, which the architect must master. At the same time he speaks of ‘ideas’ which cannot be scientifically derived from specific rules, but depend on the corresponding creativity of the person concerned, which is shaped by graphic templates, historical models and the technical and scientific knowledge acquired, as well as social requirements [10].

All of the schools considered above are academies. Up to the early nineteenth century the polytechnic universities were not as successful as the academies. Wilhelm von Humboldt was one of the most important university reformers of this period. With the founding of the University of Berlin in 1810, he demanded unity of research and teaching.

Braunschweig Technical University dates back to *the Collegium Carolinum*, founded in 1745, an educational institution of a new type at the time. Its original status was lower than that of a university, but higher than that of a secondary school. Here, in addition to humanities and the fine arts, mathematics and technical sciences were taught. In 1862 the name was changed to “Polytechnic School” and finally in 1878 to “Karl-Wilhelmina Ducal Technical University”. In 1900 it was granted the right to award doctoral degrees

and was renamed to Technical University in 1968. The Department of Humanities and Social Sciences was established at the same time [3].

The humanistic concept of education at that time excluded the demand for “realistic education”, i.e. the scientific and technical knowledge urgently needed at the beginning of the industrial age. Covering the need for trained technicians became a challenge and an opportunity for the development of higher technical schools. With the exception of the Technical University of Aachen, which was founded in 1879 originally as a university, all other technical universities in Germany sprang from technical schools whose task was to provide skilled labour [1, p. 166]. On the whole, polytechnic universities are still inferior to academies.

On the basis of the above, the following conclusions can be drawn:

- The lack of a unified education system in higher education had both pluses and minuses. On the plus side, there was a unique opportunity to experiment. The schools of the German states in the 18th century provided a valuable legacy to posterity, forming a valuable material for research. As each school developed its own educational scenario, decisions about reforms in the educational institutions were easier and quicker to make. The disadvantages were that each school had to make its own individual trial and challenging path, which could have been avoided with a clear curriculum.

- An important factor in the development is the location of the school, whether it was the territory of a free imperial city or the territory of a sovereign state. The latter had a better chance to grow and develop successfully.

- As 18th century history shows, the personality of the head of the school was an important component, and sometimes the whole school was dependent upon one person. If there was no support from the state, often, after the death of that person, the status of school was either downgraded or it was closed.

- Often in the pursuit of quality training for students, the number of subjects studied was inappropriately large, leading to a lack of qualifications in the field needed by students, which raises the question of the need for reforms.

Bibliography

1. Ellwein, T. Die deutsche Universität. Wiesbaden, 1997.
2. <https://www.hfbk-hamburg.de/> (Stand 11.06.2004)
3. <https://www.tu-braunschweig.de/> (Stand 04.05.2004)
4. Kalusche, W. Projektmanagement für Bauherren und Planer. Walter de Gruyter GmbH & Co KG, Stuttgart, 2016.
5. Kermer, W. “1968” und Akademiereform: Von den Studentenunreihen zur Neuorganisation der Stuttgarter Akademie in den siebziger Jahren. Staatliche Akademie Der Bildenden, Cantz, 1998.
6. Kermer, W. Ein Überblick über die statusmäßige/ rechtliche und personelle Entwicklung in: Daten und Bilder zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Stuttgart: Edition Cantz, 1988 (= Verbesserter Sonderdruck aus: Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart: eine Selbstdarstellung. Stuttgart: Edition Cantz. 1988.
7. Kluxen, A. M. Die Geschichte der Kunstakademie in Nürnberg: 1662 - 1998. 1999.
8. Konter, E. Königliche Bau-Akademie zu Berlin – die Institution. 1997.
9. Pörnbacher, K. Briefe des jungen Schiller (1776-1789). Kösel Verlag, München, 1969.
10. Salge, C. Baukunst und Wissenschaft: Architekturausbildung an der Berliner Bauakademie um 1800. Gebr. Mann Verlag, Berlin, 2021.
11. Wefeld, H. J. Preußens erste Bauschule. Berlin, 2000.
12. Weinbrenner, F. Bemerkungen des Baumeisters zur Kritik eines Miniatur-Mahlers über einige baukünstlerische Gegenstände. Karlsruhe, 1817, zitiert aus Valdenaire 1926; erneut abgedruckt bei Schumann. 2017.
13. Wiesand, A., Fohrbeck, K., & Fohrbeck, D. Beruf Architekt: eine zusammenfassende Darstellung und Interpretation der Berufswirklichkeit und Berufsgeschichte von Architekten. Darmstadt, 1984.

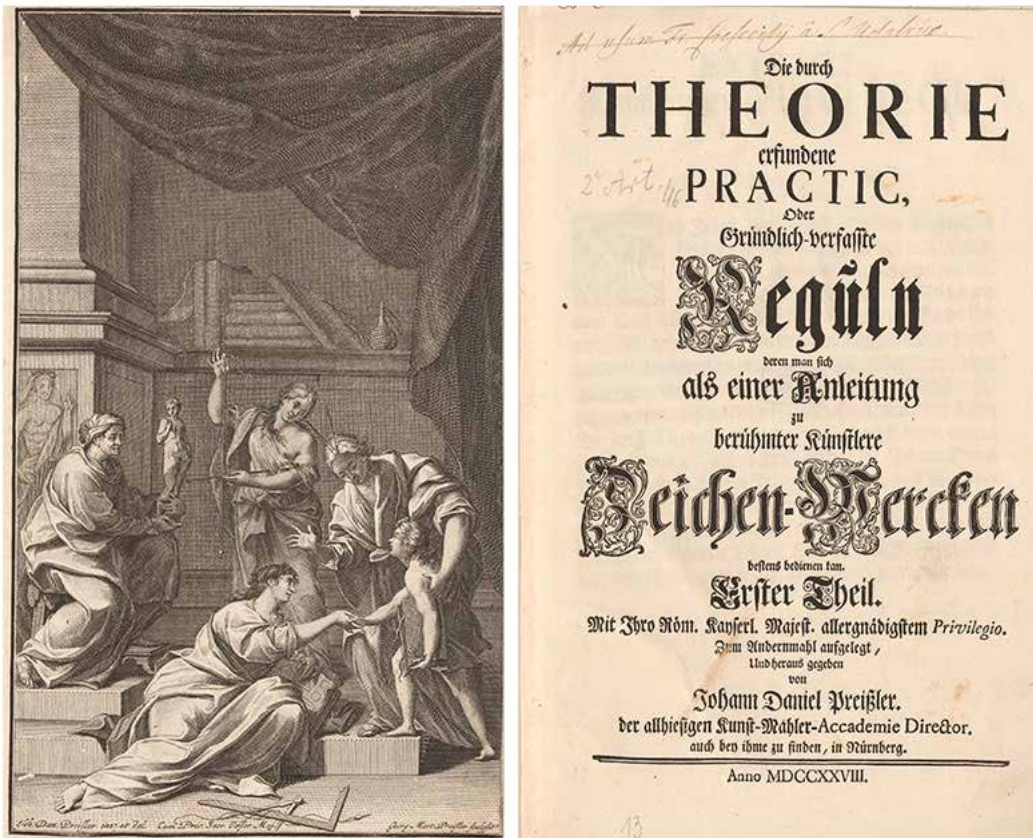


Fig. 1. Fontispiz und Titelblatt von Johann Daniel Preislers „Durch die Theorie erfundene Practic“, Nürnberg 1728. (Bayerische Staatsbibliothek Res 2 Art. 46-1_3#1)

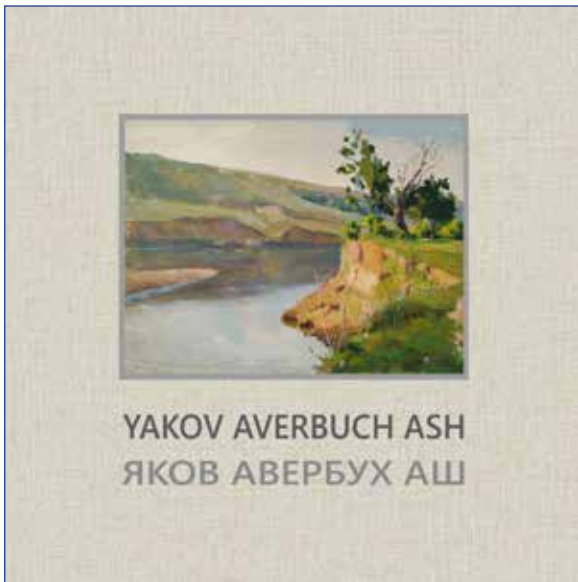


Fig. 2. Portrait of Joachim von Sandrart. Engraving according to a not preserved painting by Johann Ulrich Mayr, 1675, Kupferstich, 32,6 cm x 21,4 cm, Universitätsbibliothek Heidelberg. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joachim_von_Sandrart-Teutsche_Academie_der_Edlen_Bau_Bild_und_Mahlerey-Kuenste-Joachim_von_Sandrart-1675.jpg?uselang=de)

Iakov Averbuch Ash – exponent al artei plastice din RSSM

Recurgând în repetate rânduri la studiul procesului artistic autohton și personalităților notorii ale acestui meleag, criticul de artă Ludmila Toma a reușit să creeze o adevărată galerie de profiluri ale plasticienilor. Astfel, printre realizările de ultimă oră este și monografia-album *Yakov Averbuch Ash*, (1922-1998). Lansarea acestei cărți a avut loc la 24 ianuarie 2023 în incinta Muzeului Național de Artă al Moldovei.

Realizată în două limbi (engleză și rusă) publicația *”Iakov Averbuch Ash”* conține textul introductiv al Ludmila Toma, cu denumirea generalizatoare *Calea de creație a lui Yakov Averbuch*. În relatarea sa, criticul de artă inserează o caracterizare generală a creației plasticianului, enumerând domeniile în care el s-a manifestat: grafica de car-



te și cea de șevalet, linogravura, afișul și caricatura, panouri decorative și medalii jubiliare. Remarcând că opera acestui plastician nu este elucidată în toată amploarea sa, Ludmila Toma și-a trasat obiectivul de a lichida lacuna în elucidarea creației de grafică de șevalet și a celei de pictură a lui Yakov Averbuch.

Criticului de artă nu-i scapă din vedere și importanța schițelor plasticianului, care se referă la domeniul picturii și pe care el nu le-a expus în timpul vieții sale. Astfel, monografia de tip album, publicată grație efortului fiilor artistului și a criticilor de artă, cuprinde, alături de lucrările populare de grafică, o serie de studii și schițe picturale

care completează ideea de diversitate a activității acestui artist plastic.

Evoluarea creației lui Yakov Averbuch este legată de circumstanțele vieții sale, în diferite perioade fiind deloc ușoare. Yakov, singurul fiu al actorilor de teatru evrei Abram și Poli Averbuch din Chișinău, a dobândit competențe profesionale la Școala de Artă din Chișinău, începând din 1936, sub îndrumarea lui Schneer Kogan și August Baillyre, dar a fost nevoit să-și întrerupă studiile pentru a-și întreține familia, obținând diploma de absolvire în 1950, când era deja tată a doi copii. Y. Averbuch a colaborat cu diverse edituri, desenă afișe, elabora designul cărților. Pictorul lucra responsabil și pasionat, respectând cu rigurozitate specificul genurilor artei plastice, ale tehnicilor și materialelor. Prin participarea sa la expozițiile republicane și unionale, fiind menționat în pliantele expozițiilor, a devenit membru al Uniunii Artiștilor Plastici din RSS Moldovenească.

Relatând despre activitatea lui Yakov Averbuch în sfera ilustrării de carte, Ludmila Toma menționează ilustrațiile concepute la fabulele lui Ivan Krâlov și cele ale lui Alexandru Donici, cât și la nuvela istorică *Nicoară Potcoavă* de Mihail Sadoveanu, pentru realizarea cărora plasticianul a executat numeroase schițe.

Elucidând perioada timpurie a creației plasticianului Yakov Averbuch, Ludmila Toma acordă o atenție deosebită afișului, accentuând că cele incipiente *”se caracterizează prin abordarea economică a procedeelelor plastice”*, iar cele din perioada ulterioară se mențin în memoria pasionaților de frumos prin *”tendința de a generaliza chipurile și de a evidenția clar ideea, fapt care conduce spre laconismul construcțiilor cu caracter simbolic”* [p. 14].

Yakov Averbuch este un plastician care a conceput un număr mare de schițe. *”Printre schițele păstrate până în prezent prezintă interes motivele rurale cu adolescenți muncind sau odihnindu-se (”Fată în vie”, 1950; ”Băiat de la țară cu grebla”, 1951; ”Copii”, 1957), animale de casă, copaci, arbuști”* [p. 15].

În continuare Ludmila Toma evidențiază faptul că *”Talentul de portretist s-a manifestat la Yakov Averbuch din perioada de până la cel de-al Doilea Război Mondial”* [p. 15]. Printre portrete

se numără „*Portret de băiat*”, 1951; „*Soluționarea problemei*”, 1952; „*Cap de bărbat*”, 1960, *cărbune*; „*Paznicul*”, 1957; „*Ciobanul L. Căldare*”, 1961; „*Actorul*”, 1963.

Criticul de artă menționează și linogravurile din anii 1960 de proporții mari ale plasticianului: *Maternitate*, *Primăvară*, *Familie*, *Fericire* și altele, în care formele sunt generalizate și monumentale. Ea remarcă linogravurile mai puțin cunoscute ale artistului plastic din rândul unor lucrări timpurii cu subiecte din viața cotidiană.

Un loc deosebit în creația lui Y. Averbuch îl ocupă pictura de șevalet, care este adevărata sa pasiune, nelegată de comenzi. Schițele sale redau veridic atmosfera vieții cotidiene a anilor care au rămas în trecut prin naturalețea emoțiilor unui colorist dotat. Starea emoțională a pictorului este transmisă prin melosul cromatic al unor motive simple. Așa sunt vederile din suburbiile Chișinăului cu animale păscând, peisaje rurale cu mici căsuțe pierdute în verdeață, uneori – malurile Nistrului în lumina dimineții sau serii. Peisajele conțin suflul naturii în cele mai simple manifestări ale ei. Studiind paleta coloristică a peisajelor lui Yakov Averbuch, Ludmila Toma formulează concluzia: „*Neîndoielnic, Y. Averbuch a studiat experiența pictorilor impresionisti, francezi și români, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*” [p. 17].

Din cauza că a emigrat în Israel, în anii 1990, numele lui Yakov Averbuch este exclus din monografii și albume. Totuși, plasticianul s-a manifestat prodigios în Israel: a creat ilustrații, caricaturi, desene animate pentru un ziar de limba rusă, a proiectat interioarele a trei sinagogi împreună cu fiul său Abraham. Aniversarea sa de 70 de ani a fost marcată în anul 1992 cu o expoziție personală în sala de expoziții a Uniunii Pictorilor din Israel.

Studiul întreprins de doctorul în studiul artelor Ludmila Toma, în vederea promovării creației artistului plastic Yakov Averbuch, a fost completat prin articolul *Grafica de carte a lui Yakov Averbuch* semnat de doctorul în studiul artelor Vladimir Cravcenco. Principalele realizări și etapele de creație au fost elucidate în acest studiu lapidar, dar ponderabil în aspectul valorificării graficii de carte a lui Yakov Averbuch.

De asemenea, compartimentul cu denumirea *Amintiri despre tata*, semnat de fiul său, Avraham Ash, efectiv a conturat chipul și circumstanțele vieții plasticianului. În același rând, cel de-al doilea fiu, Emil Averbuch, dezvăluie pagini mai puțin cunoscute din viața tatălui său în partea de text cu denumirea sugestivă *Alături de tata*.

Monografia de tip album a fost completată prin biobibliografia și un CV al plasticianului Yakov Averbuch Ash, care vine să completeze tabloul general al investigației întreprinse de acest grup de autori. Seria de fotografii din arhiva foto a lui Y. Averbuch întregeste sugestiv specificul epocii.

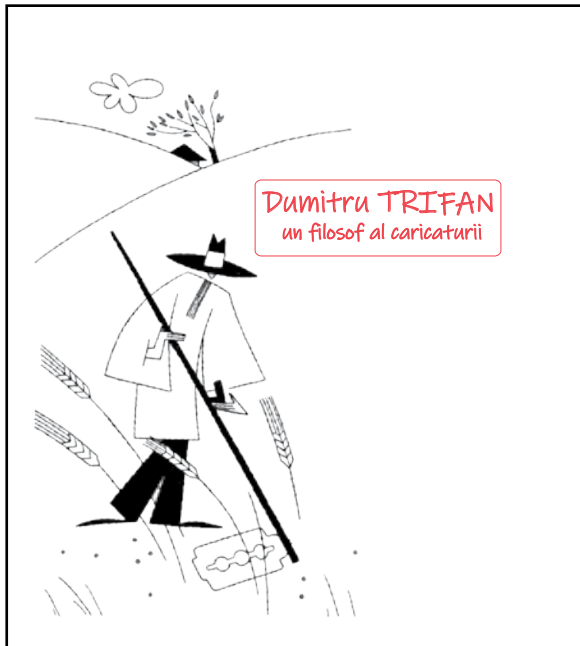
În încheiere, remarcăm că reproducerile color și alb-negru de o calitate excelentă răvășesc senzațiile spectatorului prin prospețimea culorilor și imponderabilitatea picturii, prin linia cultă și expresivă în cazul desenelor, prin tonul de un negru adânc în cazul linogravurilor și întotdeauna prin profunzime psihologică în cazul portretelor.

Efortul comun depus de acest grup de critici de artă și apropiații plasticianului Yakov Averbuch Ash s-a soldat cu apariția prezentei monografii-album, care include mărturii despre viața sa și analiza creației sale, care, vizavi de reproducerile lucrărilor, creează un tablou pe cât se poate de complet al evoluției creației plasticianului în aspect istoric.

*Ana MARIAN, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural*

UN POET TRIST, CU ZÂMBETUL MEREU PE BUZE... Câteva amintiri și considerații prilejuite de apariția albumului „Dumitru TRIFAN, un filosof al caricaturii”

Când în 1977, în baza săptămânalului „Cultura”, a luat naștere „Literatura și Arta”, publicație subordonată Ministerului Culturii și Uniunii Scriitorilor din Moldova, Dumitru Trifan și coechipierii săi au adus cu sine, din redacția unde lucraseră până atunci, întregul bagaj de cunoștințe, experiența și tradițiile cele mai bune ale breslei jurnalistice basarabene, care prin garda veche de oameni ai scrisului s-au perpetuat continuu din perioada interbelică românească. Astfel, am putea explica respectul pentru valori, competența și erudiția, priceperea și dăruirea cu care s-a lucrat la noul săptămânal de cultură, literatură și arte.



În cele ce urmează, pentru că am fost implicat nemijlocit în procesul de renaștere democratică și națională a celui mai combativ segment al presei de la Chișinău în anii premergători și apoi în apogeul a ceea ce s-a numit Restructurarea și Transparența, iar acest moment este indisolubil legat de „Literatura și Arta” și de activitatea pe acest tărâm a graficianului Dumitru Trifan, voi începe prin a mă referi la evenimente prin prisma unor evocări cu caracter oarecum personal.

Am avut norocul ca pe parcursul a aproape cinci ani de zile să fim colegi la această revistă,

unde venisem să lucrez, în Secția Cultură, în primăvara anului 1983, și unde am activat până în toamna lui 1987. În tot acest răstimp am avut locul de muncă într-un birou de la etajul IV al Casei Scriitorilor, alăturat celui în care se făcea machetarea și ilustrarea săptămânalului și unde se afla masa de lucru a pictorului-ilustrator al revistei. Ne vedeam aproape zilnic, aici, cu cei mai mulți dintre colegii din redacție și în special cu graficianul Dumitru Trifan și cu Pavel Nică, redactorul tehnic, ambii ocupând acel mic spațiu bine iluminat unde se făcea macheta săptămânalului și unde se puneau la punct toate problemele ce țineau de prezentarea grafică a revistei „Literatura și Arta”.

Trebuie specificat din capul locului că, prin felul activității sale, căreia se dedicase cu trup și suflet, Dumitru Trifan a fost un om întrutotul al presei, un strălucit meseriaș. În ființa lui s-au întrunit calități distincte ale unei personalități complexe a culturii noastre naționale; el a fost un om excepțional de spirit, un artist plastic complex și un om de aleasă ținută intelectuală.

Ne-a apropiat nu doar faptul că aveam birourile alături și făceam parte dintr-o echipă. Cred că la mijloc a fost și circumstanța că eram născuți în același raion, Criuleni, în localități diferite: la Dubăsarii-Vechi dânsul și, respectiv, la Drâșliceni eu. Ce știu sigur și pot depune mărturie despre Dumitru Trifan este că a fost un om dotat cu bun simț și cu mult discernământ; a manifestat un interes viu pentru tot ce se întâmpla în jur; a avut sădite în suflet, încă din anii de acasă, un spirit critic sănătos și o atitudine ironică în raport cu întâmplările din viața cotidiană; a fost un om jovial, un mucalit, un risipitor de voie bună, „un hâtru bun de glume”, cum se zice, de obicei, despre asemenea personaje.

Așa se face că Dumitru Trifan era mereu cu zâmbetul pe buze. A fost un spirit eminent optimist, predispus pozitiv atunci când se întâmpla să se confrunte cu anumite dificultăți. Alte însușiri ale omului Dumitru Trifan au fost simplitatea, modestia, onestitatea. Firește că, prin felul său de a fi, trezea simpatia oamenilor cu care comunica, știind să-i apropie și să-i orienteze spre conviețuire pașnică și amicală conlucrare.

Am avut, la un moment dat, impresia că era un nemilos risipitor în raport cu darurile intelectuale cu care fusese atât de generos înzestrat de maica natură, începând cu râsul molipsitor la care deveniai părtaș, dacă te aflai prin preajmă, și încheind cu operele sale artistice pe care le producea în serie la masa intens luminată din sediul redacției. După ce se încheia șirul de operațiuni la numărul de revistă aflat în lucru (macheta și materialele adiacente se expediau la tipografie vineri seara), pe masa graficianului, pe scaune și chiar pe jos, rămâneau o mulțime de schițe, însăilări ale unor lucrări de grafică, desene miniaturale, pe care maestrul le făcea cu dezinvoltură de mare și vechi meseriaș. Câte din astea, mici capodopere ale genului, se vor fi adunat de-a lungul anilor, mă întreb adesea, gândindu-mă, în ultimii ani, la Dumitru Trifan și, întrebându-mă, dacă s-au păstrat cumva, în mapele de acasă, operele propriu-zis de artă plastică ale maestrului, făurite în clipele de inspirație, în liniștea atelierului, fără grabă și nepresat de goana nemiloasă a timpului...

L-am văzut în plin proces de muncă la redacție. După ce examina textele dactilografiate prezentate la secretariat pentru machetare, trebuia să decidă pentru care din aceste materiale urma să se facă ilustrații, să se utilizeze simple latrine sau să scrie titluri cu penița, pentru a nu mai fi nevoie ca acestea să fie culese la tipografie. Îmi amintesc de multe din acele desene improvizate ad-hoc, de unele șarje, schițe de portret ale unor personalități și mărturisesc că am ridicat și eu de pe jos câteva dintre acestea, neputând să trec pe lângă ele, mai ales când era vorba de chipuri de scriitori din epocile precedente sau de condeieri contemporani.

Ținând să imprime paginilor un aspect elegant, ușor de parcurs cu privirea, graficianul opta pentru aerisirea spațiului tipografic, recurgând la înnobilarea coloanelor de text prin plasarea unor ilustrații în cadrul articolelor mai ample, pentru ca, astfel, să satisfacă pretențiile estetice ale cititorilor mai elevați. De fapt, experimentatul Dumitru Trifan obișnuia să țină cont și de exigențele sporite ale cititorilor, și de solicitările autorilor, și, desigur, de principiile agreate de staff-ul redacției. Ar fi multe de spus în această ordine de idei, însă așa cum spațiul oferit prezentelor note nu îngăduie intrarea în detalii, chestiunile respective necesitând abordări complexe în cadrul unor cercetări interdisciplinare de istorie a presei, punem punct amintirilor de ordin personal.

Către acest moment, dintre foștii colegi ai lui Dumitru Trifan de la revistele „Cultura” și „Literatura și Artă” mai sunt în viață scriitorii Ion Anton și Anatolie Gondiu, foști secretari de redacție; Vladimir Beșleagă, Leo Butnaru, Vasile Romanciuc, Gheorghe Budeanu, Vlad Zbârciog, Constantin Cheianu, Rodica Iuncu, Ion Diviza, Nina Josu, Ion Cațaveică, Viorel Mihail; publiciștii Alecu Reniță, Dinu Mihail, Teodor Cojocaru, Nicolae Negru, Ilie Lupan, Mircea Blajinu, Nicolae Marciuc, fotoreporterul Boris Balan și, poate, alți scriitori și ziariști ale căror nume îmi scapă acum. Cu toți aceștia ar trebui să stea cineva de vorbă, pentru a culege amintiri și mărturii, or și din acest gen de materiale, pagini vii de istorie orală, se va putea (re)constitui mai plenar imaginea, profilul de artist plastic și de om al presei, chipul moral-spiritual, profilul intelectual al celui care a fost Dumitru Trifan.

De fapt, și cu asta trecem nemijlocit la prezentarea albumului „Dumitru Trifan, un filosof al caricaturii”, o bună parte din textele incluse în volum aparțin unora din foștii lui colegi de la „Cultura” și „Literatura și Artă”. Dintre acestea fac parte evocările „Mai-Mult-Ca-Omul” (și istoria unei caricaturi), „Prins în hora luminii”, „Trifică a fost poet”, „Nu dincoace de-adevăr, dar nici dincolo”, „Litanie la un portret” și „Modestie”, semnate de Nicolae Dabija, Gheorghe Cutasevici, Nicolae Bătrânu, Pavel Nică, Sergiu Nucă și, respectiv, Alexandru Donos, extrase din paginile îndoliate ale săptămânalului: graficianul Dumitru Trifan se stinse în data de 18 noiembrie 1997 („LA”, 27 noiembrie 1997, nr. 48). Compartimentul verbal este suplinit cu alte câteva articole sau fragmente: „Masa lui Dumitru Trifan” („LA”, 19 noiembrie 1998, nr. 47), „Eminescu al lui Dumitru Trifan” („LA”, 12 iunie 2003, nr. 24) semnate de Sergiu Nucă, „Litere conservate” de Alexandru Donos și o adevărată profesiune de credință – „Nu datorez nimănui nici o idee de caricatură” – interviu solicitat lui Dumitru Trifan în 1988, notat de Victor Prohin.

În volum găsim și câteva texte inedite, elaborate pentru această ediție în baza comunicărilor prezentate în cadrul Mesei rotunde organizate de Centrul Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural în data de 15 septembrie 2022 cu ocazia împlinirii a 85 de ani de la nașterea plasticianului. Este vorba de evocarea „Dumitru Trifan, dascălul meu de suflet”, semnată de cunoscutul artist-fotograf Mihai Potârniche, de eseul Anei Ma-

nole „Dumitru Trifan, Omul hărui” și, în fine, de două studii: „Dumitru Trifan – un artist notoriu al graficii satirice” de Lucia Adăscăliță și „Graficianul Dumitru Trifan: identitate artistică și perseverență creatoare” de dr. Victoria Rocaciuc.

Tot sub semnul ineditului stă și textul-prefață semnat de dr. Aurelia Trifan, coordonatoarea ediției care și-a asumat răspunderea pentru întregul șir de operațiuni desfășurate în legătură cu organizarea mesei rotunde, convocarea participanților, apoi selecția lucrărilor incluse în album, pregăti-

rea lor pentru tipar și, în fine, supravegherea procesului propriu-zis de imprimare a albumului.

Albumul „Dumitru Trifan, un filosof al caricaturii” este o primă și reușită încercare de aducere în actualitate și punere în valoare a moștenirii cultural-artistice a unuia din reprezentanții de seamă ai graficii din Republica Moldova.

Vasile MALANEȚCHI
Muzeul Național de Literatură „Mihail
Kogălniceanu”

Ilia Bogdesco – 100 de ani de la naștere

În 2010, la Sankt- Peterburg a decedat Ilia Bogdesco, cea mai notorie personalitate cunoscută a graficii de carte de la noi. A plecat din Republica Moldova în 1992, membru titular al Academiei de Arte din fosta URSS, caligraf genial și autor al ilustrațiilor realizate pentru circa 100 de cărți, devenite clasice și cunoscute în arta europeană. Pictor înzestrat cu un talent neordinar care a creat pe parcursul a șase decenii o operă superbă în grafica de șevalet, în gravură și arta monumentală, a lăsat după sine cea mai importantă moștenire pentru noi - grafica de carte și caligrafia.

Ca persoană publică (a fost mult timp Președintele Uniunii Artiștilor Plastici din Moldova, (cazuri rare, când fiul unui deportat, din părinți „dușmani ai poporului” să fie ales și promovat în funcții în perioada sovietică), nu a beneficiat de postul și talentul său pentru accesul la așa numitele „comenzi de stat”, rămânând un adept al meritelor profesionale. La Petersburg, pictorul cu cele



mai înalte titluri și regalii, nu a dus-o cine-știe ce de bine: trăia la periferie și participările la expoziții au devenit mai rare, iar acomodarea a durat cca 10 ani, când în 2002 a obținut postul de șef al Atelierului de Grafică al Academiei de Arte și Arhitectură. Chiar fiind deja în etate, scria literele cu o mână de chirurg extra fin. Avea o gândire ageră și poziția în orice problemă și-o expunea răspicat.

Specificul interpretării și caracterul individual al creației pictorului pot fi identificate în teza de licență din ultimul an de studiu de la Academia de Artă și Arhitectură din Leningrad, în anul 1952, când a ilustrat *Iarmarocul din Sorocinsk* de Nicolai Gogol, care impresionează prin chipurile și imaginile interpretate de grafician. Scenele și portretele, executate de zi cu zi, au fost fixate în materialul

pregătitor pentru teză, la fața locului, în Sorocinsk, descoperind finețea umorului gogolian, caracterul verbal al limbajului și al coloritului ucrainean. Anume în această primă lucrare se definește pictorul ca maestru al portretului psihologic și al scenelor de gen.

Cunoașterea subtilă a specificului graficii de carte a orientat pictorul spre crearea unor ilustrații unde imaginea textului și versiunea artistică urma să constituie un tot întreg, armonios și indisolubil. Anume în această variantă sunt realizate ilustrațiile pentru *Punguța cu doi bani* de Ion Creangă (1962, 1977), baladele populare *Miorița* (1967) și *Codreanul* în versiunea lui Vasile Alecsandri (1970), marcate de virtuozitate, improvizare și executare profesionistă. Prin ilustrațiile la aceste capodopere Ilia Bogdesco adaugă textul său, caligrafiat, reactualizând tradițiile cărților miniaturate ale manuscriselor medievale.

În *Miorița* pictorul utilizează fundalul întunecat, specific covoarelor basarabene, iar în *Codreanul* reflectă dinamismul acțiunii, prin vârtejul impetuos al liniilor, aprofundând perceperea emoțională și expresivitatea ilustrațiilor. Pentru fiecare text ilustrat Ilia Bogdesco selectează un anumit model caligrafic, de obicei scrierea semiuncială și cea cursivă a literelor, deosebindu-se de varianta lor inițială, din Evul Mediu.

În următorii ani ai deceniului opt Ilia Bogdesco execută o serie de ilustrații într-o manieră tradițională – cu tuș negru, peniță sau pensulă, prin imagini care descifrează textul. Așa sunt privite ilustrațiile pentru *Scrieri alese* de Constantin Negruzzi și Ion Creangă (1972,1976), *Cântec despre Roland* (1983), ruptura de la narativism fiind produsă în *Lauda prostiei* de Erasmus din Rotterdam (1975). Anume ilustrațiile pentru pamfletul marelui flamand au servit, în continuare, exemplul pentru alte ilustrații de carte. Editată la Chișinău în varianta desenului cu tuș și peniță în perioada anilor 1979-1994, maestrul le transformă în foi gravate, ca un ecou la operele graficienilor germani din secolul al XVI-lea.

Următoarea realizare a pictorului a fost ilustrarea cărții lui Jonathan Swift *Călătoriile lui Gulliver*, realizate în tehnica gravurii pe aramă (prima ediție Chișinău, Lumina, 1970 și a doua ediție, Chișinău, Literatura Artistică, 1981), specifică

pentru epoca lui Swift, care dezvăluie mai larg conținutul cărții marelui satiric, al personajelor literare, al detaliilor și particularităților epocii.

Un loc aparte în creația maestrului îl ocupă ilustrațiile și designul cărților scriitorilor clasici români. Mai bine de 15 ani consecutiv Ilia Bogdesco dezvăluie lumea umoristică și grotescă a lui Constantin Negruzzi (1973), bunătatea și înțelepciunea populară a *Operlor alese* de Ion Creangă (1976), ilustrează poezia și proza lui Vasile Alecsandri (1986).

Istoria apariției ilustrațiilor pentru geniala carte a lui Cervantes își are începuturile sale la Chișinău, când au apărut primele ilustrații, date cu anul 1984, fiind finalizate la Sankt- Petersburg abia în 2004. Unicitatea și valoarea deosebită a acestei ediții o conferă textul caligrafic, scris cu caractere de cursiv italian, având premegători cunoscuți, autori de ilustrații din diverse timpuri – Francesco Goya, Gustave Doré, Pablo Picasso, Salvador Dali ș.a., *Cavalerul Tristeții* deosebindu-se tranșant în fiecare abordare.

Zeci de expoziții organizate în Franța, Germania, Spania și Rusia au suscit un interes deosebit pentru noua interpretare propusă de Ilia Bogdesco. *Cavalerul gravurii* a fost titularizat maestrul cu ocazia apariției acestor ilustrații, iar expozițiile care au urmat și unde au fost expuse demonstrează valoarea lor artistică și autentică.

Gravurile maestrului consacrate *Cavalerului Trist* creează asociația cu chipul lui Iisus Hristos, care continuă să ducă crucea luptătorului pentru dreptate, iar această asociere este marcată de rădăcinile adânci ale umanismului. În toate ilustrațiile Don Quijote apare diferit. În el se întruchi-

pează pasiunea și puterea, vitegia nelimitată și credința nestrămutată în lupta pentru adevăr. În gravura *Lupta cu morile de vânt* Don Quijote parcă ar despărți întunericul, lăsând în urmă lumina, în alte ilustrații (*Lupta cu leul*, *Don Quijote încătușat*, *Don Quijote în pustiu*, *Reîntoarcerea*) se creează senzația unei vigori lipsite de forță, incerte, lipsite de dreptul să meargă în luptă, apărându-i pe cei îndoliați și umiliți. Umorul fin al ilustrațiilor este aplicat și în cazul lui Sancho Panza, al Dulcineei del Toboso, altor personaje, cărora maestrul le conferă chipuri și trăsături individuale cu un comportament adecvat caracterului.

A scris, locuind la Sankt - Petersburg o carte de memorii, intitulată *Cerc după cerc* (Круг за кругом. Alcătuitor Natalia Bagrova, Кишинэу, 2014, 135 p.), în care detaliat descrie cercurile vieții prin care a trecut- copilăria din Butucenii Transnistriei, surghiunul familiei din 1933 în Siberia, împușcarea tatălui în 1938, studiile la Kirov, războiul început la vârsta de 21 de ani, iarăși studiile și reîntoarcerea sa în fosta Basarabie sau RSS Moldovenească în anul 1953. În memoriile sale descrie cu nostalgie frumusețea locurilor unde a copilărit și ospitalitatea deosebită a moldovenilor, moment care la vârsta împlinită, trecut prin calvarul surghiunului și existența în regimul socialist, l-a accentuat fără echivocuri.

Născut la 20 aprilie 1923 în satul Butuceni din raionul Râbnîța și decedat la 29 martie 2010 în exil benevol la Sankt-Peterburg, Ilia Bogdesco a nutrit o dragoste aparte față de mica sa patrie, uitând de frustrările de care a avut parte aici.

Tudor STAVILĂ

100 de ani de la nașterea marelui maestru al culorii și peisajului moldovenesc Mihail Petric

Precum menționa și criticul Sofia Bobernaga, opera lui Mihail Petric a găsit ecouri de rezonanță în sufletele spectatorilor de diferite categorii – „de la specialiști în artă – la simpli amatori”. Create în filiera artei realiste cu respectarea celor mai bune tradiții ale artei peisajului, tablourile sale au devenit ontologice, făcând parte din enciclopedii, cataloage de expoziții, albume și monografii despre arta plastică națională.

Pictorul Mihail Petric s-a născut la 7 martie 1923 în satul Meleşeni, plasa Bravicea, astăzi Călăraș, și a decedat la 5 mai 2005 în Chișinău. Bunicul său a zugrăvit icoane, iar tatăl a fost un obișnuit țaran care a lucrat ca lemnar, tâmplar și dogar, făcea butoaie, căruți și jucării penru copii.



După cinci clase din sat, Mihail Petric a continuat studiile la Școala Normală din Iași (1935-1940), beneficiind de cursurile pictorului Petru Hârtopeanu, care i-a oferit primele lecții de desen și i-a prezis un viitor strălucit în domeniul creației. „Dacă am devenit pictor, scria maestrul peste câteva decenii, aceasta se datorează în primul rând Școlii Normale de la Iași, unde desenul, muzica, literatura erau privilegiate în materie de studiu și erau predate de specialiști”. Și în prezent, în unele licee din Republica Moldova desenul este predat de profesori pregătiți în alte domenii, neartistice, ceea ce e mult regretabil. Adolescentul Mihail Petric a avut prilejul să-l cunoască pe marele scriitor Mihail Sadoveanu, iar în tinerețe pictorul Mihail Petric a fost remarcat și de istoricul român Nicolae Iorga cu premiul din 30 de cărți. Revenind la baștină în septembrie 1940, Mihail Petric se înscrie la Combinatul Pedagogic din Chișinău, unde

i-a predat arta plastică pictorul Rostislav Ocușco. Din a doua jumătate a anului 1941 până în 1944, Mihail Petric a continuat studiile la Școala Normală „Mihail Viteazul” din Chișinău. Apoi Școala Normală „Mihail Viteazul” a fost evacuată în România, la Arad. În timpul întoarcerii în Basarabia, Mihail Petric, împreună cu câțiva colegi de-ai săi, a fost oprit la frontiera de pe râul Prut. În urma unei anchetări prealabile, ei au fost transportați în Donbas, apoi în regiunea Donețk, Ucraina. În acea perioadă grea, harul înăscut de desenator i-a salvat viața și sănătatea, Mihail Petric a lucrat ca pictor-decorator al Secției nr. 5 din Lagărul nr. 240.

Revenind în 1946 la Chișinău, la recomandarea fostului său profesor, pictorul Rostislav Ocușco, deja având cunoștințe preliminare de specialitate, Mihail Petric este admis fără probe în anul III de studii la Școala de Arte Plastice. Aici artistul a studiat la distinsul pedagog în domeniul artelor Ivan Hazov, admirator al Școlii de la Barbizon, al picturii lui Zorn și al impresionismului rus (Hazov a fost elev al lui Konstantin Korovin). Ca artist plastic și pedagog, Hazov evita fragmentarismul și prelucrarea amănunțită a detaliilor inutile. În condițiile dominării „academismului socialist”, sistemul lui Hazov era condamnat, iar autorul lui – marginalizat.

Unul din cei mai buni prieteni ai lui Mihail Petric în acei ani a fost colegul său de studii Igor Vieru, artiștii locuiau alături la cămin, mâncau împreună, pictau împreună. Au fost împreună la studii la Nistru, după care, precum își amintea Mihail Petric, dânsul a pictat tablourile cu titlul „Seara pe Nistru” (1980, colecția Muzeului Național de Artă al Moldovei; 1986, Circul de Stat din Chișinău). De fapt, analizând creația lui Mihail Petric, găsim o serie mare de tablouri consacrate Nistrului (1954, 1985, 1992, 1999, 2000). Diminețile, seriile și apusurile văzute de Mihail Petric la Nistru au fost cețoase, tomnatice sau ernatice, cu privesți ale luncilor sau plaunelor nistrene. Găsim studii cu depărtările nistrene (1973), cu apusuri de soare (1973, 1984), cu amurguri (1973, 1983) sau cu nopți cu lună (1985). Avem prilejul să comparăm seriile de studii pictate de Mihail Petric în diverse zone ale Nistrului (lângă Sergheevka, 1957; lângă

Speia, 1958; la Vadul lui Vodă, 1974; lângă Naslavcea, 1992) etc.

Artistul a creat mai multe studii și tablouri cu portrete, naturi statice, a realizat compoziții tematice, valorificând natura plaiului natal. Principalul subiect al creației sale a devenit peisajul Moldovei. Viața și natura natală i-au servit ca adevăratul izvor de inspirație.

Pânzele „Dimineața în Moldova” (1956), „Dimineața pe Nistru” (1957) și „Drum spre Codri” (1959) au devenit opere emblematice ale artei peisagistice naționale din perioada sovietică și fac parte din colecțiile Muzeului Național de Artă al Moldovei. Analizând biografia și creația pictorului Mihail Petric, criticul de artă Constantin I. Ciobanu l-a apreciat ca „un mare peisagist al timpurilor noastre”. „Maestru al culorii și omeniei”, „neobosit rapsod al plaiului” și „poet al armoniilor”, așa l-a

apreciat pe Mihail Petric criticul Eleonora Sâdnic. Într-adevăr, aceste constatări sunt bine meritate.

Pentru a crea un tablou, pictorul Mihail Petric lucra asupra multiplelor studii prealabile, unele dintre care deja pot fi apreciate ca opere de artă separate. Pătrunse de aerul proaspăt al naturii și de lumină specifică unor anotimpuri sau diverselor stări ale zilei, ele descoperă și completează biografia de creație a plasticianului Mihail Petric. Vedem în ele o mulțime de priveliști din Ucraina și Moldova, Crimeea, diverse zone ale Chișinăului, observate și studiate de pictorul cu mult lirism, poezie și laconism artistic, în care picturalul se prezintă ca mijlocul esențial al realizării sarcinilor profesionale.

*Victoria ROCACIUC,
dr. hab., conf. cercet.*

Igor Vieru – plasticianul care a înveșnicit glia, omul și fericirea

Pictor remarcabil al artelor plastice din Republica Moldova din secolul XXI, Igor Vieru [1923–1988], prin imensa și irepetabila operă picturală și grafică, a contribuit la edificarea unor valori culturale netrecătoare. Actualmente, promovându-se ca piatră de temelie a patrimoniului cultural național, creația artistului scoate la lumină un vast palmares de valori tematice, morfologice, sintactice și axiologice edificate cu străduință și responsabilitate de către distinsul pictor pe parcursul întregii activități de creație.



Evoluând consecvent pe parcursul a mai multor etape a ascendenței sale profesionale, pictorul Igor Vieru a optat în permanență spre aprofundarea cunoștințelor teoretice și dezvoltarea abilităților de operare plastică cu mijloacele de expresie a picturii de șevalet, a celei monumentale și a graficii de carte, genuri pe care le-a exersat pe parcursul întregii vieți.

Procesul de aprofundare în tainele profesiei și determinarea propriilor interese tematice și artistice ale pictorului Igor Vieru sunt oglindite plenar în mai multe studii din natură și com-

poziții tematice realizate de către protagonist pe parcursul anilor 1945-1959. Spre exemplu, studiile realizate în vopsele de ulei *Casă bătrânească* (1945), *Căprița albă* (1947), *Cuptoraș* (1948), *Peisaj cu căruțe* (1948), *Peisaj cu podeț* (1948), *În curte* (1948), *Peisaj cu fântână* (1948), *Interior* (1949), *Case țărănești* (1950), *Margine de sat* (1952), *Mal de râu* (1952), *Curățând popușoi* (1954), *Peisaj cu căpițe de fân* (1954), *Toamnă târzie* (1954) oglindesc tendințele pictorului îndreptate spre alegerea din natura înconjurătoare a unor motive plastic interesante, or acestea, servindu-i în calitate de laitmotiv pentru exersarea inspirată a compoziției, determină în același timp maniera de orchestrare gestuală expresivă a pastei coloristice, modalitățile complexe de modelare a formei obiectuale a tangibilului, felul de reprezentare artistică a spațialității tridimensionale a imaginii și modul de atingere prin ton și culoare a integrității operei picturale. În lucrările din acea perioadă, integritatea imaginii este atinsă optimal prin intermediul subordonărilor riguroase ale raporturilor dintre tonalități și relațiile vibrante dintre lumină și umbră, care, la rândul lor, scot în vileag talentul și spiritul impetuos al tânărului pictor aflat în procesul nemijlocit al creației în ambianța naturii. Paradigmele artistice ce stau la baza reprezentării plastice prin clarobscur a lumii tangibile formează platforma interpretativă și a portretelor *Bătrân din Sărata Galbenă* (1947), *Voinicul. Portretul fiului* (1947), *Autoportret* (1952), *Țărancă cu basma galbenă* (1954), dar și a unor compoziții tematice precum *Ion Creangă ascultându-l pe moș Bodrângă* (1953) și scenele din *Amintiri din copilărie* (1953). Perioada de referință îl reprezintă pe Igor Vieru și ca un dotat desenator. Desenele *Bunic citind* (1949), *Bunică cosând* (1949), *Nud* (1953), și nu în ultimul rând, ilustrațiile grafice la *Soacra cu trei nurori* (1955) de Ion Creangă și *Povestiri* (1956) de I. L. Caragiale îi pun în valoare abilitățile componistice și cele de operare profesionistă în tehnicile linogravurii și acuarelei.

Spre sfârșitul deceniului șase opțiunile artistice ale lui Igor Vieru se modifică substanțial, prevestind o nouă etapă a creației plasticianului. De pildă, în studiul *Iarnă* (1959) protagonistul valorifică explicit expresiile culorii, subînțelese ca mijloc

de importanță majoră de reprezentare a impresiilor ce le oferă natura prin polifonia de nuanțe ale contrastelor complementareloracompaniate de lumină. Aceste particularități expresive își vor găsi o dezvoltare amplă în creația din deceniul șapte, iar așa opere de referință precum *În concediu* (1960), *Primăvara* (1961), *Parnice* (1964), *Vetre calde* (1964), *Pere neculese* (1965), *Trei frați* (1965), *Drumul din Cernoleuca* (1966), *Nucari* (1967), *Fericirea lui Ion* (1967), *Moara veche* (1967), *Sărbătoare la Cernoleuca* (1968), *Amândoi* (1968), *Vremea logodnelor* (1970), *Baladă despre pământ* (1970), oglindesc demersul artistic al plasticianului ajuns la maturitate și, în același timp, reliefează pregnant aspirațiile tematice și cele artistice din timpul marilor schimbări ce s-au produs în artele plastice din R.S.S. Moldovenească în deceniul respectiv. Anume în această perioadă se concretizează arealul tematic devenit fundamental în întreaga creație a artistului, prin care așa concepte ca *Glia*, *Omul* și *Pomul* sunt promovate de către pictor la un nivel metaforico-simbolic de anvergură sacrală. Din punctul de vedere al opțiunilor artistice, în perioada de referință, artistul dezvoltă particularitățile informative ale subiectului, acesta fiind subînțeles ca unul din importanții promotori ai mesajului generat de imagine; operează eficient cu modul de amplasare în compoziție a liniei orizontului și de evidențiere a racursurilor formei în perspectiva promovării expresiilor monumentale ale figurativului și, în același timp a generării anumitor coordonate semanticeacompaniate de plan, spațiu tridimensional, formă și culoare. Tot în deceniul respectiv, pictorul dezvoltă iminent opere sub formă de triptic, în care valorifică, pe de o parte, expresii promovate de modul de repartizare frontală și statuară a figurativului în câmpul imaginii, pe de altă parte, reliefează artistic idei ale căror mesaje, glorificând *Munca*, *Creația*, *Rodirea*, pun în valoare eternă criteriile esențiale ale existenței umane în univers.

Creația deceniului al șaptelea se încununază și cu experimente inedite în genul portretului: *Portretul poetului Grigore Vieru* (1968), *Autoportret cu fular roșu* (1968), *Ion Creangă* (1969), *Barbu Lăutaru* (1970), care scot la iveală aspirații plastice îndreptate spre amplificarea conotațiilor imaginii, ultimele fiind promovate de maniera de structurare compozițională a modelului în câmpul imaginii, de modul de constituire morfologică a formei, și, nu în ultimul rând, de creșterea rolului metaforico-simbolic al motivelor și accesio-

riilor, inclusiv a culorii ca mijloc fundamental de generare a mesajului operei. Aspirațiile plastice ale pictorului suntacompaniate și de experimentele cu materialele realizate în ilustrațiile la volumul *Poezii* de Mihai Eminescu (1964), îndeplinite în guașă, linogravurile *Inima cântă* (1964) și *Ctitori satului* (1967), ilustrațiile la snoavele populare *Păcală și Tândală* (1966), realizate în aceeași tehnică, ilustrațiile la volumul de versuri *Îndărătnicia pietrei* de Anatol Codru (1967), valorificate plastic în tehnica acvaforte, desenele *Portretul soției* (1962), *Condrița* (1963) și *Bojdeuca lui Ion Creangă* (1967).



În deceniul opt Igor Vieru își suplinește palmaresul creației cu un șir de opere de rezonanță, printre care *Nopti de iulie* (1972), *Miez de vară* (1972), *Griji de primăvară* (1975), *Fetele cu mincea* (1975), *Mărțișor* (1975), *Visele victoriei. Mai 1945* (1975). Și în aceste opere artistul continuă căutările plastice inițiate în deceniul precedent înzestrând imaginile cu valențe optimiste, prin care proslăvește munca și rolul făuritor al omului în procesul de spiritualizare a mediului existențial. Totodată, în creația artistului se atestă și unele note neliniștitoare, cum ar fi tabloul *Griji de primăvară* (1975), unde concomitent cu valorile lirice de un pronunțat romantism ce persistă și în lucrarea în cauză, se fac sesizate și nuanțe de neliniște susținute de particularitățile de structurare compozițională a imaginii, contrastele de ton și

mesajul generat de gama cromatică. Nuanțe de un anumit grad de dramatism sunt valorificate plastic de către artist în mai multe compoziții, printre care *Pasăre în alertă* (1976), *Vânturi basarabene* (1979), *Moartea salcânilor* (1978), *Ulmul satului* (1980), atingând cote maxime în tablourile *Toamnă la Cernoleuca*, *A fost război și Meșterul Manole*, zămislite în deceniul următor, în anul 1983. Deceniul opt se încununează și cu un șir de portrete ale unor remarcabili oameni de cultură: Andrei Lupan (1972), Vasile Coroban (1974), în care pictorul, prin intermediul mijloacelor de expresie artistică, optează spre reliefaarea caracterului modelelor. Creația deceniului respectiv se fructifică și cu un șir de foi grafice – *Biserica mănăstirii Rudi* (1975), ilustrațiile la poemul *Călin* (1976) și poezia *Împărat și Proletar* (1977) de Mihai Eminescu, *Dănilă Prepeleac* (1974) și *Capra cu trei iezi* de Ion Creangă, povestirea *Vasile Porojan* (1978) de Vasile Alecsandri și, *Gucuță-căpitan de corabie* (1979) de Spiridon Vangheli.

În anii 90 pictorul realizează un șir de opere emblematice pentru creația sa. Printre acestea menționăm *Grâul de-a pururi* (1981), *Câteceva despre oameni și cai...* (1981), *Dimineață. Primăvara la Cernoleuca* (1984), *Mama pâine albă coace* (1987), *dipticul Noi și Pâinea* (1987), *Pogonici* (1987), aceasta din urmă fiind și ultima operă a plasticianului.

Activitatea de creație a pictorului a fost menționată prin mai multe distincții de stat: Maestru emerit în arte din RSSM (1962), Premiul de Stat al RSSM (1976), Artist plastic al poporului din RSSM (1983).

În loc de concluzie, întreaga operă a distinsului pictor Igor Vieru oglindește în mare parte spiritul poetic al creatorului, spirit aflat într-o permanență coeziune cu natura și oamenii care i-au servit ca mijloc de inspirație în îndelungatul și fructuosul drum de autoafirmare spirituală.

*Constantin SPÎNU, doctor,
Institutul Patrimoniului Cultural*

Nadejda Polshchikova (23 februarie 1935 – 6 noiembrie 2022)

La 6 noiembrie 2022, după o boală grea și incurabilă, a plecat în lumea celor dreپți colega noastră din Ucraina Nadejda Vladimirovna (Nadia Volodimirovna) Polshchikova, doctor în arhitectură, docent la Catedra Designul ambianței arhitecturale a Institutului de Arhitectură și Arte Plastice al Academiei Stat de Arhitectură și Construcții din Odesa, membru al Uniunii Arhitecților din Ucraina, un bun prieten și autor al revistei ARTA.



Nadejda Polshchikova s-a născut la 23 februarie 1935 în orașul Odesa într-o familie de intelectuali. Încă din fragedă copilărie a știut cu certitudine că va deveni inginer-constructor sau arhitect. Bunicul, Gheorgi Ivanovici Pafnutin, inginer civil, era autorul și constructorul mai multor clădiri originale din Ucraina, iar unchiul, Dmitri Egorovici Polșin, a fost unul dintre fondatorii școlii sovietice „Mecanica solurilor și construcția fundațiilor”, decorat cu diferite distincții de stat.

În 1961 Nadejda Polshchikova a absolvit Facultatea de Construcții civile și industriale a Institutului de Inginerie și Construcții din Odesa. Timp de 15 ani a activat ca arhitect-proiectant, iar în 1976 a absolvit Facultatea de Arhitectură a

Institutului de Inginerie și Construcții din Odesa. Și-a creat o carieră de succes – de la arhitect simplu a crescut până la arhitect principal, șef de grup și arhitect șef de proiect. Activitatea profesională a specialistei era legată de elaborarea planurilor urbanistice și proiectarea construcțiilor civile din Odesa și alte orașe din Ucraina.

În 1988 Nadejda Polshchikova s-a angajat ca lector la Catedra Bazele arhitecturii a Institutului de Stat de Arhitectură și Construcții din Odesa. În timpul activității sale didactice a ținut o serie de cursuri și discipline practice la specialitățile: „Istoria arhitecturii și urbanismului”, „Proiectarea arhitecturală”, „Compoziția volumetrică și spațială” ș.a. A acordat o atenție deosebită cursului „Istoria arhitecturii ucrainene”. Concomitent, s-a ocupat de munca științifică alegând ca temă de cercetare construcția și arhitectura pe teritoriul Ucrainei înainte de formarea statului kievean. Anume acest subiect puțin studiat i-a permis să-și fructifice cunoștințele de inginer-constructor și arhitect.

În 2002 a văzut lumina tiparului monografia „Construcția și arhitectura Ucrainei până la întemeierea statului kievean”. În cercetare a fost utilizată metoda analizei multiaspectuale a datelor arheologice, ce i-a permis autoarei să elucideze activitatea constructivă a mai multor popoare care au populat odinioară teritoriile actualei Ucraina și cele din Rusia, Belarus ș.a. Studiul demonstrează continuitatea procesului de formare a tradițiilor constructive în spațiul slav pe parcursul a 11-12 milenii care au precedat formațiunea statală kieveană. Cu ajutorul materialelor grafice și analitice au fost reconstruite etapele de dezvoltare a practicilor arhitectural-constructive pe teritoriul Ucrainei.

În 2014, Nadejda Polshchikova a susținut cu succes teza de doctor în arhitectură cu tema „Dezvoltarea și constituirea arhitecturii în spațiul euroasiatic începând cu paleolitic și până în secolul al V-lea e.n.” A contribuit împreună cu profesorul universitar Alexandr Rallev la elaborarea culegerilor de studii științifice „Probleme de teoria și istoria arhitecturii din Ucraina”. A fost autor a mai mult de 100 de articole științifice dedicate istoriei arhitecturii din Europa, Asia și

In memoriam _____

America în diferite perioade istorice. Rezultatele investigațiilor sale au fost expuse în comunicări științifice la mai multe foruri științifice naționale și internaționale.

Nadejda Polshchikova a fost apreciată de colegi și studenți pentru responsabilitate și perseverență, dragostea față de profesie și dăruirea de

sine. O fire senină și inteligentă, o iubitoare de viață cu spirit optimist.

Dumnezeu s-o odihnească în pace!

*Mariana ȘLAPAC,
membru corespondent, doctor habilitat,
Institutul Patrimoniului Cultural*

Creația Mariei Saka-Răcilă – exemplu al devotamentului față de artă și tradiție

Maria Saka-Răcilă [1941–2023], personalitate notorie a artelor decorative, prin inspirata creație ce a evoluat constant pe parcursul a mai mult de jumătate de secol, a trasat o filă irepetabilă în cultura Republicii Moldova. Practicând consecvent, cu începere din anul 1960, arta covorului și a goblenului, iar la mijlocul primului deceniu al secolului XXI și pictura de șevalet, artista a lăsat în urmă o operă luxuriantă de certă valoare artistică. În creația pictoriței raționamentele intelectuale de constituire plastică a imaginii operei jonctionează armonios cu expresii estetice germinate din polivalentul areal spiritual luminos al artistei.



În istoria artelor decorative din Republica Moldova, Maria Saka-Răcilă a intrat ca inițiatoră și promotoare a unor filiere importante de tratare decorativă judicioasă a aparențelor lumii tangibile, cazul tapiseriilor *Alge* (1961), *Căsuțe* (1961), *Ieduți* (1962), *Bufnițe* (1966), în care maniera de realizare a compoziției operei textile și cea de configurare iconografică a motivelor este strâns raportată la orientările estetice ale designului internațional de la vremea respectivă. Promovându-se ca etapă de importanță majoră în activitatea ulterioară de creație a pictoriței, activitatea de creație a anilor 1960-1970 a creat con-

diția alinierii creative la tendințele artistice ale timpului, atât în aspect tematic, sintactic, cât și tehnologic. Or, anume în primii ani ai perioadei menționate, pictorița, fiind încadrată în procesul de producere a covoarelor pe cale industrială, a avut posibilitatea să se familiarizeze mai larg cu incommensurabilele valori ale tradiției populare de țesere a covoarelor și, în același timp, de adaptare a acestor tradiții la cerințele înaintate de procesul industrial de producere a bunurilor materiale. Experiențele în domeniul menționat au contribuit iminent la determinarea în etapele de creație ce au urmat a preferințelor tematice și a particularităților stilistice individuale ale creației pictoriței. În același timp, tendințele estetico-stilistice de la mijlocul deceniului al șaptelea, prin reliefația în prim-plan al creației din domeniul artelor textile, a unor probleme de ordin sintactic și semantic, au influențat benefic la reorientarea creației sale spre noile valențe estetice promovate de arta goblenului, direcție care, la acea vreme, lua amploare. În consecință, fațeta stilistică a creației Mariei Saka-Răcilă din perioada 1971-1991 îmbină în sine polivalente aspecte de constituire plastică a imaginii în care, valoroase tradiții ale creației decorative populare jonctionează original cu expresii promovate de noile valori estetice germinate din experiențele cu materialele, efectuate de către plasticieni în arealul genului textil, denumit la vremea respectivă în conformitate cu tradiția medievală franceză - *goblen*. Expresiile estetice ale goblenului și-au găsit o realizare optimă într-un șir de tapiserii printre care *Ochiul pământului* (1978) și *Primăvară* (1983), fiind exersate valoros și în opere realizate în ultimul deceniu al secolului XX, precum *Pasărea nopții* (1993), *Pelegrini* (1996), *Zbor frânt* (1998) și *Cataclism* (1999). În tapiseriile *Pământ moldav* (1982) și *Anotimpuri* (1980) expresiile tehnicii de țesere amintite sunt acompaniate cu valori relativ volumetrice promovate de sisal, material care suplimentează imaginea cu acorduri estetice originale. Proeminențele volumetrice promovate artistic delicat de acest material sunt exersate original și în tapiseria *Baladă ciobănească* (1982), operă cu un vast substrat semantic ce prezintă într-o manieră metaforico-simbolică chintesențele ale dimensiunii identitare.

În contextul celor menționate, este oportun de relatat faptul că dimensiunea identitară rămâne a fi piatră de temelie a întregii creații a artistei, or, așa opere ca

A fost odată (1971), *Cor sătesc* (1971), *Motiv popular* (1973), *Sărbătoarea câmpurilor* (1974), *De la câmp* (1975), *Câmpiile Moldovei* (1977), *Motive moldovenești* (Rapsodie moldavă) (1979), *Ritmuri* (1981), *Buchet* (1991), *Amintiri* (2002), prin însuși modul de inserare organică în canavaua structural-compozițională a imaginii a unor motive întâlnite frecvent în covorul popular, se promovează ca opere de reliefare estetică a valorilor netrecătoare ale tradițiilor autohtone, iar semantismul motivelor în cauză aduc în actualitate valori ale căror rădăcini, fiind adânc împlântate în negura vremurilor, oglindesc un univers cultural profund în care vaste experiențe existențiale, credințe mitice și religioase și-au găsit o fascinantă împlinire. Vom menționa, importante motive ale covorului popular întregesc estetic și semantic imaginile tapiseriilor *Vodă* (1990-1991), *Doina* (1990-1991), *Romeo și Julieta* (1990-1991), *Masca* (1990-1991), care au fost elaborate de către protagonistă pentru Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți.

Experiențele realizate de către Maria-Sarka-Răcilă într-o serie de picturi în ulei, printre care *Lalele* (2004), *Natură statică cu fluturi* (2004), *Peisaj* (2004), *Grădina mea* (2004), *Motive decorative* (2004), *Cosmei* (2005), *Pisoi* (2005), *Vis în roșu* (2005), *Peisaj cu floarea-soarelui* (2005), *Cocoș* (2005), *Cârciumărese* (2005), *Vase cu flori* (2005), oglindesc aspirațiile pictoriței îndreptate

spre valorificarea prin intermediul unui alt material și a altei tehnici artistice decât cea a țeserii, a aceluiași bogat areal luminos ce a izvorât neconținut pe parcursul etapelor de creație din spiritul desăvârșit al artistei.

Operele pictoriței au fost expuse în permanență în cadrul expozițiilor organizate de Uniunea Pictorilor din Republica Moldova atât în țară, cât și peste hotare, printre care: Federația Rusă, Irak, Peru, Austria, Șri-Lanka, Republica Guineea-Bisau, India, Franța, Algeria, Grecia, Kongo, Japonia, Cehoslovacia, Elveția, Madagascar, Norvegia, Cipru, Islanda, Mozambic, Nicaragua, România. Actualmente, tapiseriile protagonistei fac parte din colecțiile Muzeului Național de Arte al Republicii Moldova, colecțiile Ministerului Culturii din fosta U.R.S.S., Palatul Republicii din Chișinău, Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Bălți, colecții particulare din mun. Chișinău, San Francisco, SUA, Toronto, Canada.

Activitatea de creație a pictoriței a fost menționată prin mai multe distincții de stat: Medalia de bronz la Expoziția *Arta Moldovei* la EREN, Moscova (1969); Diploma de gradul II la Expoziția *Molodosti Strani*, Moscova (1976); Titlul onorific *Maestru Emerit în Arte* din Republica Moldova (1987), Ordinul *Meritul Civic* (1996), *Premiul de Stat* al Republicii Moldova (1998), *Artistă a Poporului* (2023).

*Constantin SPÎNU, doctor,
Institutul Patrimoniului Cultural*

Designerul și graficianul Vitaliu Pogolșa

În mijlocul lunii ianuarie 2023 ne-a cutremurat vestea tristă: a plecat la cele veșnice designerul și graficianul Vitaliu Pogolșa. Prin activitatea sa prodigioasă în domeniul graficii de carte, designer medalier și de timbre, el s-a situat printre cei mai merituoși plasticieni contemporani din Republica Moldova.



Născut la 10 octombrie 1959 la Costești, raionul Ialoveni, de timpuriu se centrează pe studiul artelor plastice, absolvind, în 1977, cu diplomă de studii medii, Școala de pictură *Igor Vieru* din Chișinău. S-a format ca profesionist la Facultatea de pictură și grafică a actualei Universități Pedagogice de Stat *Ion Creangă* din Chișinău, studiind în anii 1979-1984 și fiind printre tinerii plasticieni ai primei promoții. Capătă experiență profesională activând în calitate de redactor artistic la Editura "Cartea Moldovenească", redactor artistic și șef al grupului design la Editura "Universitas", redactor artistic și designer la revista "Femeia Moldovei", apoi la Editura "Știința" și designer la Editura "Litera" și designer la Biblioteca științifică (Institut) "Andrei Lupan".

Evoluând ca grafician de carte, Vitaliu Pogolșa a abordat acest domeniu complex, oferind o

mare diversitate stilistică în soluțiile sale plastice. Printre ilustrațiile de cărți realizate se numără Împărăția lui *Ciuboșel* de Spiridon Vangheli, tratată într-o manieră evident naivă, care este facil percepută de copii. Linia conceptuală este continuată prin ilustrarea cărții Eugeniei David *Legende și adevăruri despre natură*, care este concepută în manieră atractivă pentru copii. Ideile contemporane despre compunerea cărților în stil postmodernist sunt prezente și în cărțile pentru copii: *Enciclopedia curiozităților* de Ion Valer Xenofontov, compusă prin asocierea imaginilor foto.

În elaborarea cărților pentru maturi, Vitaliu Pogolșa abordează o manieră artistică în spiritul postmodernismului, așa cum ar fi cea la poemele lui Leo Butnaru În ambuteiaj & partițiuni Nabokov. Ideea labirintului mentalității umane este preluată de designer și în *Dosariada* lui Ion Bogatu. Imaginea de sorginte medievală este actualizată în ilustrarea cărții lui Traian Vasilcău *Călugăr fără schit*. Dramatismul clipei intens trăite de poetul Dumitru Matcovschi este redat în coperta cărții *Poeme în genunchi*.

Cărțile cu subiecte istorice, cum ar fi *Conflictul armat de la Nistru. Bibliografie*, conțin imagini foto din perioada respectivă, care sunt completate prin opere de artă, precum lucrarea lui Iurie Canașin de la cimitirul Eternitate. Imagini foto concludente și armonios compuse se regăsesc în cartea lui Ion Valer Xenofontov *Războiul sovieto-afgan (1979-1989)*.

Personalitățile de vază ale științei Republicii Moldova se regăsesc într-o serie omonimă de cărți ce vizează viața și activitatea lui Demir Dragnev, Valeriu Rudic, Tudor Lupașcu, Svetlana Cojocar, Valeriu Capcelea ș.a.

Edițiile care se referă la artele audiovizuale sunt concepute artistic și elevat: *Opera moldovenească* de Aurelian Dănilă și *Baletul moldovenesc* de Elfrida Coroliov și Nicolae Aga. Numeroasele sale ediții enciclopedice sunt de o ținută academică excepțională, reflectând subiectele enunțate în denumiri și indubitabil provocând interesul publicului.

Domeniul designului medalier s-a soldat cu abordări la interferența genurilor graficii și sculpturii, în special a reliefului, principalele sale unelte

în tratarea medaliei rămânând a fi linia și forma. Designerul Vitaliu Pogolșa vine cu numeroase evoluții originale, câmpul plastic al medaliei tratându-l creativ. Or, artistul plastic se afla mereu în căutarea noilor soluții compoziționale.

O parte considerabilă din monedele executate grafic de Vitaliu Pogolșa sunt dedicate personalităților marcante și aniversărilor acestora: *Paul Bran. 80 de ani de la naștere (1940-2006)*; *Zenaida Pally (1919-1997). 100 ani de la naștere*; *Alecu Russo (1819-1859)*; *Serghei Lunchevici (1934-1995)*; *Alexandru Ioan Cuza (1820-1873)*; *Mihai Mariniciuc. 100 ani de la naștere (1938-2011)*; *George Meniuc. 100 ani de la naștere*; *Ion Druță. 90 ani de la naștere ș.a.* De regulă, conținând portretul omagiatului, dar compuse diferit și original, aceste monede demonstrează o ținută artistică elevată. Din același rând face parte și moneda *Mănăstirea Vârzărești. 600 de ani*, care conține imaginea obiectului de patrimoniu arhitectural într-un cadru peisagistic. Deosebit de elegantă este moneda *Încoronarea Regelui Ferdinand și a Reginei Maria ca suverani ai României Mari (1922)*, care include imaginile celor doi suverani, încadrate în perimetrul hărții țării. Astfel, monedele sunt pentru Vitaliu Pogolșa un domeniu pe care îl onorează prin abnegația și creativitatea sa.

Un alt domeniu agreat de Vitaliu Pogolșa este cel al designului de timbre. Această artă cu totul deosebită, care se regăsește în colecțiile particulare ale filateliștilor, a fost pentru el un câmp cu posibilități imense de realizare ca plastician. Diversele arii ale gândirii și activității umane s-au regăsit în aceste obiecte de artă de mici dimensiuni – timbrele. Dedicății muzicii, cum ar fi *Europa 1998 – Festivaluri naționale (1998)*, literelor, așa ca *Anul 2013 – Anul Spiridon Vangheli (2013)* și chiar și cosmonauticii – *A treizecilea aniversare a Apollo 11 aselenizare (1999)* și dirijabilelor – *Dirijabile (2003)*, fotbalului – *Cupa mondială FIFA, Germania (2006)*, șahului – *A 37-a Olimpiadă de șah, Torino (2006)* și sportului, în ansamblu. Aceste timbre mărturisesc elocvent despre capacitățile de grafician și designer ale lui Vitaliu Pogolșa.

Un capitol aparte aparține monumentelor de arhitectură din țară și ale celor de peste hotare, redată în racursiuri care permit de a evidenția caracteristicile artistice ale acestor obiecte ale patrimoniului cultural: *Mănăstiri rupestre și biserici de lemn (2000)*, *Clădiri și monumente (2006)*, *Arhitectură – clădiri (2011)*. Iar prin timbrul *Filarmonica Națională "Serghei Lunchevici" (2020)* plasti-

cianul susține reconstrucția acestei clădiri distruse de incendiu.

De asemenea, nu i-au scăpat din vedere marile personalități ale culturii țării, care au fost incluse în seria *Persoane proeminente (2011)*, iar chipul lui Eugen Doga apare în timbrul UNESCO: *Capodoperă muzicală a secolului XX. Valsul "Gingașa și tandra mea fiară" (2015)*. Filele istoriei țării se încadrează armonios în tematica abordată de Vitaliu Pogolșa: *Ziua internațională de comemorare a victimelor Holocaustului (2020)* sau, anterior, în timbrul *70 de ani de la primul val de deportări ale basarabenilor (2011)*. Arta naivă a copiilor se regăsește, și ea, la Vitaliu Pogolșa: *Ziua internațională a copilului: Desene ale copiilor (2001)*. Un capitol aparte constituie colaborarea cu Poșta Kârgâză, pentru care creează o serie întregă de timbre.

Lucrând în diverse materiale și tehnici, oscilând între imaginile desenate și redarea fotografică, absorbit total de pasiunea sa pentru arta timbrelor, Vitaliu Pogolșa explorează continuu spațiul plastic, conferindu-i, uneori, profunzime clasică, alteori pledând pentru imagini stilizate, dar întotdeauna armonioase în aspectul culorii și al formelor. Fiind autor a peste 370 de timbre, el le tratează total diferit compozițional și coloristic.

În aceeași ordine de idei, se cere remarcată contribuția lui Vitaliu Pogolșa în domeniul designului cărților cu texte de critică de arte, dedicate personalităților marcante ale timpului, precum ar fi publicația *"Anatol Grigoraș: artistul din umbră" (2022)* și monografia de succes *"Evoluția picturii de gen din Republica Moldova" (2002)*, ambele scrise de Eleonora Brigalda. De asemenea, se distinge albumul *"Tudor Golenco. Pictură. Painting." (2011)*, semnat de criticii de artă Ana Marian, Eleonora Brigalda și Ana Simac, precum și monografia-album *"Iurie Canașin. Calea spre descoperirea misterului creației" (2021)*, a cărui autoare este subsemnata. Conlucrarea reușită a designerului Vitaliu Pogolșa cu criticii de artă sus-amintiți s-a soldat cu apariția acestor monografii-albume de o înaltă calitate tipografică și artistică. Autorii de texte și designerul Vitaliu Pogolșa s-au completat reciproc, fapt care s-a soldat cu crearea acestor monografii-albume, profunde ca sensuri și imagineri.

Vitaliu Pogolșa a fost înalt apreciat de contemporanii și colegii de breaslă: Premiul III, *Cel mai bun afiș politic (1988, Kiev)*; Premiul III al UJM, *Afiș politic "Presa liberă" (1996)*; Premiul I, Poșta Română, *Arhitectura clasică Bucureșteană*

în timbre (2000); Premiul I, Poșta Moldovei, *Balcaniada factorilor poștali* (2001); Premiul I, UAP Republica Moldova, *Cea mai bună grafică de carte* (2010).

Vestea pierderii irecuperabile a cutremurat apropiații, prietenii, colegii de serviciu, pe toți cei care l-au apreciat ca om de omenie și ca specialist în domeniul profesat de el. Bogata moștenire artistică și spirituală, pe care ne-a lăsat-o desig-

nerul Vitaliu Pogolșa ne va ghida mereu în lumea artelor plastice, oferindu-ne un model demn de a fi urmat al dedicației plenare profesiei și al unei rare constituții sufletești, deschisă pentru cele mai înalte valori umane.

*Ana MARIAN, doctor în studiul artelor,
Institutul Patrimoniului Cultural*

DATE DESPRE AUTORI:

ADĂSCĂLIȚA Lucia, doctorandă, lector, Departamentul Design și Tehnologii Textile și Poligrafie, Facultatea Textile și Poligrafie, Universitatea Tehnică a Moldovei, e-mail: adascalita@ntp.utm.md

CEASTINA Alla, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: chastinalla@gmail.com

CIOCANU Sergius, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: sercigni@yahoo.com

DABANLI Ömer, doctor, Universitatea Tehnică din Istanbul, Facultatea de Arhitectură, Departamentul Arhitectură, Istanbul, Turcia, e-mail: dabanlio@itu.edu.tr

FEDORCIUK Olena, doctor, cercetător științific superior în Secția de etnologie istorică, Institutul de Etnologie al Academiei Naționale de Științe a Ucrainei, Lvov, Ucraina, e-mail: folena@i.ua

GOFMAN Irina, doctorandă, arhitectă, Biroul de Arhitectură „Axel Schulschenk”, Essen, Germania, e-mail: gofman.ig@gmail.com

KARA-VASILIEVA Tatyana, doctor habilitat, profesor, șef al Departamentului de Arte Imaginative și Decorative-Aplicate, Institutul Studiul Artelor, Folclor și Etnologie „M. Rylski” Academia Națională de Științe din Ucraina, Kiev, Ucraina, e-mail: karavastat@gmail.com

KOSTIUKOVA Valentyna, lector, Academia de Stat de Arte Decorative și Aplicate și Design „Mykhailo Boichuk”, Kiev, Ucraina, e-mail: v.kostiukova.art@gmail.com

LUKOVSKA Olga, doctor, profesor, Academia Ucraineană de Tipografie, director general adjunct, Palatul Artelor din Lvov, Lvov, Ucraina, e-mail: olhalukovska@yahoo.com

MALANETȚCHI Vasile, scriitor (istoric, literar și publicist, Chișinău, e-mail: malanetski@gmail.com

MALCOCI Vitalie, doctor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

MANOLI Ion, doctor habilitat, profesor universitar, Universitatea Liberă Internațională din Moldova, E-mail: darleg@mail.ru

MARIAN Ana, doctor, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

MOTYL Romana, doctor, cercetător științific superior, Secția de Artă Populară, Institutul de Etnologie al Academiei Naționale de Științe din Ucraina; Catedra de Design și Bazele arhitecturii a Universității Naționale “Politehnica din Lvov”, Lvov, Ucraina, e-mail: romana_motyl@ukr.net

NESTEROV Tamara, doctor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: neste2003@list.ru

ROCACIUC Victoria, doctor habilitat, cercetător științific superior, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: rocaciuc@gmail.com

SAVIN-ZGARDAN Angela, doctor habilitat, conferențiar universitar, cercetător științific principal, Institutul de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-Hașdeu” al USM, E-mail: savinangela@gmail.com

SIVIL Leyla Elif, arhitectă, Universitatea Fatih Sultan Mehmet Vakif, Institutul de Studii Superioare, Istanbul, Turcia, e-mail: elifleylasivil@gmail.com

SPÎNU Constantin, doctor, cercetător științific coordonator, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: spinuconstantin_ipc@yahoo.com

STAVILĂ Tudor, doctor habilitat, profesor, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: stavilat52@gmail.com

ŚWIĘCH Wojciech Adam, doctor, Universitatea „Andrzej Frycz Modrzewski” din Cracovia, Cracovia, Polonia, e-mail: wojtek_swiech@tlen.pl

ȘLAPAC Mariana, membru corespondent, doctor habilitat, cercetător științific principal, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: maslapac@gmail.com

TRIFAN Aurelia, doctor, cercetător științific, Institutul Patrimoniului Cultural, Chișinău, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

VEREMEENKO Taras, student postuniversitar, Departamentul de Arte Plastice și Decorative-Aplicate, Institutul Studiul Artelor, Folclor și Etnologie „M. Rylski”, Academia Națională de Științe din Ucraina, Kiev, e-mail: tarasal76@gmail.com

DATA ABOUT THE AUTHORS:

ADĂSCĂLIȚA Lucia, doctoral student, lecturer, Department of Textile Design and Technologies and Printing, Faculty of Textiles and Printing, Technical University of Moldova, Chisinau, e-mail: adascalita@ntp.utm.md

CHASTINA Alla, doctor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: chastinalla@gmail.com

CIOCANU Sergius, doctor, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: sercigni@yahoo.com

DABANLI Ömer, doctor, Istanbul Technical University, Faculty of Architecture, Department of Architecture, Istanbul, Turkey, e-mail: dabanlio@itu.edu.tr

FEDORCHIUK Olena, doctor, senior researcher, Historical Ethnology Department, Ethnology Institute National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv, Ukraine, e-mail: folena@i.ua **GOFMAN Irina**, doctoral student, architect, Architektur-Büro Axel Schulschenk, Essen, Deutschland, e-mail: gofman.ig@gmail.com

KARA-VASILIEVA Tatyana, doctor habilitat, professor, Head of the Department of Fine and Decorative-Applied Arts, "M. Rylsky" Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine, e-mail: karavastat@gmail.com

KOSTIUKOVA Valentyna, lecturer, State Academy of Decorative and Applied Arts and Design "Mykhailo Boichuk", Kyiv, Ukraine, e-mail: v.kostiukova.art@gmail.com

LUKOVSKA Olha, doctor, professor, Ukrainian Academy of Printing, deputy director, Lviv Art Palace, Lviv, Ukraine, e-mail: olhalukovska@yahoo.com

MALANETSKI Vasile, writer (historian and publicist), Chisinau, e-mail: malanetski@gmail.com

MALCOCI Vitalie, doctor, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: vitaliemalcoci@gmail.com

MANOLI Ion, doctor habilitat, university professor, International Free University of Moldova, e-mail: darleg@mail.ru

MARIAN Ana, doctor, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: anisoara-marian@yandex.ru

MOTYL Romana, doctor, senior scientific researcher, Department of Folk Arts, Ethnology Institute National Academy of Sciences of Ukraine; associate professor, Department of Design and Architecture Fundamentals, "Lvov Polytechnic" National University, Lvov, Ukraine, e-mail: romana_motyl@ukr.net

NESTEROV Tamara, doctor, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: neste2003@list.ru

ROCACIUC Victoria, doctor habilitat, senior scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: rocaciuc@gmail.com

SAVIN-ZGARDAN Angela, doctor habilitat, university lecturer, principal scientific researcher, Institute of Romanian Philology „Bogdan Petriceicu-Hașdeu” of USM, e-mail: savinangela0@gmail.com

SIVIL Leyla Elif, architect, Fatih Sultan Mehmet Vakif University, Institute of Graduate Studies, Istanbul, Turkey, e-mail: elifleylasivil@gmail.com

SPÎNU Constantin, doctor, leading scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: spinuconstantin_ipc@yahoo.com

STAVILĂ Tudor, doctor habilitat, professor, principal scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: stavilat52@gmail.com

ŚWIĘCH Wojciech Adam, doctor, Andrzej Frycz Modrzewski Kraków University, Kraków, Poland, e-mail: wojtek_swiech@tlen.pl

ȘLAPAC Mariana, member correspondent of the Academy of Sciences of Moldova, doctor habilitat, principal scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: maslapac@gmail.com

TRIFAN Aurelia, doctor, scientific researcher, Institute of Cultural Heritage, Chisinau, e-mail: trifanaurelia@mail.ru

VEREMEYENKO Taras, postgraduate student, Department of Fine and Decorative Arts, M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine, e-mail: tarasal76@gmail.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: muzică, teatru, film, televiziune. Revista ARTA Seria Arte vizuale apare anual și este distribuită gratuit la solicitare în toate bibliotecile publice și centrele științifice de profil umanistic.

Toate genurile de lucrări științifice pot fi prezentate în limbile engleză, franceză, română, rusă.

Structura lucrărilor este următoarea: I. Adnotare:

La începutul textului principal se va face o adnotare în limba română, engleză și rusă, fiecare însoțită de traducerea titlului și cuvintelor-cheie în limba rezumatului. Adnotările vor reflecta conținutul articolului, ideile și concluziile de bază. Adnotările se vor prezenta în format Times New Roman, Font size 10, Space 1,0. Volumul fiecărei adnotări va avea 1000-1300 caractere, inclusiv spații.

II. Textul lucrării:

Volumul textului va fi de 0.5-0.75 c.a. (20000-30000 semne, inclusiv spații și semne de punctuație), inclusiv bibliografia și materialul ilustrativ. Textul lucrărilor trebuie prezentat în manuscris și în format electronic: Times New Roman, Font size 14, Space 1,5.

III. Materialul ilustrativ:

Materialul ilustrativ se va prezenta în formă grafică clară în format electronic (JPG sau TIF – nu mai puțin de 300 dpi). Imaginile, tabelele, graficele ș.a. vor fi însoțite de legende corespunzătoare și de indicarea sursei de proveniență.

IV. Note și referințe bibliografice:

Notele se indică în text cu indice și se plasează la sfârșitul articolului, înainte de referințele bibliografice. Referințele bibliografice se vor conforma cerințelor ANACEC din Republica Moldova. Bibliografia se amplasează după textul principal al articolului. Referințele sunt prezentate în succesiune numerică, în ordine alfabetică. Referințele la sursele bibliografice se indică în paranteze pătrate,

inserate în text, de exemplu [8]. Dacă sunt citate anumite părți ale sursei, după indicele bibliografic se indică și pagina, de exemplu [8, p. 231]. Referințele bibliografice se prezintă în original. În cazul în care se utilizează și titluri cu caractere chirilice, se redactează o bibliografie suplimentară cu transliterarea titlurilor cu caractere latine (conform sistemului Bibliotecii Congresului SUA).

Exemple de publicații tipărite:

Cărți: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013. Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012. Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. Москва: Наука, 1973.

Articole în reviste și culegeri: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. În: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24. Documente electronice: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teza de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat.Teza.Ro.pdf> (vizitat 05.02.2015).

Exemple de transliterare: Semionov V. V. Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaja psikhologija. 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. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta, 2010. Vyp. 7: Istoriia, p. 25-37.

V. Lista abrevierilor

VI. Date despre autor:

Numele, prenumele, gradul științific, titlul didactic, funcția, instituția, adresa, telefon, e-mail. Data prezentării materialului, semnătura.

Fiecare articol este însoțit de o declarație pe propria răspundere privind originalitatea studiului.

Recenzii, prezentări de cărți, personalii, antropologii etc.

Materialele se prezintă în redacția autorului, dar trebuie să corespundă normelor stabilite (TNR, Font size 14, Space 1,5). Volumul maxim – 0.50 c.a. (20000 caractere, inclusiv spații).

Anual, termenul limită de prezentare a materialelor pentru publicare în Revista ARTA, Seria Arte vizuale, este 1 iunie. Articolele sunt supuse recenzării de specialiști în domeniu cu grad știin-

țific. Colegiul de redacție își revendică dreptul de a respinge materialele ce nu corespund profilului revistei și normelor tehnice de publicare, cât și pe cele lipsite de valoare științifică și publicate anterior sub diferite forme în alte reviste sau cărți.

Pentru publicarea materialelor în Revista ARTA nu sunt percepute taxe și nu sunt oferite onorarii. De asemenea, nu sunt oferite onorarii pentru recenzarea materialelor propuse spre publicare.

Manuscrisele și varianta electronică ale lucrărilor științifice pot fi prezentate direct la redacție

sau trimise prin poștă.

Adresa: Colegiul de redacție – Revista ARTA. Seria Arte vizuale, Institutul Patrimoniului Cultural, Centrul Studiul Artelor, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, 1, Biroul 531, MD-2001, Chișinău, Republica Moldova.

E-mail: revistaartamold@gmail.com

Informații suplimentare pot fi solicitate: tel.: +373(022-272-684). e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com; Pagina web: www.artjournal.ich.md, www.ich.md

TERMS AND CONDITIONS OF PUBLICATION OF MATERIALS IN THE JOURNAL OF ARTS, AUDIOVISUAL ARTS SERIES

Dear colleagues, The Centre of Arts of the Cultural Heritage Institute invites you to submit materials for the Journal of Arts 2017, Visual Arts Series.

General considerations: The journal accepts for publication scientific papers: monographs, synthesis articles, reviews, information materials on internal and external scientific events (congresses, conferences, symposia, seminars, colloquia), chronicles, and archival documents, covering innovative topics from the field of humanities: ethnology and culturology. The Journal of Arts, Visual Arts Series appears quarterly and is distributed free on request in all public libraries and scientific centres of the humanistic profile.

All scientific papers can be submitted in English, French, Romanian and Russian.

The structure of the work shall be as follows:

I. Summary: The main text shall be preceded by a summary in Romanian, English, French and Russian, each accompanied by a translation of the title and of the key words in the language of the summary. The summaries will reflect the content of the article, the basic ideas and conclusions. The summaries shall be in Times New Roman, font size 10, 1.0 space. Each summary will contain between 1000–1300 characters, including the spaces.

II. The paper: The size of the text will be of 0.5 to 0.75 author's pages (20000-30000 characters, including spaces and punctuation signs), including the bibliography and the illustrative material. The text of the papers shall be submitted in hard (manuscript) and electronic formats: Times New Roman, font size 14, 1.5 space.

III. Illustrative material: The illustrative ma-

terial shall be presented in clear graphic form in electronic format (JPG or TIF - no less than 300 dpi). Images, tables, graphs etc. will be accompanied by appropriate legends with the indication of the source of origin.

IV. Bibliography: Bibliographical references shall comply with the requirements of ANACEC of the Republic of Moldova. The bibliographic notes in the text shall be shown in the original. In case, titles in Cyrillic characters are used, an additional bibliography is drawn with the titles transliterated into Latin characters (according to the Library of USA Congress system).

The bibliography is placed after the main text of the article. The references are listed in numerical sequence, in alphabetical order.

References to the bibliographical sources are indicated in square brackets, inserted in the text, for example [8]. If certain parts of the source are quoted, the page is indicated after the bibliographic index, for example [8, p. 231].

Examples of printed publications:

Books: Buzilă V. Covoare basarabene. București: Editura Institutului Cultural Român, 2013. Axionov V. Studii muzicologice. Chișinău: Media Musica, 2012. Полобедова О. И. О природе книжной иллюстрации. М.: Наука, 1973.

Articles in journals and collections: Plămădeală N. Leon Donici – o conștiință antiutopică. In: Limba Română. 2002. Nr. 4-6, p. 15-24.

Electronic documents: Gavrilean B. T. Simboluri cu valențe magice. Teză de doctorat în arte vizuale. Universitatea de artă și design. Cluj-Napoca. Rezumat. 2011: <http://www.uad.ro/storage/Dataitems/GBT.Rezumat>. Teza.Ro.pdf (visited 05.02.2015).

Examples of transliteration: Semionov V. V. *Filosofia: itog tysiacheletii. Filosofskaia psikhologiiia*. M.: Evrika, 2000, 64 p.; Vasil'eva S. V. *Vosstanovlenie tserkovnoi sobornosti staroobriadchestva v kontekste institutsional'nykh transformatsii XX–XXI vv.* In: *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta / Feder. agentstvo po obrazovaniiu, Buriat. gos. univ. Ulan-Ude: Izd. Buriat. gos. un-ta*, 2010. Vyp. 7: *Istoriia*, p. 25-37.

V. List of abbreviations

VI. Information about the author: Surname, name, scientific and didactic degree, position, institution, address, telephone, e-mail.

Date of submitting the material, signature.

Reviews, book presentations, personalii, anthologies etc.

The materials shall be presented in the author's editing, but they must meet the established standards (Times New Roman, font size 14, 1.5 space). The maximum volume – 0,5 author's pages (20 000 characters including spaces).

The deadlines for submitting materials for publication in the Journal of Arts, Visual Arts Series is 1 January. The articles are subject to reviews by specialists in the field possessing doctoral de-

grees. The editorial board claims the right to reject the materials that do not correspond to the profile of the journal and to the technical standards of publication, as well as the ones that lack scientific value or were previously published under various forms in other journals or books.

No fees are collected for publishing materials in the Journal of Arts, Visual Arts Series and no honorariums are offered. Honorariums are not paid either for reviewing the materials proposed for publication.

The hard copy (manuscript) and the electronic version of the scientific works may be submitted in person or sent by post to the editor.

Address: Editorial Board – Journal of Arts, Audiovisual Arts Series, Cultural Heritage Institute, Centre of Arts Studies, bd. Stefan cel Mare si Sfant, 1, office 531, MD-2001, Chisinau, Republic of Moldova.

E-mail: revistaartamold@gmail.com

Additional information may be requested: telephone: +373(022-272-684); e-mail: arta.redactor2@mail.ru; arta.redactor2@gmail.com;

Website: www.artjournal.ich.md, www.ich.md